

UNIwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Instytut Historii Sztuki

Artium Quaestiones XXXV



POZNAŃ 2024

ZESPÓŁ REDAKCYJNY / EDITORIAL TEAM

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

FILIP LIPIŃSKI (zastępca redaktora naczelnego / deputy editor-in-chief, UAM)

DOROTA ŁUCZAK (redaktorka / editor, UAM)

RADA NAUKOWA / ADVISORY BOARD

ZDENKA BADOVINAC (Museum of Contemporary Art, Zagreb)

WOJCIECH BAŁUS (Uniwersytet Jagielloński)

DAVID CROWLEY (National College of Art and Design, Dublin)

THOMAS DAcOSTA KAUFMANN (Princeton University)

EWA DOMAŃSKA (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza)

MATEUSZ KAPUSTKA (Universität Zürich)

EWA LAJER-BURCHARTH (Harvard University)

ALEKSANDRA LIPIŃSKA (Ludwig-Maximilians-Universität)

KATARZYNA MURAWSKA-MUTHESIUS (Birkbeck College, University of London)

© Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Wydawnictwo Naukowe UAM,
Poznań 2024



Wersja elektroniczna publikacji jest dostępna na licencji Creative Commons –
Uznanie autorstwa – Użycie niekomercyjne – Bez utworów zależnych
4.0 Międzynarodowe

Redaktorzy prowadzący numer / Issue editors

FILIP LIPIŃSKI, DOROTA ŁUCZAK

Ilustracja na okładce: Manaf Halbouni, *Project what if/ The new Arab map*, 2015,
courtesy of the artist

Koncepcja okładki

ANNA PIWOWAR

Komputerowe opracowanie projektu

MARCIN TYMA

Opracowanie tekstów w języku angielskim

ROB PAGETT

Redaktor

ADAM PIELACHOWSKI

Redaktor techniczny / DTP

MARCIN TYMA

ISSN (Print) 0239–202X ISSN (Online) 2719-4558 DOI: 10.14746/aq

SPIS TREŚCI

Filip Lipiński, Dorota Łuczak, <i>Editors' Note</i>	5
O GRANICACH W SZTUCE I HISTORII SZTUKI	
Mieke Bal, <i>Making and Breaking Borders</i>	9
Jörg Scheller, <i>The Borders of Boundlessness: A Reassessment of the Dissolution of Boundaries in the Contemporary Artworld</i>	35
Gabriela Świtek, <i>Across Borders and Art Histories: Travelling Exhibitions</i> . . .	55
Anna Sejbæk Torp-Pederson, <i>Charles-Joseph Minard's Borders: Cartographic Anxiety and Maps of Migration</i>	83
Sasha Rossman, <i>Materializing Borders and Learning to Think in Limits in 17th-century France</i>	103
Scarlett H. Strauss, <i>Saints and City Models: Contested Borders and the Representation of Subject Towns Between Florence and Siena</i>	127
PRZEKŁADY	
William J. T. Mitchell, <i>Wojny graniczne: translacja i konwergencja w polityce i mediach</i>	149
VARIA	
Ernst van Alphen, <i>Reflections on Portraiture: Unifying the Face and Pluralizing Personality</i>	167
Anna Markowska, <i>Współdzielenie i współodczuwanie zamiast osądzania. Duchowe wsparcie sztuki w zakonach i laickich wspólnotach żeńskich Kalifornii</i>	187
Zofia Rohozińska, <i>Kto się boi Krajewskich? Narodziny dyskursu antykomunistycznego w polskim polu sztuki lat 80.</i>	209
Adam Soćko, <i>Pierwowzór XV-wiecznego malowidła z tłoczną mistyczną w krakowskim krużganku klasztoru oo. Franciszkanów</i>	229
Tadeusz J. Żuchowski, <i>Jan Marek Skuratowicz (1946–2024). Biografia nie tylko naukowa</i>	259
BIOGRAMY	285

CONTENTS

Filip Lipiński, Dorota Łuczak, <i>Editors' Note</i>	5
ON BORDERS / BOUNDARIES IN ART AND ART HISTORY	
Mieke Bal, <i>Making and Breaking Borders</i>	9
Jörg Scheller, <i>The Borders of Boundlessness: A Reassessment of the Dissolution of Boundaries in the Contemporary Artworld</i>	35
Gabriela Świtek, <i>Across Borders and Art Histories: Travelling Exhibitions</i> . . .	55
Anna Sejbæk Torp-Pederson, <i>Charles-Joseph Minard's Borders: Cartographic Anxiety and Maps of Migration</i>	83
Sasha Rossman, <i>Materializing Borders and Learning to Think in Limits in 17th-century France</i>	103
Scarlett H. Strauss, <i>Saints and City Models: Contested Borders and the Representation of Subject Towns Between Florence and Siena</i>	127
TRANSLATIONS	
William J. T. Mitchell, <i>Border Wars: Translation and Convergence in Politics and Media</i>	149
VARIA	
Ernst van Alphen, <i>Reflections on Portraiture: Unifying the Face and Pluralizing Personality</i>	167
Anna Markowska, <i>For Co-Sharing and Co-Feeling Instead of Judging: Spiritual Support of Art in California's Religious and Lay Women's Communities</i> .	187
Zofia Rohozińska, <i>Who's Afraid of the Krajewskis? – the Birth of Anti-communist Discourse in the Polish Art Field of the 1980s.</i>	209
Adam Soćko, <i>The Prototype of a 15th-Century Painting with a Mystical Embossing in the Kraków Cloister of the Franciscan Monastery</i>	229
Tadeusz J. Zuchowski, <i>Jan Marek Skuratowicz (1946–2024). Not just a scientific biography</i>	259
BIOGRAPHICAL NOTES	287

EDITORS' NOTE

The problem of borders/boundaries in art history, both ancient and modern, recurs in various guises and meanings. A border as a dividing line, structuring political, national or regional geography, is often an object of conflict that translates into both artistic practices and discourses that attempt to systematize and qualify art created in a given area, thus influencing artistic geography. Art often constitutes an attempt to answer or problematize borders on the grounds of cultural, economic, racial, etc. differences. This is the subject of numerous artistic and exhibition projects dealing with, for example, the US-Mexican or Israeli-Palestinian borders (border art) but also the questions of social and cultural divisions, artistic geographies or even boundaries within the domain of art and culture. Moreover, an urgent factor which forces us to rethink the problem of borders and identity in the context of both art of the past and the present is the ongoing war in Ukraine. An example of a relevant project which was an immediate inspiration for us to take up this subject was "About Sharing. Art on the (Polish-German) Border", an exhibition curated by Marta Smolińska and Burcu Dogramaci, which took place in 2023 at the National Museum in Poznań. We are thankful and indebted to Marta Smolińska for her invaluable advice during the earlier stages of conceptualizing the main theme for this issue of *Artium Quaestiones*.

A border can also be viewed more abstractly, as a boundary, a line that delineates structures and systems of practices and discourses that seek to define identity, to classify and to create hierarchy. Delimitations of this type characterized modernity (modernism) in the broad sense of this term. They were, however, eventually challenged by postmodern (poststructuralist) thought and post- and decolonial studies that favored the porosity and fluidity of previously constructed, but often taken for granted, divisions, and thus of identities and their associated systems of meaning and value. The undecided nature of a border (a division, boundary or a frame), and, more broadly, of the relationship between the hierarchically established center and the margin, was discussed long ago by Jacques Derrida in terms of parergon, with theorists such as Gilles Deleuze introducing conceptual constructs that invalidated borders/boundaries as lines of division altogether. These revaluations clearly pointed to the im-

possibility of sustaining thinking about borders as impermeable lines—physical and conceptual—demonstrating the necessity of thinking of them as fields of difference, interpenetration, hybridization, a zone that can be both conflictual and highly productive and creative. This is also a perspective offered in William J. T. Mitchell's article *Border Wars*, which is translated into Polish in this issue: border wars take place at the juncture of delineated entities, whether they be actual national borders or alleged divisions between system of signs, such as words and images; these border wars take a boundary as both a point of reference and its *raison d'être*, at the same time clearly demonstrating that they have always already been arbitrary, porous, permeable. Hence, Mitchell proposed that the activity around various kinds of divisions and/or caesurae should be discussed in terms of translation and convergence, revealing transformative, interactive, productive and analogical dimensions of "border wars".

This very aspect is taken up in a different way in a paper by Mieke Bal, where she argues that "The point of making (always provisional) distinctions is not to produce borders as fixed and permanent dividing lines, but to demonstrate the dubious, unstable, and constantly changing existence of such divisions". Bal starts with a memory of her late friend and colleague Inge E. Boer, and her insightful work on boundaries in cultural analysis, the issue of undecidability of the inside and the outside, and the sphere of the in-between—a boundary as an obstacle but also as space of exchange and interaction. That leads her to reflect on the issue of social boundaries, the political as a "dimension of antagonism" (C. Mouffe) and other aspects of divisions, transgressions and negotiations in an in-depth, multifaceted analysis of her own video *Don Quijote*.

In another theoretically rich and provocative article, Jörg Scheller reconsiders the popular and too-often-taken-for-granted idea and practice of the dissolution of boundaries in contemporary artworld. Having outlined the premises of the critique of modernist autonomy of art and distinctions it involved, Scheller brings to our attention cases and perspectives from which, in contemporary geopolitical conditions, a reconstitution of boundaries and distinctions may actually—and paradoxically—contribute to the vaunted freedom to move, transgress and be ethically responsible. It is the boundaries, Scheller argues, echoing Rosalind Krauss' recent reflection on the necessity of operating within a set framework, that generate knowledge, including knowledge about how to overcome them and how ambiguous they are.

Exhibitions are events and spaces which operate with a dialectic of drawing and crossing boundaries, whether geographically, stylistically or conceptually. Gabriela Świtek's contribution is a case study of one dimension of exhibition practice: travelling exhibitions, which, by definition cross borders, not only of states but cultural and political boundaries. Świtek limits her discussion to ex-

hibitions from what is today called the global South, which was shown in Warsaw in the 1970s at what is now Zachęta National Gallery of Art. She analyzes one of them thoroughly: *Contemporary Indian Art*, taking into account diverse aspects of its presentation and reception in Cold War-era Poland, looking for related ramifications for art history in the early postcolonial era of that time.

Cartography as a form of visualizing not only geo-political borders but notably a portrait of migration is one of the key issues for border studies, in which a border as a thin line on the map is comprehended as a placeholder for complex structures, such as vast technological surveillance systems. Following this principle, Anna Sejbæk Torp-Pedersen studies a flow-map of migration made by the French civil engineer Charles-Joseph Minard in 1862, described in the article as a 'mobile subject'. This example allows her to point out an essential "cartographic anxiety," that is, "the fear of unstable boundaries and criticism of objectivity in geographic studies", which is a key issue for critical cartographic studies today.

On the other hand, Sasha Rossman's object of investigation is not only a map as a picture but also as a material object. In the case study of the very special material form of a map that is seen in a *pietra dura* table manufactured at the royal Gobelins workshops (Paris) in 1684, the scholar describes how the historically evolving concept of borders manifests itself in material culture. As a result, the analysis of a specific map table, located in a specific historical moment, enables us to understand how the map became a part of "collaborative practice of understanding the world, and one's place in it, in terms of bounded perimeters".

Scarlett H. Strauss, in turn, addresses this issue by pointing out the geopolitical and cultural distinctions between centers and peripheral territories. Taking into consideration representations of walled towns between Florence and Siena from the late 14th to the early 16th century, she scrutinizes the way of conceptualizing and understanding towns embodied in their models. In those models held by saints, Strauss reveals changes of ownership, power relations between artist and patron and, last but not least, between a dominant city and a subject town. All the articles mentioned above, based on historical studies, raise awareness of the dynamic connections between epistemological, political and aesthetic issues, which all together must be taken into consideration when rethinking today's borders and their determinants.

We hope that the articles included in the thematic section will not only contribute to current reflections on borders/boundaries in the context of art and art history, but also raise issues that will be pursued and developed in the future.

Filip Lipiński, Dorota Łuczak

O GRANICACH W SZTUCE I HISTORII SZTUKI / ON BORDERS / BOUNDARIES IN ART AND ART HISTORY

MIEKE BAL

MAKING AND BREAKING BORDERS

BY WAY OF INTRODUCTION

I cannot begin this article without affirming that everything I have to say and have thought about borders has emerged from a triple experience of twenty years ago. This experience contained a few border-experiences. Telling the story may, in the end, help understand how and why “borders” are not ever something stable, permanent and reliable. Before all this happened, I was convinced that borders were demarcations, lines that defined spaces and their ownerships. All I knew before that had come from crossing a border with my parents, and seeing how they had to show their passports; and then the sign that said: “You are now entering Belgium” or some other name of a country different from where we lived. I must, therefore, begin with a story, as an overture, in three episodes.

PRELUDE: IN MEMORY OF INGE E. BOER (MAY 26, 1957 – MAY 19, 2004)

Episode One. With my life-long commitment to “teaching” PhD candidates, from a utopian desire to ensure the productivity of our work in the next generation, nothing was more devastating than the repeatedly occurring horror of a tragic death, all through cancer, of four of the brilliant people whose PhD dissertations I had felt the great privilege and profound pleasure to “supervise”. Thanks to the still-vital publication business, their works are available even today. “Teaching” and “supervise”: although they signify my

life-long commitment to my work, those are already two words captured in relativizing or doubting quotation marks, meaning that they don't quite denote what they say according to dictionaries and standard usage. Such quotation marks expressing uncertainty also fit the word "border".

I try not to become overly sentimental, but it seems clear to me that the boundary between life and death is the most radical one imaginable. It is a boundary that defies all other conceptions of borders. I will only go over the legacy of one of those precious people who were pushed over that border that, on one side (life), is of uncertain duration, while on the other side (death), it is so definitive and clear that the concept of border does not even seem right, since there is no "other side" to it. When Inge Erica Boer had finished and defended her brilliant critical analysis of orientalist stereotypes in French culture, ten years after she and I had organized a conference and co-edited together a book on "the point of theory", exploring answers to the cliché question "What's the point?", she undertook the editing of a collective volume "after" (in the two senses of that preposition) the world master of the critique of orientalism, Edward Said, who had just died when the book appeared (2003). Today, Said's Palestinian background gains new relevance for his ground-breaking work. Inge's passion for a critical engagement with orientalism was her life-long commitment.¹

Episode Two. Soon after her brilliant and festive PhD defense in Rochester, New York, she became an associate professor of Women's Studies at the University of Amsterdam, and when we founded ASCA (the Amsterdam School for Cultural Analysis, in 1994), she joined enthusiastically. And it's true that her legacy of creative intellectual productivity was a model for what we as founders had in mind for this new, interdisciplinary, socially relevant and analytical approach that took the present as its starting point, thus undermining the strict chronology of traditional history. Inge and I became close friends. But then, she was diagnosed with breast cancer. And quite rapidly this transformed into a death sentence. When that sad outcome became clear, knowing how much her intellectual work meant to her and to the scholarly world, I jumped up, promised her a book publication of her thesis, and got down to work on it.²

¹ Inge's books from before her passing: *The Point of Theory*, eds. M. Bal, I.E. Boer, Amsterdam–New York 1994; *After Orientalism: Critical Entanglements, Productive Looks*, ed. I.E. Boer, Leiden 2003 (Brill; in the series *Thamyris. Intersecting: Place, Sex and Race*).

² For a succinct summary of ASCA's principles, see the 3-minute video on this page: <https://www.miekebal.org/about> [accessed: October 21, 2024].

She was clearly very happy that her work and its pointed critical engagements against stereotypes of “otherness” would survive. I made an appointment and hurried to the Amsterdam-based publishing house Rodopi with her thesis under my arm. And explaining the author’s situation, I asked the director, Fred van der Zee, if he was willing to give it a quick reading with a view to considering whether to publish it. Not only did he do that, and had one of his assistants draw up a contract, but a few days before Inge passed away, he came to her house to make her sign the contract. To see a dying person glow with joy is an extraordinary experience. Like dying itself, this, too, was an experience of border-transgression. The memory of that moment still brings tears to my eyes.³

Episode Three. And then, an astounding event happened, another border-crossing, which brings the theme of the special issue of this publication closer. After the funeral service, I asked Inge’s husband, legal scholar Carel Smith, if I could browse on Inge’s computer to see if she had the necessary images for the book publication, which were needed due to her detailed and precise visual analyses of 18th-century French orientalist paintings. Yes, she did! This sped up the publication considerably. Once Carel and I were sitting at her desk, however, I saw to my surprise a large number of disorderly documents I had never seen or heard of before. “What is this?” I asked. Carel said that she had been working on a new project, which she had, alas, not been able to finish at all. He didn’t know much about it, just that it had something to do with borders, and that she was always excited when working on it, although there was never enough time nor energy.

The documents were drafts for chapters, perhaps, or for articles. On the whole, it seemed too substantial to leave it at that, to let it sit in an out-of-use computer, and so, after digging up the images necessary for the thesis publication, I asked to borrow those documents to see what they amounted to. We copied them on a floppy disk, the usual technology at the time. I couldn’t believe what I saw. With Bregje van Eekelen, my then-P.A., now a professor at T.U. Delft, who at the time helped me with editing my writings, and with one of Inge’s close friends, Patricia Spyer, then a professor of anthropology in Leiden and also keen on critically analyzing orientalist stereotypes, we went through the enormously relevant and inspiring drafts. My jaw kept dropping. A lot of editing was needed, but the coherence of the content was there. The

³ The thesis that she never saw as a book but for which she was able to sign the contract is I.E. Boer, *Disorienting vision: Rereading Stereotypes in French Orientalist Texts and Images*, Amsterdam 2004.

result appeared two years later, in a book, also published by Rodopi, thanks to Fred's ongoing commitment to Inge's work, for which we came up with the motivating title *Uncertain Territories: Boundaries in Cultural Analysis*. The title alone laid out a program that begins to answer the questions of the present special issue of this journal.⁴

For this article with its thematic focus on borders in literature, art and art history, there could not be a more stimulating publication. To put it clearly: everything I have since then been pondering and theorizing about borders and boundaries has its roots in that book that Inge never saw or even considered really a book, let alone ready to go to print. "Uncertain" is a fitting qualifier. That word expresses the status of those documents on her computer, and her own view of these. But it also expresses the doubt about what we think borders or boundaries are, how they function, and what they do; hence, how this special issue came into existence. "Territories" is the noun that came up frequently, countering the idea that borders are simply lines of demarcation. Instead, as Inge argued in those drafts, filled with very precise analytical passages, they are, rather, spaces, "territories" where negotiations are possible, even necessary, considering what is, or belongs to what or whom. Not only national territories, but also, and most importantly, spaces instead of lines. This gives borders a substance: spaces that are always uncertain because, as Inge's analyses in the now-book demonstrate, they are constructed, not "natural", and unstable, never remaining the same over time; and they don't really belong to anyone or any community. This multiple meaning of "uncertain" calls for a further probing of what borders or boundaries can be. Making borders can only lead to breaking them. So, don't expect definitions. Uncertainty reigns. This seems a productive methodological direction not only for thinking about borders but also the equally uncertain territories of art and its histories, as well as our attempts to define concepts and objects. Definitions appear to construe certainty on boundaries, but this is a deceptive illusion.⁵

⁴ *Uncertain Territories: Boundaries in Cultural Analysis*, eds. M. Bal, B. van Eekelen, P. Spyer, Amsterdam–New York 2006.

⁵ On the uncertainty of making definitions the boundaries of concepts, see my book *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*, Toronto 2002.

THE USEFULNESS OF IMPOSSIBLE DEFINITIONS

Early on, after a critical note on binary opposition, Inge wrote that her primary interest was

[...] the question as to how one gets from one extreme to the other, or rather, how one reorders such sharply drawn borders so that we perceive and can inhabit a wider space "in between". What, indeed, happens in between? (2–3).

In her brave but ultimately hopeless attempts to define what borders are, Boer titled the first section of the introduction in which the problem of definition comes up: "Boundaries as Confrontations, Lines and Obstacles". Just think about it: how do these three nouns relate to one another, as tentative (non-) definitions of boundaries? Confrontations invoke conflicts, tensions, most directly political. Lines would be demarcations, separating areas from one another, and thus avoiding confrontations, and obstacles have that prohibitive connotations: they impede the possibility to cross, to transgress, the border. The three nouns can be connected but cannot be considered a single definition of boundaries. Later on, in what became the book, she declared other attempts to define borders even more clearly hopeless. Referring to Derrida's probing of Kant's concepts of the *parergon*, she proposes that boundaries are not a dividing line between inside and outside, since those two cannot be separated, as the inside always invoked the (invisible) outside, but must be imagined as spaces, not lines. Because they can belong to either of the domains they are supposed to separate, "encounters between the two are possible as well." (52). But such encounters are "not likely to be peaceful. The point of this focus on the space of boundaries is to shake up their sheer immovable rigidity." (52) And, probably alluding to Homi Bhabha's view of otherness in *The Location of Culture*, which she had discussed earlier in what became Chapter Two, she adds: "Where contestation is possible, newness may occur."⁶

The most typical instance of such space-borders would be deserts: large, always in movement, and unclearly belonging to countries. In the chapter on deserts that contests the emptiness of this kind of land, she comes up, not with a definition but with a statement on the impossibility of such fixating use, or abuse, of words:

⁶ On Kant's concept of the *parergon*, see J. Derrida, *The Truth in Painting*, trans. G. Bennington, I. McLeod, Chicago 1987, esp. Chapter II "Parergon", pp. 15–147. H.K. Bhabha, *The Location of Culture*, London 1994.

A boundary is a space that separates worlds of difference but is itself a world of difference: deserts are instances, precisely, of the notion that boundaries are not lines, limits, cuts through the inhabited world, but spaces themselves. Spaces, that is, in which people live, but also, spaces that people defend, attack, that nourish them and that they fight over; they are places of contestation. (108)

The uncertainty in her book's main title turns the space of the territories into a great openness, a void, instability; in short, into everything that contradicts the idea of the border as a separating line. In art history, lines that divide between periods, styles, genres, even media are always contestable, even if no attacks or the resulting wars ensue. Instead, such pseudo-lines serve to understand better the "worlds of difference" between such contestable yet provisionally useful distinctions that assist us in discussing each artwork or each group of works that curators and scholars compose, on their own tentative terms, of "artistic geography", periodization, and stylistic differentiation. The point of making (always provisional) distinctions is not to produce borders as fixed and permanent dividing lines, but to demonstrate the dubious, unstable, and constantly changing existence of such divisions. But this is not only providing the indispensable critique of the categorizations that result. A competent art historian, curator, or museum visitor will realize this, and can put it to use, for example, in teaching situations or discussions, and the different art experiences that result, or in raising awareness of the interest in distinctions for the understanding of differences outside of their hierarchizing effects. It is precisely because borders are undefinable that they can be productive, on condition that no fixating definitions are put forward. Borders and definitions have this uncertainty in common. Definitions pretend to declare what something *is*; the many forms uncertainty takes undermine that ontology-signifying verb "to be". This would encourage us rather to consider what they *do*, as in a performative sense.

Of the many forms of uncertainty, the one that is strongest in the study of art is the questionable status of fixating criteria for judgment. For any attempt at further circumscribing what border are, become, or can do, must account for the criteria put to work to decide, delimit, and further describe. For quite some time now we have been accustomed to the standards that flesh out the distinctions between categories such as styles, periods and genres, and no one will be surprised to see long-term fixed values of genre, race, ethnicity being critiqued and rejected in any work of cultural analysis. Nevertheless, when such critical perspectives begin to replace artistic norms, as is happening today, the risk is that values become confused, and art itself loses out to social norms. Art and politics are mutually important, but can never be identical. This confusion is currently happening, and also critiqued in its turn, in some museums, such as most (in-)famously the Stedelijk Museum in Amsterdam,

where ethnic and sexual backgrounds are systematically replacing artistic qualities, to the detriment of art and its audiences.⁷

In order to understand better the damaging effects (for art and its experience) of this confusion, the most effective border between these two domains can only be understood through a more in-depth reflection on the way these domains are, precisely, neither separated by a border as line, nor confused as through the illusion of representativeness. Key to this discussion is another uncertain but important distinction, that between “politics” and “the political”. In a concise book about this distinction, Belgian political theorist Chantal Mouffe differentiates the two terms as follows:

[...] by “the political” I mean the dimension of antagonism which I take to be constitutive of human societies, while by “politics” I mean the set of practices and institutions through which an order is created, organizing human coexistence in the context of conflictuality provided by the political.⁸

“The dimension of antagonism”: at first sight, this does not sound very appealing; it reminds us of Boer’s term “obstacle” in her beginning attempt to define borders.

In this distinction, politics is the organization that settles conflict, turning a border into a “thing”; the political is where conflict “happens”, as an enduring process, undefinable, uncertain, but alive. Yet Mouffe’s point is that it is by virtue of the political in that sense that social life is possible. In the social conflict-ridden environment, power inequity and manipulation are never far away. I will say more about this below, apropos of the somewhat harsh discussions between Don Quijote and Sancho Panza as audio-visualized in my video installation responding to the cultural heritage novel by Miguel de Cervantes. In the scenes “Conversation” and “Delirium of Words”, the video work demonstrates Mouffe’s point, through the undefinable social borders between social classes. In the political, social life can thrive, be alive, and also be at risk, due to conflict, which can be dangerous.⁹

⁷ For two decisive critiques of the harsh, de-aestheticizing politization of art, see E. van Alphen, “Museumactivisme”, *De Witte Raaf* 2021, 213, pp. 5–6, and C. van Winkel, “Het representatieve museum”, *De Witte Raaf* 2024, 227, pp. 12–13. Both articles (also in Dutch, but published in the most important art journal active in that language) severely critique the confusion of aesthetic and artistic values and properties with the predominantly political issue of “representation”. In line with this, see also J. Rebentisch, “Realism Today. Art, Politics, and the Critique of Representation”, in: *Thinking-Resisting-Reading the Political*, eds. Esch-van Kan, S. Packard, P. Schulte, Berlin 2013, pp. 245–261.

⁸ C. Mouffe, *On the Political*, New York–London 2005.

⁹ The quotes come from Chantal Mouffe’s book cited in the previous footnote. But this is best seen in more concrete analyses of art. For a more extensive discussion in interaction with

No wonder, then, that we usually tend to seek to avoid conflict by means of consensus. Politics comes in to avert the potential of danger. But in a more critical assessment we can say that politics, which responds to it, constantly attempts to stifle the political. This sets a border that would be a line, not a space of negotiation. The positive view of conflict according to Mouffe might sound counter-intuitive, since most of us try to avoid conflict. But we also tend to hate politics as domineering and menacing, especially at the current turn to right-wing parties more and more dominating. But this is precisely why Mouffe's concept of "the political" is useful. We tend to attribute the negativity of conflict to politics rather than to its counterpart, yearning to be reassured by political leaders that conflict can be eradicated. And true enough, in our own social environment we shun conflict. Yet, as Mouffe argues, the culture of consensus resulting from politics does not eliminate conflict entirely; it suppresses conflict, and thus leaves it to its own, underground, hence potentially volcanic devices. Borders won't help. Politics is in fact highly exclusivist, and lives by "the negation of the ineradicable character of antagonism" (Mouffe 10). It is also in blatant contradiction to lived social reality, in which conflict is generally present. Let's avoid drawing lines and instead open up spaces for negotiation. This brings us closer to what Deleuze has termed "Sahara aesthetics": a permanently changing, unstable territory.¹⁰

LEARNING FROM AGE-OLD BORDERS

The social contact of Don Quijote and Sancho Panza fits Mouffe's distinction quite precisely. Theirs is a working relationship including a power difference (employer and employee) but also a social background (nobility and working class) as well as other differences, none of which can be defined as a border-line. The episode titled "Conversation" embodies the need and the difficulty of distinctions and differentiations. The video piece can be watched here: <https://vimeo.com/468905975>. We made the video work in view of the need for empathy on the part of museum visitors. Don Quijote and Sancho Panza seem inseparable. But at the heart of their relationship is the servitude of the latter, employed as s/he is by the former. They are constantly together and depend on each other, yet they experience difficulties communicating. This seems an ordinary con-

the art of Doris Salcedo, see my book *Of What One Cannot Speak: Doris Salcedo's Political Art*, Chicago, IL 2010. I made the video work *Don Quijote: Sad Countenances* in 2018–19 together with French actor Mathieu Montanier, who initiated the project and plays the main role.

¹⁰ For a lucid explanation of that concept, see M. Buydens, *Sahara: L'esthétique de Gilles Deleuze*, Paris 2005.

versation, yet, as such, an implicit philosophy of communication emerges from it. The conversation happens after Don Quijote has been wounded in a battle, when he tried to be helpful but failed – his usual situation. The battle itself is barely represented: which one is invoked doesn't matter, since fighting is the routine of the adventures. But the knight has been hurt and is in severe pain after having been beaten up by the character Cardenio. The situation of pain should help mutual understanding, we expect, but it barely does so. There is empathy, perhaps, and certainly friendship. But affection is not enough for support that goes beyond physical care, which is what Sancho has to offer.¹¹



1. Mieke Bal, *Don Quijote: Sad Countenances*, 2019, video installation (frame description: The attack on Don Quijote by the madman Cardenio; Sancho defends him), courtesy of the artist

¹¹ The French actor Mathieu Montanier proposed to cast the Argentinean performance artist Viviana Moin for the role of Sancho. This gender-bending is, of course, another border-transgression. Moin discusses the inter-species non-functional border when she invokes the right of dogs to vote.

In the conversation, there is misunderstanding, manipulation and rhetoric. Is that real or fictitious? In the end, the figures address the heart of what we are witnessing. Initially, and again at the end, they talk about merging, hence, abolishing the border between two cultural domains: reality and fiction, which also becomes political manipulation – Don Quijote twists it so that he is right. But Sancho Panza expresses his own wisdom, too.



2. Mieke Bal, *Don Quijote: Sad Countenances*, 2019, video installation (frame description: Sancho cares for the wounded knight, whose ear is bleeding), courtesy of the artist

The issue is the difficulty of communication itself, as a social need and problem. This is acutely relevant for today's diversified world. This contemporaneity of the situation asks for a resounding gesture of anachronism, as a way of annihilating the border between past and present. In the middle of the episode, the figures abandon their roles, thus eradicating the border between social classes they had first set and followed. Instead, they become once more ordinary, contemporary friends. Consequently, they enact the difficult border between reality and fiction they had been discussing. Sancho becomes Viviana Moin again (as the Argentinean actress is called) and returns to the French that is the language of her current domicile (Paris) and of her friendship with the actor Mathieu. Then, it turns out, something sticks: the past is not just remote, it is also part of who we are. And so is fiction.



3. Mieke Bal, *Don Quijote: Sad Countenances*, 2019, video installation (frame description: The two protagonists discuss the world), courtesy of the artist



4. Mieke Bal, *Don Quijote: Sad Countenances*, 2019, video installation (frame description: Sancho knows best, or thinks he does, when claiming that animals should have the right to vote), courtesy of the artist

Five episodes later (if we follow the somewhat arbitrary order of the screens) there is another Mouffean event in the political, titled “Delirium of Words”. The noun “delirium” evokes the increasing “madness” so frequently attributed to Don Quijote. That episode can also be watched online via this link: <https://vimeo.com/468949315>. This scene echoes the episode of the conversation, taking the border issue a step further. There, the main topic of discussion was the difference between reality and fiction, hinted at in many other episodes. Here, it is the medium of communication itself that is at stake. Don Quijote and Sancho Panza sit together, in dialogue; one of those mad and maddening ones that can only lead to frustration and anger. A delirium of words is at the same time a probing of language. This is the more forceful but also, more complicated as the two discussants not only speak different languages but also come from different educational levels and uncertainly belong to different genders, as Sancho’s role is played by a Spanish-speaking woman. This, too, is inherent in social interaction. It seems as if they go back to the Rousseau-ist question of the “origin of language”: what

is language for, what does it allow us to do, and what not? They are trying to help culture.

Sancho uses proverbs, which irritates Don Quijote. The proverbs appeal to common, popular wisdom and in that sense, they counter individualism. Tweets versus communication, we would say today. We can also think of Wittgenstein's broken words. Sick words. The Spanish word *razón* means both reason and the precise word. Through the idea of sick words, this scene alludes to Colombian novelist Azriel Bibliowicz's imaginative concept of "word hospital" in his 2013 novel *Migas de pan*, where second-generation Holocaust trauma haunts a family whose father, a holocaust survivor, has been kidnapped in the present by Farc terrorists. The allusion suggests the imminent threat of violence when people talk together, a danger the two episodes of the Don Quijote installation also raise.¹²



5. Mieke Bal, *Don Quijote: Sad Countenances*, 2019, video installation (frame description: Don Quijote and Sancho have a rather hostile discussion in front of the cathedral), courtesy of the artist

¹² This brilliant novel is important in view of the idea of borders as well. A. Bibliowicz, *Migas de pan*, Bogota 2013. I have written some bits about this novel in the 4th edition of my

The reason I invoke these two scenes in the discussion on borders in art is hopefully clear: where we have seen that definitions necessarily fail to tell us what a border or boundary is precisely, and that indecision attached to words and to things (if we keep trying to decide on ontological clarity) also impacts all the categorizations we bring to bear on art and its history. What our contact with art needs, more than clarity and divisions, is the abolition of yet another binary we are so used to: that between art and politics, or rather, the political. If I have devoted so much of my working life to the endeavour of bringing those two into closer connection, it is because, as I will now argue, between art objects such as images and their processing, the people relating to art must be given responsibility, so that the border between art and society can be profoundly undermined. The following section provides the arguments and conceptual ideas for that undermining.

BEYOND DEFINITIONS: ART AND THE POLITICAL RECONCILED BUT NOT CON-FUSED

In this section, I attempt to make borders meaningful in Inge Boer's sense, as spaces of negotiation, and probe the way they pertain to visual (here, audio-visual) art. Mouffe continues her presentation of the two antagonistic domains of politics and the political with reference to an area of real conflict in contemporary societies:

[...] the dominant tendency in liberal thought is characterized by a rationalist and individualist approach which forecloses acknowledging the nature of collective identities. This kind of liberalism is unable to adequately grasp the pluralistic nature of the social world, with the conflicts that pluralism entails; conflict for which no rational solution could ever exist. (10)

Paradoxically, then, individualism, which takes multiplicity as its starting point, is unable to deal with the actual plural nature of the social world, while also making the problematic nature of the logic of binary opposition that underlies the idea of borders as lines, clear and untenable. The hypostasis of individual freedom is in fact a severe limitation of multiplicity and diversity. The repression of group identities in the name of the individual makes for an easy slide from individualism to conformity, or worse, dictatorship. Today,

book *Narratology* (M. Bal, *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto 2017, pp. 81–82, pp. 87–88, pp. 128–130, p. 146).

when so many countries are ruled by allegedly democratically elected dictators, the early-modern tension between the two protagonists of the art installation I brought in above as my example of border problematics gains new actuality as a warning to not suppress tensions. I am alluding once more to my 2019 sixteen-screen video work *Don Quijote: Sad Countenances*, which has been exhibited again in May 2024 in Wrocław, Poland and will be installed in Lublin in April 2025.¹³

If I put forward a view of art that has political force for our present time through and with the collective work of revitalizing Cervantes's world-famous novel, a monument of our cultural heritage, it is because the installation aims to be loyal to the way it relentlessly keeps together, hence, refusing borders between them, the three components of such art I find distinctively indispensable for our present time: the *affective* – albeit oblique – engagement with the *present*, the refusal to excise the *past* from that present, and the *displacement* or “migratoriness” so characteristic of today's world. All three components involve borders, the first emotive, the second temporal, the third spatial, but with border-lines as both futile, yet, in political practice, predominant. The mission of the first component, affect, is to make the art compelling, without dictating in what way viewers will be affected. The concept of affect offers a perspective on art that suspends the centrality of representation, in both of its two meanings, in favour of art's solicitation of viewers' engagement through affect. This perspective places affect at the centre of attention and focuses analysis on the resulting interactivity between artworks and their viewers. That interactivity destroys the border. Instead of taking what is there to be seen on the screen's surface, for example, at an appropriate distance, affective analysis will establish a relationship between that spectacle and what it *does* to the people looking at it, and, precisely, being *affected* by it, in interaction. While detailed affect-oriented analysis of artworks may seem more difficult to achieve than, say, a form-based analysis of the artwork-only, such analysis is called for to account for the cultural processes in which art functions. Such processes cannot occur on the basis of borders. Art and the political inter-act, but are not con-fused, to recycle a creative hyphen that connects the preposition “con-”, meaning “with”, to the risky activity of “fusing” that destroys the distinguishable elements. This use of the hyphen was suggested to me by South-Korean philosopher Kyoo Lee, who teaches at the CUNY Graduate

¹³ In the Wro Art Center, dir. P. Krajewski, Widok 750–052, Wrocław, from May 16, 2024 to the end of July with the title *Don Kichot. Smętne oblicza/ Don Quijote: Sad Countenances*. I gave an artist talk on June 16, on the same day as the opening.

Center in New York and is one of the three main editors of the journal *PhiloSOPHIA: a journal of TransContinental Feminism*.¹⁴

The second component of political art, the implication of the past in the present, binds perception – an indispensable element of the process of art beyond the usual boundary – to memory; it erects no border between past and present. Perception happens in the present tense; but without memory we cannot make sense of what we see. The third, displacement, is a spatial condition for the efficacy of art, requiring transgressing the border between the art and its interacting viewers, as much as migrants and refugees must transgress geographical borders. These topics converge with my own efforts in video works that I have been making from 2002 on. For these videos, these principles have compelled us – the small collective of filmmakers called Cinema Suitcase – to a particular cinematic style, appropriate for the goal of making them work politically. Especially in the first years they were specifically geared towards what I have termed “migratory culture” – which is such a hot and painful issue in both politics and the political. Art can only be art in the specific sense I here attribute to the term – art that is of and for the world – if it is political. This formulation does not propose synonymy between the two terms, nor any overlap between the two domains. Instead, it rigorously rejects the still-lingering “Kantian” idea that art stands outside the world, beyond an imagined border-line. Instead, the intertwinement – not the identification – of art and the political is essential rather than incidental.¹⁵

A vital part of that intertwinement occurs through the senses, conceived as inseparable from affect and cognition, of which vision is central, as we are considering (audio-)visual imaging. Visual practices of surveillance, of “othering”, and of hierarchization also make a critical examination of this area of cultural practice a meaningful endeavour. More in general, much of social life is influenced by what we see – or think we see. And that includes seeing others, pre-programmed to be seen in their otherness that is presented as natural but is nothing if not cultural, thus undermining yet another border. Visual images are sometimes able to subvert these cultural, socially damaging pow-

¹⁴ For a fundamental discussion of affect in art, see E. van Alphen, an article that underlies my reflection here: “Affective Operations of Art and Literature”, *RES: Journal of Anthropology and Aesthetics*, 2008, 53/54 (Spring/Autumn), pp. 20–30. I also want to take on board the critical questions film scholar Eugenie Brinkema has posed regarding the frequent use of the concept of affect, which she finds too vague and leaves the relation of affect to form unaccounted for. See E. Brinkema, *The Forms of the Affects*, Durham, NC 2014.

¹⁵ I put “Kantian” in quotation marks because I don’t accept this vulgarized alibi that justifies social indifference and even requires such indifference as a feature of true art as really Kant-derived.

ers or circumvent censorship, but are also tools to manipulate, specifically because they are harder to pin down for unambiguous meaning. What we must realize is that seeing is the result of an activity: of looking. And that activity is the responsibility of the persons doing the looking and responding to what they see. This makes visual analysis, as a branch of cultural analysis, highly appropriate, and better suited than classical art history to point out – as if by the sword Don Quijote carries, waves, and sometimes even uses – how looking is steeped in the political. To probe that, visual analysis, which includes the rejection of borders in different ways, is the most productive approach.

Let me give first three examples of border-transgressing objects for visual analysis. After that I will briefly return to the 2019 video exhibition on Don Quijote. In *The Presentation of Self in Everyday Life*, Erving Goffman convincingly argued that what we consider the “self” is the product, not the cause of social *role playing*. This makes theoretical fictions, with their theatrical actors, very relevant. Everyday life as a stage: this view implies, among other changes in the classical psychologically bent conception of subjectivity, a *visualisation* of ordinary behaviour, and a social space for negotiation; a moving border that is not a line. As a first example of an object of visual analysis not liable to art-historical study, Goffman’s description of a person entering the “stage” of social encounter is as vivid in its anxiety-raising production as stage fright. Entering involves transgressing whatever border might be constructed. Second, a young child who, yet again, noticed his mother’s camera pointed at him, almost automatically straightens his back, putting his hands by his hips, ready to shoot. Through that role-play or body-language he takes on his favourite, television-inspired role of cowboy, for this is how he wishes – or has been trained to wish – to be captured on camera. Finally, psychoanalyst Christopher Bollas conceptualizes dreams as a stage on which the dreamer plays a part, subject as she is to the director of the play, she definitely is not herself.¹⁶

None of these examples consist of material images one can make, present, delimit; no border works. They are moments, not things. Yet they are starkly visual. These three conceptions of the subject share a concern with appearance and exteriority, which implies transgressing whatever delimitation might be involved, or imagined, between the acting subject and the looking “second person”. The visibility of behaviour – whether seen in social reality, the television-informed world of the child, or in dreams – turns the

¹⁶ E. Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, New York 1956. C. Bollas, *The Shadow of the Object: Psychoanalysis of the Unthought Known*, New York 1987. The middle example comes from my own personal experience of trying to photograph my son.

everyday appearance of people into a potential object for visual analysis. An object, a thing? No, a moment in which something happens.

This is not to suggest that people only exist (socially) as far as they can be seen, and in that situation, circumscribed, but to emphasize that the visibility of social life is a meaningful entrance into questions of what subjectivity is, how it can be perceived, and what this visibility tells us about human existence on the apparently shallow yet so profoundly formative "stage" of interaction. No border intervenes. Visual (re-?)presentations and interactions, sense-based presentations and absorptions shape the world as we see it. If any situation can be considered a space of negotiation, it is these moments; images of desirable postures and faces, bodies and clothes, flickering colours of light, smiling and unsmiling faces fill our fantasies before we can even have any. Some of these images captivate us for a little bit longer than most; others pass fleetingly but do not fail to leave their mark. These are some of the objects of visual analysis that can do, exist, happen, without a need for borders; certainly, without borders as lines.

As is hopefully clear, all these examples are related to "staging": play-acting, theatricality, and display. Theatre studies is an interdisciplinary field, and so is museology. Both produce images. Since with the DON QUIJOTE project I sought to connect theatricality and museology, Eilean Hooper-Greenhill's study *Museums and the Interpretation of Culture* is helpful. This is an instance of museum studies, a field that clearly has an affiliation with visual analysis, as well as a distinction from it, and intersects the latter and material culture studies. In her first chapter, on the imbrications of museum studies with visual and material culture studies, the author makes the case for what each participating discipline can contribute. Her point is not that the disciplines she invokes constitute a comprehensive list, but that her object requires analysis within the conglomerate of these disciplines. Such a conglomerate is a space for negotiation; a Boer-based border. Within this conglomerate, each discipline contributes limited, indispensable, and productive methodological elements, which together offer a coherent model for analysis, rather than a list of overlapping questions. This concatenation may shift, expand, or shrink according to the individual case, but it is never a "bundle" of disciplines (multi-disciplinarity), nor a supra-disciplinary "umbrella." In the final section of this article, I focus on a border-line-less space of negotiation where, in line with Mouffe, looking becomes a tool to make the political an instance of "inter-ship": connection rather than distancing; an instance of inter-disciplinarity.¹⁷

¹⁷ E. Hooper-Greenhill, *Museums and the Interpretation of Visual Culture*, New York 2000. For issues of inter-, multi-, and transdisciplinarity, see my 1988 book *Murder and*

LOOKING AS POLITICAL AGENCY

I received a few responses after encouraging people to look at the two episodes of Don Quijote and Sancho Panza talking, CONVERSATION and DELIRIUM OF WORDS. I alleged these episodes for their communicative “Sahara aesthetics”: a constantly changing tone, first/second person exchange, and changing situations; but mostly, the unstable power relations that the unsteady borders build up. Importantly, those borders are not expressed in words, or at least, not entirely. Don Quijote’s linguistically expressed adversity to proverbs establishes a border between him and Sancho, which can also be seen. In the CONVERSATION episode, the visualisation of Sancho’s caring, bandaging the wounded face of the knight, and the latter’s outcry of pain, are in slight tension with the verbal discussion they are having. There, the exchange of arguments, friendly enough in spite of disagreements, visually contrasts with the moments when hostility threatens. And when Sancho moves back from Spanish to French, we are aware that the video insists on recalling borders, whether or not these matter much. The point is that they can only be spaces of negotiation, not lines. In DELIRIUM OF WORDS, the urban architecture frames the tense discussion between the two figures. In front of them stand two empty chairs. One respondent alerted me to the fact that these empty chairs figure an invitation to identify with the position of the “second person”,

[...] to be a virtual, potential participant of their “conversation” – on both sides of the screen, as it were, and nowhere specifically. But there is an invitation/suggestion to join them somehow – and the empty chairs function as pronominal shifters to me.

I quote this comment not only to say that I agree with this viewer, but also to foreground once more the merging of visuality with language, which is the more prominent because of the linguistic vocabulary (‘pronominal shifters’) alleged to interpret a visual aspect of framing.¹⁸

Difference: Gender, Genre and Scholarship on Sisera’s Death, trans. M. Gumpert, Bloomington–Indianapolis 1988. I first wrote on inter-ship (then still without the hyphen I later found crucial) in an article from 2017, “Intership: Anachronism between Loyalty and the Case”, in: *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*, ed. T. Leitch, New York–Oxford 2017, pp. 179–196.

¹⁸ This comment and some others came from Filip Lipiński, who knows my video work in depth, as he demonstrated in an article on the thrust of my artwork in its relationship with my scholarship that appeared in December 2020 in *Artium Quaestiones*, no. 21. That special issue, edited by Filip Lipiński, is titled *The Cinematic Turn in Art Practice*

The space of negotiation that remains the best way to circumscribe (not define) borders is for me the approach of cultural analysis, in its visual variant. Visual analysis can help us connect the political aspect of acts of looking with the seemingly self-evident, almost automatic occurrence of seeing. The object domain of visual analysis consists of things we can *see* or whose existence, agency, and encounter are motivated by their *visibility*; things that have a particular *visuality* or visual quality that addresses the social constituencies interacting with them. One can think of family snapshots that so poignantly display family ideologies along with affective bonding, gender role playing, and a peculiarly intimate relationship between subject and maker. But one can as well think of the appearances in particular social settings of subjects of sexual, age-based, or professional milieus. The “social life of visible things”, to recycle and adapt Arjun Appadurai’s phrase for a segment of material culture, would be one way of putting it.¹⁹

On the one hand, then, photographs, videos, internet and social media; on the other, people, whose appearance is as fleeting as it is socially framed and pre-scripted. A house, street scenes, posters, ads – enumerating the possible objects seems futile. This raises the question whether the object domain of visual analysis can consist of objects at all? Hooper-Greenhill draws attention to the ambiguity of the word “object” itself, which we can consider with Bill Brown’s differentiation between object and thing in mind. According to the *Chambers Dictionary*, an object is a material thing, but also an aim or purpose, a person or thing to which action, feelings, or thoughts are directed: thing, intention, and target (104). The conflation, or con-fusion of *thing* with *aim* does not imply attributing intentions to objects, although to some extent

and Theory, and the opening article is “Cinematic Art (History) and Mieke Bal’s Thinking in Film”, pp. 5–38. That issue contained another article on my artwork, in Polish. In his response to the two episodes I have brought up here, he also mentioned a few architectural details that confirmed the difference, threatening to become a border, between the backgrounds of each of the figures.

¹⁹ The phrase “the social life of things” is the title of Appadurai’s edited volume, *The Social Life of Things*, Cambridge 1986. For a good example of the kind of analysis that ensues from this definition of the object of visual analysis, see A. Appadurai, C. Breckenridge, “Museums are Good to Think: Heritage on View in India”, in: *Museums and Communities: The Politics of Public Culture*, eds. I. Karp, C. Mullen Kraemer, S.D. Lavine, Washington–London 1992, pp. 34–55.

In that paper, the authors consider museums as interpretive communities. On family snapshots, see *The Familial Gaze*, ed. M. Hirsch, Hanover, NH 1999 and E. van Alphen, “Visual Archives and the Holocaust: Christian Boltanski, Ydessa Hendeles and Peter Forgas”, in: *Intercultural Aesthetics: A Worldview Perspective*, eds. A. Van den Braemrusche, H. Kimmerle, N. Note, Berlin 2009, pp. 137–156.

such a case could be made. The conflation, instead, casts the shadow of the intention of the subject over the object. In this guise, the ambiguity of the word "object" harks back to the goals of nineteenth-century object-teaching and its roots in pedagogical positivism. "The first education should be of the perceptions, then of memory, then of the understanding, then of the judgment".²⁰

This temporal order is clearly meant as a recipe for progressive education, in which the child is empowered to form her own judgments based on perception. This was a much-needed emancipation of the young subject at the time. However, it is also precisely the reversal of what the analysis of visual culture ought to disentangle and reorder. For, in the then-welcome attempt to counter the newly "invented" ideological brain-washings produced by the primacy of opinion, the sequence established proclaims the supremacy of a rationality that represses subjectivity, emotions, and beliefs. It is an attempt to *objectify* experience and delineate it. But no border-line can do this. For the idea of the "real" thing suppresses the constructed nature of "reality."

Visibility is not synonymous with materiality. Just as there is a rhetoric that produces an effect of the real, there is one that produces the effect of materiality. Authenticating an interpretation because it is grounded in acts of looking resulting in seeing or, more strongly, in perceptible material properties, is a rhetorical use of materiality. On the one hand, meeting the material object can be a breathtaking experience: for students of objects, such experiences are still indispensable to counter the effects of endless classes, where slide shows instil the notion that all objects are of equal size and texture. But there can be no direct link between matter and interpretation. The belief that there is such a link, which underlies the object-based pedagogy, resorts to the authority of materiality, seen by Davey as the thrust of such rhetoric: "The 'thingness' of objects, the concrete 'reality', gives weight, literally, to the interpretation. It 'proves' that this is 'how it is', 'what it means'". My appeal to theatricality is meant to preserve the "liveness" of theatre without invoking the rhetoric of materiality, and without separating it from other forms of visibility.²¹

²⁰ With "intentions of objects", I am alluding to Kaja Silverman's philosophical study of vision *World Spectators*, Stanford 2000 (esp. ch. 6). The object-based pedagogy has been put forward by N.A. Calkins, "Object-teaching: its purpose and province", *Education* 1980, 1, pp. 165–172 (166, quoted in Hooper-Greenhill, *Museums...*, 105).

²¹ N. Davey, "The Hermeneutics of Seeing", in: *Interpreting Visual Culture: Explorations in the Hermeneutics of the Visual*, eds. I. Heywood, B. Sandwell, London–New York 1999, pp. 3–29, rendered in Hooper-Greenhill, *Museums...*, (p. 115). This rhetoric also beckons anthropology in, as well it should.

This rhetoric can, of course, be countered or – to the extent that it is not entirely useless in the face of still-rampant idealism – revised and supplemented in various ways. One of these ways is to pay attention to the various *framings* that affect visibility, not only of the object framed but also of the act of looking at it, and the ways in which that act is framed. Such a description of the object entails not only the much-advocated social perspective on things: if these things address people, the analysis also includes the visual practices that are possible in a particular culture or subculture. Hence, *scopic* or *visual* regimes are subject to analysis as well. In short, visual analysis examines all forms and aspects, conditions and consequences of visibility. The regime in which the rhetoric of materiality was possible and often effective is just one such regime that is liable to be analysed critically, in ways that undermine the categorization and its borders.²²

Thus formulated, visual analysis can be distinguished from object-defined disciplines such as art history and film studies, through the centrality of conditions of visibility, also summarized in the term “visuality”. The question of visibility is simple: What happens when people look, and what emerges from that act? The verb “happens” suggests that the *visual event* is under scrutiny, and the verb “emerges” tells us that the visual image is considered as a fleeting, fugitive, subjective image accrued to the subject, rather than the material thing we can collect. Again, the border-line vanishes. These two results – the event and the experienced image – are joined at the hip in the act of looking and its aftermath.

At the hip, hence, in the body. The act of looking is anchored in the body and thus, profoundly “impure”, neither limited to one sense organ nor even to the senses. Borders lose out against mergings. Firstly, sense-directed as it may be, the act of looking is inherently framed, framing, interpreting, affect-laden, cognitive, as well as intellectual in kind. Secondly, this impure quality is also likely to be applicable to other sense-based activities: listening, reading, tasting, smelling. This impurity makes such activities mutually permeable, so that listening and reading can also have visibility to them, while looking is “contaminated” by these other acts. Hence, literature, sound, and music are not excluded by a border-as-line from the domain of visual analysis; they partake of the multi-sense-based space of negotiation.

Visuality’s “impurity” is not a simple matter of mixed media. More fundamentally, vision is itself inherently *synaesthetic*. It involves and entails bod-

²² A succinct exposition of the kindred but more limited phrase “scopic regimes” can be found in Martin Jay’s article “Scopic Regimes of Modernity”, in: *Vision and Visuality 2*, ed. H. Foster, Seattle 1988, pp. 3–38.

ily sensations that cannot be reduced to perception through the eye; it erases the borders between the senses. Such artworks challenge any reduction of the sense domains involved in attempts to establish hierarchies. If visual analysis focuses on visuality rather than on particular images, then it is the possibility of performing acts of looking in relation to the object seen, not the materiality of it, that decides whether an artefact or process can usefully be considered from the perspective of visual analysis.

Let me put this in even stronger terms. Even “purely” linguistic objects such as literary texts can be analysed meaningfully and productively in this way *qua* visuality. The latter not only include an untameable mixture of the senses involved, but also the inextricable knot of affect and cognition that every perceptual act constitutes. This empathic vision is what the Don Quijote exhibition seeks to solicit. The politics of looking that this requires is based on an integration of cognitive, intellectual, affective engagement with the present world (that is “the case”), an engagement that is mindful of the past from which the horrors seem to be so constantly repeated. It requires looking *with* the mad knight, not *at* him, so that he can exit his trauma-induced madness. This also commands critique, and the courage to look it, as well as the self, in the face; straight through that imaginatively made but failing border.

BIBLIOGRAPHY

- After Orientalism: Critical Entanglements, Productive Looks*, ed. I.E. Boer, Leiden 2003
- Alphen E. van, “Affective Operations of Art and Literature”, *RES: Journal of Anthropology and Aesthetics* 2008, 53/54 (Spring/Autumn), pp. 20–30
- Alphen E. van, “Museumactivisme”, *De Witte Raaf* 2021, 213, pp. 5–6
- Alphen E. van, “Visual Archives and the Holocaust: Christian Boltanski, Ydessa Hendeles and Peter Forgacs”, in: *Intercultural Aesthetics: A Worldview Perspective*, eds. A. Van den Braemrusche, H. Kimmerle, N. Note, Berlin 2009, pp. 137–156
- Appadurai A., C. Breckenridge, “Museums are Good to Think: Heritage on View in India”, in: *Museums and Communities: The Politics of Public Culture*, eds. I. Karp, C. Mullen Kraemer, S.D. Lavine, Washington–London 1992, pp. 34–55
- Bal M., *Concepts itinérants. Comment se déplacer dans les sciences humaines*, trans. C. Dutheil de la Rochère, Dijon 2023
- Bal M., “Intership: Anachronism between Loyalty and the Case”, in: *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*, ed. T. Leitch, New York–Oxford 2017, pp. 179–196
- Bal M., *Murder and Difference: Gender, Genre and Scholarship on Sisera’s Death*, trans. M. Gumpert, Bloomington–Indianapolis 1988
- Bal M., *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto 2017

- Bal M., *Of What One Cannot Speak: Doris Salcedo's Political Art*, Chicago, IL 2010
- Bal M., *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*, Toronto 2002
- Bhabha H.K., *The Location of Culture*, London 1994
- Bibliowicz A., *Migas de pan*, Bogota 2013
- Boer I.E., *Disorienting vision: Rereading Stereotypes in French Orientalist Texts and Images*, Amsterdam 2004
- Bollas C., *The Shadow of the Object: Psychoanalysis of the Unthought Known*, New York 1987
- Brinkema E., *The Forms of the Affects*, Durham, NC 2014
- Buydens M., *Sahara: L'esthétique de Gilles Deleuze*, Paris 2005
- Calkins N.A., "Object-teaching: its purpose and province", *Education* 1980, 1, pp. 165–172
- Davey N., "The Hermeneutics of Seeing", in: *Interpreting Visual Culture: Explorations in the Hermeneutics of the Visual*, eds. I. Heywood, B. Sandwell, London–New York 1999, pp. 3–29
- Derrida J., *The Truth in Painting*, trans. G. Bennington and I. McLeod, Chicago 1987
- The Familial Gaze*, ed. M. Hirsch, Hanover, NH 1999
- Goffman E., *The Presentation of Self in Everyday Life*, New York 1956
- Hooper-Greenhill E., *Museums and the Interpretation of Visual Culture*, New York 2000
- Jay M., "Scopic Regimes of Modernity", in: *Vision and Visuality 2*, ed. H. Foster, Seattle 1988, pp. 3–38
- Lipiński F., "Cinematic Art (History) and Mieke Bal's Thinking in Film", *Artium Quaestiones* 2020, 21, pp. 5–38
- Mouffe C., *On the Political*, New York–London 2005
- The Point of Theory*, eds. M. Bal, I.E. Boer, Amsterdam–New York 1994
- Rebentisch J., "Realism Today. Art, Politics, and the Critique of Representation", in: *Thinking-Resisting-Reading the Political*, eds. A. Esch-van Kan, S. Packard, P. Schulte, Berlin 2013, pp. 245–261
- Silverman K., *World Spectators*, Stanford 2000
- The Social Life of Things*, ed. A. Appadurai, Cambridge 1986
- Uncertain Territories: Boundaries in Cultural Analysis*, eds. M. Bal, B. van Eckelen, P. Spyer, Amsterdam–New York 2006
- Winkel C. van, "Het representatieve museum", *De Witte Raaf* 2024, 227, pp. 12–13

ELECTRONIC SOURCES

<https://www.miekebal.org/about>

Mieke Bal

Amsterdam School for Cultural Analysis

MAKING AND BREAKING BORDERS

Summary

The concept of border or boundary has two ambiguities to deal with, if it is to serve a useful intellectual purpose in art and art history. One is to decide whether a border is a line, one that divides, separates, and thus can lead to competition, even to animosity; or whether it constitutes a space within which negotiating can happen. The other ambiguity concerns the differences, in style, period, national background, religious or sexual orientation, between artworks we contemplate in exhibitions, for example. That also raises the question if and how such differences can bridge the gaps and connect the artworks. I propose to take one case, a scene from my installation *Don Quijote: Sad Countenances* (from 2019), in which the knight errant and his squire have a conversation, seated at a café terrace, and probe their differences in social status, educational level, a probing that threatens their friendship and thereby establishes a new boundary.

The scene is ambiguous in that the two sit next to each other in seeming equality, whereas their conversation itself establishes hierarchical relationships, thus making a border. Yet after that tense moment, they revert to their previous, friendly being-together. The border as a dividing line they were building up breaks down when the differences fade away, as the actress playing Sancho reverts to the French of her "boss". With this making and breaking of borders, the two figures manage to share insights they would not have had before. The conversation scene is only eight minutes long, and establishes differences subsequently fading. There is very little acting, and there is nothing like a beautiful landscape. The differences between the languages they speak (French and Spanish) and the disagreements between them vanish in the face of the impossibility to maintain borders as lines, and instead produce that space of negotiation within which relationships can be restored. This enables the dynamic of empathy between the figures but also, and more importantly, between the fictional conversation and the real visitors.

Keywords:

borders, boundaries, video, empathy, politics

JÖRG SCHELLER

THE BORDERS OF BOUNDLESSNESS. A REASSESSMENT OF THE DISSOLUTION OF BOUNDARIES IN THE CONTEMPORARY ARTWORLD

To paraphrase Allan Kaprow: life in a gallery is like fucking in a cemetery. We could add that things become even worse as the gallery spills back into life: as the gallery/cemetery invades life, one begins to feel unable to fuck anywhere else.

Hito Steyerl, "Art as Occupation", 2011

INTRODUCTION

In this article, the 1970s critique and subsequent critiques of inter- and post-media aesthetics and of the transgression of boundaries in contemporary art are examined against the background of two 21st-century phenomena: the continuation of the "explosion of aesthetics"¹ (Gianni Vattimo) and the economic assimilation of art as a paradigmatic trend in the contemporary artworld on the one hand, and the international rise of populist, authoritarian, totalitarian movements and governments on the other. I argue that after decades of positively connoted boundary-pushing and boundary-dissolving, of mixing media and transcending disciplinary demarcations, of extending notions and hybridizing social subsystems, of criticizing the autonomy of art as a bourgeois myth, a crucial task of today's artworld is to reassess the relevance of boundaries and autonomy, to discuss them thoroughly and, if necessary, protect the autonomy of art in ways that do not lapse into reactionary longings for purity and segregation. The article does not advocate a specific understanding of the autonomy of art or promote a specific demarcation life between art and other social subsystems. Rather, it is a warning against

¹ G. Vattimo, *The end of Modernity. Nihilism and Hermeneutics in Postmodern Culture*, Cambridge 1988, p. 53.

reflexively connoting the expansion of boundaries in a positive way, and an invitation to develop a sensibility for the ambiguity of boundaries and their situation-specific necessity in ethical terms.

CRITICISM OF DISSOLVING BOUNDARIES IN THE ARTWORLD: A BRIEF AND INCOMPLETE PREHISTORY

In 1974, the art critic Rosalind Krauss warned against trivializing the dissolution of art's boundaries in the "post-medium condition". With recourse to Frederic Jameson, she argued that "this leeching of the aesthetic out into the social field in general" ran the risk of mimicking the boundlessness of capitalism.² In the same year, Allan Kaprow, the pioneer of Happening, criticized the dissolution of boundaries between video art and entertainment for a broad audience: "Like so much Art Tech of recent years, video environments resemble world's fair 'futurama' displays with their familiar nineteenth-century push-button optimism and didacticism. They are part fun house, part psychology lab."³ While artists like Stan Vanderbeek sought to become "artists in residence to the world"⁴ through collaborating with big-tech companies, it was Kaprow, of all artists, despite contributing substantially to the extension of the notions and practices of art, who drew attention to the limits of extension.

Fast-forward to the 21st century. In 2003, echoes of Krauss' criticism reverberated in Pamela M. Lee's article "Boundary Issues: The Art World Under the Sign of Globalism" for *Artforum International*. Whereas "globalism" today is commonly related to right-wing or far-right cultural criticism, it was different in the early 21st century, when left-wing anti-globalist movements such as Attac thrived. This was also the time when "biennialization" and "globalization" were among the much-discussed, much-criticized topics in the art world (and beyond). In this connection, Lee posed the question: "What happens to the art world when the world itself is progressively aestheticized under the regime of global spectacle?"⁵ Curator Douglas Crimp made a similar diagnosis, albeit

² R. Krauss, "A Voyage on the North Sea", in: *Art in the Age of the Post-Medium Condition*, London 2000, p. 56.

³ A. Kaprow, "Video Art: Old Wine, New Bottle", *Artforum* 1974, Summer, 12(10), available online: <https://www.artforum.com/features/video-art-old-wine-new-bottle-214242/> [accessed: 4 March 2024].

⁴ S. Vanderbeek quoted after G. Youngblood, *Expanded Cinema*, New York 1970, p. 349.

⁵ P.M. Lee, "Boundary Issues: The Art World Under the Sign of Globalism", *Artforum International* 2003, November, 42(3), available online: <https://www.artforum.com/>

not limited to the artworld, in the catalog of the 1977 *Pictures* exhibition: "While it once seemed that pictures had the function of interpreting reality, it now seems as if they have usurped it."⁶

Like Krauss in 1974, Lee drew inspiration from Jameson, who defined globalization as "an immense enlargement of world communication, as well as of the horizon of a world market".⁷ Lee expressed her skepticism towards an artworld that sees itself as a passive mirror or distanced critic of this condition rather than as an integral, productive part of it.⁸ For her, the task was to bring art down to earth, to the sphere of immanence, instead of likening it to St. Augustine's "City of God", as Artur C. Danto did in 1964.⁹ Thus, she declared the time of "cool, critical distance" to be over.¹⁰

While it is certainly compelling that the artworld should acknowledge their active complicity in global affairs, the media artist Hito Steyerl did not leave it at that. In her article "Art as Occupation: Claims for an Autonomy of Life" (2011), Steyerl implicitly continued Krauss', Kaprow's and Lee's criticism and expanded it to include some crucial new components. While Lee basically recalled Krauss' warning against boundary-pushing art becoming a pseudo-critical framing of corporate capitalism's expansion, Steyerl postulated a much more powerful and active role for the arts in contemporary life: "The incorporation of art within life was once a political project (both for the left and right), but the incorporation of life within art is now an aesthetic project, and it coincides with an overall aestheticization of politics. On all levels of everyday activity art not only invades life, but occupies it."¹¹ In consequence, "life has been occupied by art, because art's initial forays back into life and

features/boundary-issues-the-art-world-under-the-sign-of-globalism-167783/ [accessed: 4 March 2024].

⁶ D. Crimp, "Pictures", in: *Pictures. An exhibition of the work of: Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Sherrie Levine, Robert Longo, Philip Smith*, ed. Committee for the Visual Arts, Inc., New York 1977, pp. 3–29, 3.

⁷ Quoted after Lee, *Boundary Issues...*

⁸ See J. Scheller, "Size Matters. 'Exhibition Agency' und die Erhabenheit des Globalen am Beispiel von Großausstellungen", in: *Transdisziplinarität in Kunst, Design, Architektur und Kunstgeschichte (Artificium - Schriften zu Kunst und Kunstvermittlung)*, ed. K. Imesch, K. Daguet, J. Dieffenbacher, D. Strebel, Oberhausen 2018, pp. 17–30.

⁹ A.C. Danto, "The Artworld", *The Journal of Philosophy* 1964, Oct. 15, 61(19), pp. 571–584, 582.

¹⁰ Lee, *Boundary Issues...*

¹¹ H. Steyerl, "Art as Occupation: Claims for an Autonomy of Life", *e-flux Journal* 2011, December, Issue 30, available online: <https://www.e-flux.com/journal/30/68140/art-as-occupation-claims-for-an-autonomy-of-life/> [accessed: 4 March 2024].

daily practice gradually turned into routine incursions, and then into constant occupation."¹²

The trend towards post-autonomous art under the auspices of liberal postmodern consumer and mass media cultures ties in with the avant-garde's paradoxical urge to expand, which was once intended precisely to serve autonomy, and at the same time severs the ties to this phase in the history of art, as Steyerl explains: "If the origin of artistic autonomy lies in the refusal of the division of labor (and the alienation and subjection that accompany it), this refusal has now been reintegrated into neoliberal modes of production to set free dormant potentials for financial expansion. In this way, the logic of autonomy spread to the point where it tipped into new dominant ideologies of flexibility and self-entrepreneurship, acquiring new political meanings as well."¹³ In a nutshell, the sprawling heteronomy of avant-garde art was intended as a gesture of distinction and autonomy. This gesture became "occupied" or "usurped" in the "post-medium condition" understood as a correlate to what Lee subsumes under "globalism".

Philosopher Gernot Böhme has coined the term "aesthetic capitalism"¹⁴ for a broader understanding of this condition, i.e. one not satisfied with commonplace criticism of neoliberalism. "Aesthetic capitalism" refers to the most recent form of capitalism in highly developed consumer societies, which is based on the dissolution of the boundaries between art (as a sphere of aesthetics, sophistication, imagination, creativity) and life (as a sphere of basic needs, necessities, restraints), with utility value taking a back seat to exchange, symbolic and aesthetic values. Along these lines, sociologist Andreas Reckwitz aptly writes that contemporary culture is "no longer a clearly delineated subsystem, it has rather transformed into a global hyperculture in which potentially everything – from Zen meditation to industrial footstools, from Montessori schools to YouTube videos – can be regarded as culture and can become elements of the highly mobile markets of valorization, which entice the participation of subjects with the promise of self-actualization."¹⁵ In this hyperculture, which is characterized by the disintegration of boundaries between the various social spheres, art is just one unit among other units. It seems as if the return to immanence has been completed.

¹² Ibidem.

¹³ Ibidem.

¹⁴ G. Boehme, *Ästhetischer Kapitalismus*, Berlin 2016.

¹⁵ A. Reckwitz, *The Society of Singularities*, Cambridge 2020, pp. 8–9.

THE NEED FOR SANCTUARIES: ART IN THE POST-POST-MEDIUM CONDITION

Under the conditions as sketched above, in view of the ongoing post-medium condition and the ongoing “explosion of aesthetics” (Vattimo), it must be discussed how contemporary boundary-pushing or -dissolving trends in the artworld such as inter- and transdisciplinarity, socially engaged art, activism, artistic research, art-education-as-art, and the criticism of the autonomy of art can prevent themselves from reproducing, and be it in a non-intentional way, the role of the accomplice or ‘useful idiots’ as suggested by Krauss, Kaprow, Lee, Steyerl. “Cool, critical distance” is for sure no antidote, nor is retreating into the ivory tower. But criticality and criticism in fact presuppose not only a reflexive but also a corporeal, a spatial distance to what is criticized, at least temporarily. Metaphorically speaking: A mirror that lies on the object it is supposed to show remains blind. Checks and balances between different systems of society can only work if it does not mean that everyone is made an accomplice. Just as there are ethically sound reasons to separate the powers of the legislature, executive, and judiciary, or the powers of the state and religion, notwithstanding their actual fundamental entanglement, there are legitimate reasons to draw boundaries between art and everyday life, art and politics, art, and activism, and so on. It is true that these spheres cannot be *separated*, but it is also true that they must be *differentiated*.

Without boundaries, there can be neither critique nor politics in a strong sense – thus one could paraphrase philosopher Chantal Mouffe’s concept “agonistics”.¹⁶ Ultimately, a lack of boundaries prevents decision-making and tips over into arbitrariness, which in turn is exploited by those who are already in higher positions of power. To give an example: When institutions like the Tate Modern in London or the Museum M+ in Hong Kong evolve into hybrids where the boundaries between museum, mall, gastronomy, tourist hot spot, education and research facility, family entertainment, hub for power-critical activism, location marketing, etc. dissolve; when they, implicitly or explicitly, suggest that they are capable of excluding nothing and nobody from resolving the conflict between commercial or political constraints and independent critique, of being politically correct and subversive at the same time, the question of boundaries emerges naturally. The same applies to artists such as Olafur Eliasson, who could be described as an “embedded art-

¹⁶ C. Mouffe, *Agonistics: Thinking the World Politically*, London 2013.

ist" in analogy to the "embedded journalist".¹⁷ The Icelandic-Danish star of the artworld has also been called "a frontiersman in the hazy boundaries between contemporary art-making and start-up culture".¹⁸ Eliasson's case raises the question of the extent to which one can be artist, designer, educator, activist, entrepreneur, philanthropist, mainstream, counterculture, corporate cooperation partner, critic of capitalism, environmentalist, polluter of environment, etc. without compromising one through the other. To give a concrete example: As a critical activist-artist ("activist"), Eliasson warns against global warming in projects like "Ice Watch" (2018). The latter consisted in bringing blocks of glacial ice from Greenland to London, where they melted in front of the Tate Modern and the Bloomberg headquarters. But by bringing the blocks of ice to London by ship, Eliasson, who generally pursues resource-intensive projects and is also a frequent flyer, is complicit in what he criticizes. In a utilitarian manner, Eliasson's big tent art or catch-all art (in analogy to "big tent party" and "catch-all party") insinuates that in sum, everything is right. Yet if everything is right, something is wrong. Eliasson's example thus points to the necessity of drawing boundaries, just as purists and isolationists show the necessity of opening up to hybridization.

It is salient to stress that "boundary" here does not mean a rigid distinction between friend and enemy, as put forward by jurist Carl Schmitt (1888–1985), who has a lasting influence on both right-wing and left-wing thought.¹⁹ It also does not mean an absolute demarcation line that isolates a singularity like, for instance, death in the philosophy of Heidegger. In the sense of Derrida, "borderlines are not as secure, as inflexible, as Heidegger pretends, and under analysis, the uncrossable edges that are intended by Heidegger to insulate certain disciplines, concepts, or states, from their opposites, prove susceptible to contamination."²⁰ Nor does drawing boundaries imply an ontology of fixed social realms. My argument is more of a pragmatic nature, derived inductively from social practice and experience, not deductively from ideas and concepts. In an analytical sense, boundaries are needed whenever a specific aspect of reality is to be examined – simply because it is impossible to examine reality

¹⁷ J. Scheller, "Zur Heimholung der Künste in Kultur und Gesellschaft durch Künstlerische Forschung", in: *Laienherrschaft. 18 Exkurse zum Verhältnis von Künsten und Medien*, ed. R. Widmer, Zurich/Berlin 2014, pp. 201–212.

¹⁸ M. Speed, "Open House: A Look Into STUDIO OLAFUR ELIASSON", 032c 2017, October 30, available online: <https://032c.com/magazine/open-house-a-look-into-studio-olafur-eliasson> [accessed: 4 March 2024].

¹⁹ C. Schmitt, *Der Begriff des Politischen*, Berlin 1932.

²⁰ D. Brandes, "Derrida and Heidegger: A Lively Border Dispute", *Dalhousie French Studies* 2008, 82, Spring, pp. 17–27, 24.

in its entirety. Drawing boundaries and separating entities from other entities then does not mean ontologizing or essentializing the respective demarcated zones but proceeding in a heuristic way.²¹ Boundaries are also crucial when it comes to value judgments and thus ethical considerations, which play a vitally important role, particularly in contemporary art. Along these lines, the art historian Claire Bishop has put forward “the assumption that value judgements are necessary, not as a means to reinforce elite culture and police the boundaries of art and non-art, but as a way to understand and clarify our shared values at a given historical moment.”²² Moreover, boundaries of different types and of varying permeability inevitably arise whenever, in concrete situations, in a concrete lifeworld, under concrete environmental, sociopolitical, and economic circumstances, there is a need for the protection of certain life forms, or when there is a diversity of sometimes incompatible lifestyles and mentalities, i.e. social plurality. Perhaps the first physical boundary invented in the distant past was a fence, or some other cultural technique used by the physically weak to protect themselves from the physically strong. Perhaps the first physical boundary was created by a contemplative soul who was tired of wandering around, who longed for a place to rest and to reflect and who needed a safe space to do so. Perhaps the first metaphysical boundary was a utopia aimed at separating human beings from the cruelty of nature and establishing an alternative ethical order based on social justice rather than the “survival of the fittest”. We do not know, and we cannot know. In any case, a boundary is a profoundly ambiguous structure whose understanding requires a sensibility to the particularities of contexts and their genealogies.

The *Sanctuarium* by the artist Herman de Vries, born in 1931, are a good example of this ambiguity. De Vries, of all artists, who himself stands in the tradition of “explosion of aesthetics” (Vattimo) and the general hybridization of art, has been demarcating areas with fences or walls for decades, for instance, in public parks such as the “Leibfriedscher Garten” in Stuttgart in 1993 (ill. 1). Within the boundaries of these areas, nature is protected from human intervention and unfolds in its own unpredictable ways. Each of de Vries’ *Sanctuarium* is a *memento naturae* and a gesture of protest against “our overly one-sidedly developed technological-commercial nature”, as the artist wrote in 1993.²³ De Vries’ human intervention against human interventions

²¹ See B. Latour, *Pandora’s hope: essays on the reality of science studies*, Cambridge, Massachusetts 1999.

²² C. Bishop, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London 2012, p. 8.

²³ H. De Vries, “Sanctuarium”, in: *Kunst, Natur, Schauspiel*, ed. F. Werner, Stuttgart 1993, pp. 41–45, available online: <https://www.hermandevries.org/texts/text-1993-sanctu->



1. Herman de Vries, *Sanctuarium*, 1993 (location: Leibfriedscher Garten, Stuttgart). Credits: PJT56 / Wikimedia Commons / CC BY-SA 4.0

epitomizes the ambiguous nature of boundaries in several ways. Not only does the boundary of the respective *Sanctuarium* protect nature because the latter has become ‘weaker’ than human culture in the course of evolution, nature, which in turn remains inherently cruel to the weak (“survival of the fittest”), is also protected from human culture and technology precisely *through* human culture (conceptual art) and technology (fence, wall). Within the confines of the *Sanctuaria*, nature enjoys a paradoxical autonomy; an autonomy that is only realized through heteronomy, i.e. through the intervention of a neo-avant-garde artist. De Vries’ *Sanctuaria* thus suggest that autonomy and freedom require boundaries under the given circumstances.

That being said, as a first step, kneejerk normative judgments concerning boundary-pushing and dissolving in the artworld must be questioned. And there is plenty of reason to do so. In what Hans Belting, Andrea Buddensieg, and Peter Weibel have called the artworld of “the global contemporary”,²⁴ shifting boundaries and border crossing often have undisputed positive con-

arium.php [accessed: 4 March 2024].

²⁴ See H. Belting, A. Buddensieg, P. Weibel (eds.), *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*, Cambridge, Massachusetts 2013.

notations, while the formation of boundaries has negative ones. It is fair to generalize that leading institutions of contemporary art such as the Tate Modern or Museum M+ seek to constantly expand the scope of their collections, their impact, their media, their research, and their engagements with society at large. The same is true of art biennials by-and-large.²⁵ In a similar vein, art universities are deconstructing disciplinary fragmentation through hybrid degree programs such as the “Dirty Art Department” at the Sandberg Institution, Amsterdam, or presenting study programs as “a flexible, interdisciplinary major that allows you to push traditional boundaries of artistic practice ...”²⁶ Social responsibility and openness towards society at large are habitually emphasized as well. In these contexts, the autonomy of art, which entails unpredictability and uncontrollability within the confines of its own sanctuary, can be seen as a series of boundaries or obstacles on the way to the desired goals, above all, to the desired process of opening up. Hence, it must be viewed with suspicion. Autonomy can appear as the antagonist to what Lee called “immanence”; a realm to which art and its criticism are expected to return. Accordingly, the term “autonomy” is hardly ever found in respective mission statements or programs, while “boundary”, as outlined above, appears only as something to be questioned, challenged, pushed, transgressed, overcome. And is that not justified? After all, the autonomy of art has long been considered as a bourgeois fig leaf for social detachment, as a culturalist Western myth that shrouds colonialist and imperialist exceptionalism, or as a legitimatory discourse to absolve art from social responsibility, not to speak of the autonomy of art as a part in Western Cold War propaganda.²⁷ But not everything that emerges within a specific spatial and temporal context is identical to the basic tendency of that context. To use an analogy: being part of an intelligent institution does not mean that I am intelligent as well. And being part of the history of “the West” and its dominant sociopolitical tendencies does not mean being identical with this history or being so permeated by it that one cannot detach oneself from it.

In some cases, it is precisely the “explosion of aesthetics” and the transgression of traditional boundaries of art, for instance, regarding media and technology, that enables the re-entry of what the respective socio-political, moral agenda seeks to criticize. In 2014, the Karlsruhe Center for Art and

²⁵ See W. Chin-Tao, “Biennials Without Borders?”, *New Left Review* 2009, May/June, 57, pp. 107–115.

²⁶ <https://saveuarts.org/6324/academics/undergraduate/art-interdisciplinary-bfa.html> [accessed: 6 December 2024].

²⁷ For a brief overview see J. Siegmund, *Zweck und Zweckfreiheit. Zum Funktionswandel der Künste im 21. Jahrhundert*, Stuttgart 2019, pp. 64–69.

Media (ZKM) presented an overview of art and activism in the exhibition *Global Activism*. The term “artivism” was used to great effect in the accompanying publications. The exhibition consisted of an exuberant conglomeration of wishes, demands, complaints, and dreams, presented on posters, screens, flyers, and blogs, by NGOs, artists’ collectives, and individual campaigners. This ranged from general calls for world peace and freedom to specific criticism of greedy landlords and demands for the resignation of specific politicians. Exhibits included original memorabilia such as parts of the “protest fence” built by the campaigners against the new Stuttgart Central Station (“Stuttgart 21”) and wallpapered with expressions of discontent (ill. 2), video documentation of actions by the Occupy movement and the Russian artist collective Voina (*Smooch the Cop*, 2011), as well as mixed-media installations on topics such as the Tunisian revolution in 2011 (Patricia K. Triki & Christine Bruckbauer, *Chronology 2011-2013*, 2013) and illegal accounts in tax havens (Paolo Cirio, *Loophole for All*, 2013). With the abundance of forms, media, formats, approaches, processes, etc., the exhibition demonstrated that the proclaimed new “ism” referred to an attitude rather than a particular style. The concerns were too diverse, the strategies too different to be squeezed into one aesthetic formula. In any case, art was



2. Protest Fence, Stuttgart Main Station, author unknown, 2011. Credits: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=114688095>

called upon to leave the comfort zones of reflection or symbolic interaction with the world and instead to engage directly, through manifold means and methods, with the urgent political struggles of the present. At times, this led to curious outcomes. The electronic gadgets that were omnipresent in the ZKM exhibition showed resistance, rebellion, dissent on their display sides, often referring to capitalism and authoritarianism. However, if one stepped behind the iPads and flatscreens, one would see the logos of the corporations, the TÜV and ISO labels and the “Made in China” stickers, i.e. “made in an authoritarian one-party state.” The rights to the Guy Fawkes mask which appeared in many videos as a symbol of dissent are owned by Warner Bros. Discovery. And thus, the media deconstructed the message.

That said, after years of criticism of autonomy and concomitant criticism of boundaries, after including ever more media, technology, sign systems, and practices, perhaps it is time to reassess autonomy and boundaries in the way that postcolonial theorist Nikita Dhawan does in relation to the modern European era: “Without justifying colonial violence, the postcolonial world must learn to love the legacy of European modernity. As experience in many post-colonial contexts has shown, criticism of modernity has strengthened authoritarian and nationalist regimes.”²⁸ In fact, it is simplistic to equate boundaries and autonomy with eurocentrism, with a colonialist mindset or reactionary, right-wing conservative attitudes just because their proponents celebrate borders and inequality (see Carl Schmitt above and see next chapter). As explained above, boundaries are very ambiguous and arise from specific situations that need to be carefully examined and viewed in a *dialectical* light. Expressed in a handy formula: the more institutions, discourses, aesthetics, etc. open up, the greater the potential not only for inclusion and diversity but also for infiltration, appropriation, instrumentalization by those who actually oppose openness, or unintentional self-contradiction (see the example of the ZKM above). While the early avant-gardes and the post-war neo-avant-gardes had good reason to challenge the codified boundaries of academic art, Salon Art and Abstract Expressionism through pushing, blurring, dissolving the boundaries between art and life or broadening the scope of media, and while contemporary postcolonial theorists, artists, activists have good reason to challenge the codified boundaries of the era of Western exceptionalism, be it on the ground or in the minds, in ethics or aesthetics, the changing contemporary geopolitical conditions give good

²⁸ N. Dhawan, “Frankfurter Fritten und Currywurst: Kritische Theorie, Postmoderne und Postkolonialismus”, in: *Alles auf einmal. Die Postmoderne, 1967–1992*, ed. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH, Munich 2023, pp. 128–133.

reasons to reassess the importance of boundaries for art – precisely, and only seemingly paradoxically, to protect the freedom of art to decide whether it wants to open or close its gates.

AUTONOMY RECONSIDERED: THE AUTHORITARIAN MIND'S PREDILECTION FOR EMBEDDED ART

This freedom was referred to by the artist Artur Żmijewski in an interview with the author in 2018. While the above discussed criticism of the 1970s, the early 2000s and the early 2010s mainly concerned the economic, neoliberal appropriation and instrumentalization of contemporary art that had become so hybrid that it lent itself to all sorts of purposes, Żmijewski highlighted the growing danger of *direct political* appropriation in the context of the recent international rise of populism, authoritarianism, totalitarianism: "The appropriation of art by business is nothing compared to the appropriation of art by politics. The latter is much more dangerous. [...] Today, populists abuse the subversive strategies of the arts: breaking taboos, scandals, but also more subtle methods."²⁹ Along the same lines, the author and critic Angela Nagle had outlined one year earlier in her book *Kill All Normies* how recent far-right and radical-right movements make use of experimental, transgressive art and aesthetic. Nagle argues that their symbolic and discursive means draw a lot from the 1968 generation, the surrealists, Marquis de Sade, and post-war rebel subcultures.³⁰ Żmijewski, in turn, not only stressed the necessity to defend critical art's boundaries against the intrusion of those who are opposed to an open society, but also the need for more clearly defined terms and concepts in the artworld and beyond, i.e. for *definitional* boundaries. He felt that popular claims such as "the private is political" had lost their critical impact and were in danger of tipping over into something reactionary: "If we are no longer able to define politics today, if we declare everything to be politics, then we are overshooting the mark. That really scares me. The fact that politics, especially violent politics, can once again penetrate all areas of life is not least a consequence of the view that everything is political. If the private sphere is political, this is tanta-

²⁹ J. Scheller, "'Das ist das Wesen des Totalitären.' Bloss keine Politisierung der Kunst: Der polnische Künstler Artur Żmijewski verteidigt seine Freiheit", *Neue Zürcher Zeitung* 2018, 20 August, p. 31.

³⁰ See A. Nagle, *Kill All Normies. The Online Culture Wars from Tumblr and 4chan to the alt-right and Trump*, Winchester/Washington 2017.

mount to inviting politicians to penetrate our private lives. And that is the essence of totalitarianism."³¹

In fact, it can be argued that the postmodern and post-structuralist tendency to define, for instance, politics, power, racism, or art in ever broader terms has had its justification and has contributed, among other things, to understanding how racism persists in the guise of culturalism or how power functions not only vertically but also horizontally. But as the author Sergei Gerasimov has pointed out convincingly, particularly those people who have become fully committed to a certain concept and way of thinking "know exactly where they want to go but have no idea where and when to stop."³² According to Gerasimov, "any useful idea that goes beyond its scope becomes harmful. The problem is that every idea tends to outgrow this area on its own."³³ This "outgrowth" is dangerous because the respective protagonists continue in their usual ways even if the situation to which they and their ideas originally responded has changed and circumstances require new approaches. Sensibility gives way to ideology, thinking turns into a "thought style" (Ludwik Fleck) watched over by a "thought collective" (idem) eager to secure internal harmony.³⁴ In addition, they tend to underestimate the unintended consequences or, to use an economic term, the "external effects" of their actions in a changing environment. Żmijewski observed such changes and at least partially readjusted his focus. Borrowing a term coined by art historian Irit Rogoff, one could argue that Żmijewski now advocates "criticality" not only regarding power structures but also in relation to his own practice: "'Criticality' as I perceive it is precisely in the operations of recognising the limitations of one's thought for one does not learn something new until one unlearns something old, otherwise one is simply adding information rather than re-thinking a structure."³⁵

Hence, it is not self-contradictory that an artist like Żmijewski, who has defined art unmistakably in post-autonomous terms as an "instrument" and whose work has radically pushed the boundaries of art, most notably by blending it with activism in the context of the 7th Berlin Biennale in 2012,

³¹ Scheller, „Das ist Wesen..."

³² S. Gerasimov, "Jede Idee neigt von sich aus dazu, über ihren Anwendungsbereich hinauszuwuchern. Es ist dies das Gesetz der Bösartigkeit von Ideen", *Neue Zürcher Zeitung* 2023, 29 October, available online: <https://www.nzz.ch/feuilleton/sergei-gerasimow-krieg-stagebuch-aus-charkiw-teil-4337-ld.1758500> [accessed: 4 March 2024].

³³ Ibidem.

³⁴ See L. Fleck, *Genesis and Development of a Scientific Fact*, Chicago 1979.

³⁵ I. Rogoff, "From Criticism to Critique to Criticality", *transversal* 2003, 1, available online: <https://transversal.at/transversal/0806/rogoff1/en> [accessed: 6 June 2024].

now defends the freedom and autonomy of art (ill. 3). Just as Herman De Vries' *Sanctuararia* enable freedom and autonomy through a heteronomous demarcation of boundaries, Żmijewski's radical art benefits from an institutionally, discursively, but also legally and economically protected sanctuary in order to be free to break boundaries at all. It should be added, as the literary scholar Ernst van Alphen emphasizes, that Żmijewski "radically opposes the idea that the so-called autonomy of art implies that all kind of excesses in art are by definition legitimized."³⁶ Again, the necessity to draw boundaries becomes evident, if only from an ethical point of view. To rephrase and expand on Steyerl's statement: The incorporation of art into life was an ethical-political project directed against the principle of *l'art pour l'art* and Salon art, then became an economic project, and now the autonomy of art becomes, or rather: must become an ethical-political project under new auspices.



3. Nada Prlja, *Peace Wall*, 2012 (Berlin Biennale 2012, location: southern end of Friedrichstrasse, Berlin). © Artur Żmijewski

³⁶ E. van Alphen, "The performativity of provocation: the case of Artur Żmijewski", *Journal of Visual Culture* 2019, 18(1), pp. 81–96, available online: <https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/1470412918811240> [accessed: 4 March 2024].

Regardless of their moral, political, ideological differences, the forms of boundary-pushing, -blurring, and -dissolving discussed in the previous chapter may reinforce each other and, particularly in the course of institutionalization and professionalization, may (unintentionally) jeopardize the critical role of the arts at a time when the freedom and autonomy of art are under pressure from a surge of illiberalism, authoritarianism, and totalitarianism. The unintentional dimension is key here. Intentions do not equal outcomes. As the example of the ZKM has shown, even the seemingly unproblematic use of a wider range of media can have the “external effect” of benefiting an authoritarian regime if their components are produced mainly there. And the very methods that have benefited progressive causes can benefit regressive ones, depending on the context, as Nagle has shown. These are precisely the challenges that need to be addressed in the 21st century. And it must be made clear that drawing boundaries and insisting on the autonomy of art is not synonymous with a reactionary or aloof stance.

Even if contemporary right-wing and far-right artists, activists, cultural commentators, and decision makers are trying to claim artistic autonomy and artistic freedom, which previously had Kantian or left-liberal connotations, for their own political purposes,³⁷ authoritarianism actually prefers art that is not only organically embedded in society and in line with its basic tendencies, but also predictable and controllable. Hence, the autonomy of art and art institutions is a no-go for authoritarianism, as is the autonomy of science. A telling example can be found in the history of the Venice Biennale. When the Italian Fascists had consolidated their power, the Biennale was transformed from a municipal entity to an “autonomous entity” in 1930 (*Ente Autonomo Esposizione Biennale Internazionale d'Arte di Venezia*). However, “autonomy” meant that the hitherto municipal institution was placed under the direct control of the central state and thus lost significant freedoms to make decisions at a subsidiary level. The new board of directors consisted of five people chosen by Mussolini himself.³⁸

Authoritarianism may like to use the permeable borders of the post-medium, post-autonomous artworld to sneak into and occupy the latter, but it does so with the aim of erecting new, ideologically conformist borders. In an authoritarian state, and even more so in a totalitarian state, there must be no boundaries between art and society, or art and politics, or art and economy.

³⁷ Wolfgang Ullrich has discussed this regarding the situation in Germany, see W. Ullrich, *Feindbild werden. Ein Bericht*, Berlin 2020.

³⁸ J.A. May, *La Biennale di Venezia. Continuität und Wandel in der venezianischen Ausstellungspolitik 1895–1948*, Berlin 2009, p. 129.

The ideal is an organic, unified whole where art is in principal harmony with the alleged “will of the people”. That these “true” and “authentic” people do not exist, but must be created and sustained artificially through propaganda, acts of oppression, or violent purification, is one of the aporias of authoritarianism. This aporia also shows that non-autonomous art, within the confines of the respective collectives, is fundamentally in the interests of authoritarianism and totalitarianism. If a distinct message is to be conveyed to the population at large, there must be no boundary in the form of a social subsystem called “art” (or any other autonomous subsystem) that would transform the message in unpredictable ways. There must also be no restrictions in terms of media and technology, as this would limit the reach. This is one of the reasons why philosopher Boris Groys spoke of “The Total Art of Stalinism”. In a cynical way, “the Stalin era satisfied the fundamental avant-garde demand that art cease representing life and begin transforming it by means of a total aesthetico-political project”.³⁹ This transformation implies that art has to engage, it has to transcend the boundaries of the ivory tower, the white cube, the studio (associated with allegedly self-sufficient “formalism”), it has to become socially, politically, and economically *relevant*. Art has to move from autonomy to heteronomy in a non-dialectical way (i.e., unlike the dialectical treatment of heteronomy in the cases of De Vries and Żmijewski). Art that does not fulfill the expected purpose is under suspicion. While in authoritarian or totalitarian regimes socially engaged art that does not conform to the respective ideological guidelines is rigorously combated or assimilated through more sophisticated means, it is not socially engaged art *as such* that is under attack but only this or that *direction* of socially engaged art.

Now, this analysis is not intended to insinuate that socially engaged art necessarily has authoritarian or totalitarian traits. That would be a form of context-independent ontologizing or essentialization that would fundamentally contradict the purpose of this article, as outlined in the second chapter. Rather, the aim is to highlight that opening up to other social subsystems brings with it not only opportunities but also risks, that these risks can be of a non-intentional nature, and that they relate not only to instrumentalization by the economy but also by politics. In the face of the 21st-century polycrisis, in the wake of which populist and authoritarian movements are gaining ground in many places, this danger is particularly significant. Therefore, the theory and practice of shifting and dissolving boundaries in the artworld must be reassessed and freed from their commonplace, ideologically self-sufficient

³⁹ B. Groys, *The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*, London 1992, p. 36.

elements. There are times when boundaries must be deconstructed and there are times when boundaries must be reconstructed, or at least reconsidered. How and by whom this should be done cannot be decreed by any authority but should result from the deliberations of the stakeholders in the artworld themselves. This article cannot and will not do more than provide an impetus and some open questions, some pressing problems to be discussed. However, I cannot deny that it is also based on a normative assumption, which can best be outlined with a quote from the theologian Paul Tillich: "The boundary is the best place for acquiring knowledge."⁴⁰ I would just add that at times, the boundary also becomes, and must become, a place where knowledge is *protected*, especially knowledge about the ambiguity of boundaries.

BIBLIOGRAPHY

- Alphen E. van, "The Performativity of Provocation: The Case of Artur Zmijewski", *Journal of Visual Culture* 2019, 18(1), pp. 81–96, available online: <https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/1470412918811240> [accessed: 4 March 2024]
- Belting H., A. Buddensieg & P. Weibel (eds.), *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*, Cambridge, Massachusetts 2013
- Bishop C., *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London 2012
- Boehme G., *Ästhetischer Kapitalismus*, Berlin 2016
- Brandes D., "Derrida and Heidegger: A Lively Border Dispute", *Dalhousie French Studies* 2008, 82, Spring, pp. 17–27
- Crimp D., "Pictures", in: *Pictures: An Exhibition of the Work of Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Sherrie Levine, Robert Longo, Philip Smith*, ed. Committee for the Visual Arts, Inc., New York 1977, pp. 3–29
- Danto A.C., "The Artworld", *The Journal of Philosophy* 1964, Oct. 15, 61(19), pp. 571–584
- De Vries H., "Sanctuary", in: *Kunst, Natur, Schauspiel*, ed. F. Werner, Stuttgart 1993, pp. 41–45, available online: <https://www.hermandevries.org/texts/text-1993-sanctuary.php> [accessed: 4 March 2024]
- Dhawan N., "Frankfurter Fritten und Currywurst: Kritische Theorie, Postmoderne und Postkolonialismus", in: *Alles auf einmal: Die Postmoderne, 1967–1992*, ed. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH, Munich 2023, pp. 128–133
- Fleck L., *Genesis and Development of a Scientific Fact*, Chicago 1979
- Gerasimov S., "Jede Idee neigt von sich aus dazu, über ihren Anwendungsbereich hinauszuwuchern. Es ist dies das Gesetz der Bösartigkeit von Ideen", *Neue Zürcher Zeitung* 2023, 29 October, available online: <https://www.nzz.ch/feuilleton/>

⁴⁰ P. Tillich, *On the Boundary. An Autobiographical Sketch*, New York 1967.

- sergei-gerasimow-kriegstagebuch-aus-charkiw-teil-4337-ld.1758500 [accessed: 4 March 2024]
- Groys B., *The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*, London 1992
- Kaprow A., "Video Art: Old Wine, New Bottle", *Artforum* 1974, Summer, 12(10), available online: <https://www.artforum.com/features/video-art-old-wine-new-bottle-214242/> [accessed: 4 March 2024]
- Krauss R., "A Voyage on the North Sea", in: *Art in the Age of the Post-Medium Condition*, London 2000
- Latour B., *Pandora's Hope: Essays on the Reality of Science Studies*, Cambridge, Massachusetts 1999
- Lee P.M., "Boundary Issues: The Art World Under the Sign of Globalism", *Artforum International* 2003, November, 42(3), available online: <https://www.artforum.com/features/boundary-issues-the-art-world-under-the-sign-of-globalism-167783/> [accessed: 4 March 2024]
- May J.A., *La Biennale di Venezia: Kontinuität und Wandel in der Venezianischen Ausstellungspolitik 1895–1948*, Berlin 2009
- Mouffe C., *Agonistics: Thinking the World Politically*, London 2013
- Nagle A., *Kill All Normies: The Online Culture Wars from Tumblr and 4chan to the Alt-Right and Trump*, Winchester/Washington 2017
- Rogoff I., "From Criticism to Critique to Criticality", *transversal* 2003, 1, available online: <https://transversal.at/transversal/0806/rogoff1/en> [accessed: 6 June 2024]
- Scheller J., "'Das ist das Wesen des Totalitären.' Bloss keine Politisierung der Kunst: Der polnische Künstler Artur Zmijewski verteidigt seine Freiheit", *Neue Zürcher Zeitung* 2018, 20 August
- Scheller J., "Zur Heimholung der Künste in Kultur und Gesellschaft durch Künstlerische Forschung", in: *Laienherrschaft: 18 Exkurse zum Verhältnis von Künsten und Medien*, ed. R. Widmer, Zurich/Berlin 2014, pp. 201–212
- Schmitt C., *Der Begriff des Politischen*, Berlin 1932
- Speed M., "Open House: A Look Into STUDIO OLAFUR ELIASSON", *032c* 2017, October 30, available online: <https://032c.com/magazine/open-house-a-look-into-studio-olafur-eliasson> [accessed: 4 March 2024]
- Steyerl H., "Art as Occupation: Claims for an Autonomy of Life", *e-flux Journal* 2011, December, Issue 30, available online: <https://www.e-flux.com/journal/30/68140/art-as-occupation-claims-for-an-autonomy-of-life/> [accessed: 4 March 2024]
- Tillich P., *On the Boundary: An Autobiographical Sketch*, New York 1967
- Ullrich W., *Feindbild werden: Ein Bericht*, Berlin 2020
- Vanderbeek S., quoted after G. Youngblood, *Expanded Cinema*, New York 1970
- Vattimo G., *The End of Modernity: Nihilism and Hermeneutics in Postmodern Culture*, Cambridge 1988
- Youngblood G., *Expanded Cinema*, New York 1970

Jörg Scheller

Zurich University of the Arts

THE BORDERS OF BOUNDLESSNESS. A REASSESSMENT OF THE DISSOLUTION OF BOUNDARIES IN THE CONTEMPORARY ARTWORLD

Summary

In this article, the early critique of intermedia aesthetics and border-crossing in the arts is reassessed against the background of the contemporary dissolution not only of media boundaries but also of disciplinary, categorical, social boundaries. In 1974, the art critic Rosalind Krauss warned against a trivialization of the dissolution of art's boundaries in the "post-media condition". With recourse to Frederic Jameson, she argued that "this leeching of the aesthetic out into the social field in general" ran the risk of mimicking the boundlessness of capitalism. In the same year, Allan Kaprow, the pioneer of happenings, criticized the dissolution of boundaries between video art and entertainment for a broad audience: "Like so much Art Tech of recent years, video environments resemble world's fair 'futurama' displays with their familiar nineteenth-century push-buPon optimism and didacticism. They are part fun house, part psychology lab." Today, it is worth reconsidering these statements against the backdrop of paradigmatic trends in the post-media condition and the post-modern "explosion of aesthetics" (Gianni Vattimo): inter- and transdisciplinarity, socially engaged arts, activism, artistic research, critique of the autonomy of art, creative industries... Regardless of their differences, these trends reinforce each other and, particularly in the course of institutionalization and professionalization, may (unintentionally) jeopardize the critical role of the arts at a time when the freedom and autonomy of the arts are under pressure not only from economic capitalization but also from illiberalism, authoritarianism, totalitarianism. In what Belting and Buddensieg have called the art world of the "the global present", border shifting and border crossing usually have positive connotations, while border formation has negative ones. The autonomy of art implies boundaries that are viewed with suspicion. Yet also for the authoritarian and instrumental mind, the autonomy of the arts is a taboo. There must be no boundary between art and society, or art and politics, or art and economy. With that said, I argue that in order to secure the critical role of the arts in democracies, it is salient to secure their autonomy and to exchange anew ideas about the meaningfulness of not absolute but relative boundaries between categories, disciplines, social systems. This means leaving behind the self-referential rhetoric of dissolving boundaries as something inherently good and re-evaluating the critique of the 1970s in light of the socio-political and economic trends of the present.

Keywords:

boundaries, postmodernism, poststructuralism, globalism, activism, intermedia, post-medium, populism, autonomy, authoritarianism, totalitarianism

GABRIELA ŚWITEK

ACROSS BORDERS AND ART HISTORIES: TRAVELLING EXHIBITIONS

TOWARD A GEOGRAPHY OF ART EXHIBITIONS

In *Toward a Geography of Art*, Thomas DaCosta Kaufmann notes that “many art historians have employed geographical ideas or formed arguments based on geographical assumptions of which they may have been unaware”.¹ Terms such as “French Impressionism” or “Italian Renaissance” locate works of art both in cultural epochs and on geographical maps.² The geography of art tends to focus on where a work of art was created and how it relates to a particular cultural circle, state, nation and nationalism (e.g. *Kunstgeographie*), as well as climatic conditions and the specificities of locally available materials.³ Called into question in postcolonial studies, political and hierarchical distinctions between “West” and “East”, or “North” and “South”, derive from the seemingly neutral names of the main geographical directions.⁴ But how is art geography useful in the study of exhibition histories? The titles of collective exhibitions, surveys of national art, often contain adjectives formed from the names of countries or nations, e.g., *Czech and Slovak Painting* or *Contempo-*

¹ T. DaCosta Kaufmann, *Toward a Geography of Art*, Chicago–London 2004, p. 8.

² Ibidem.

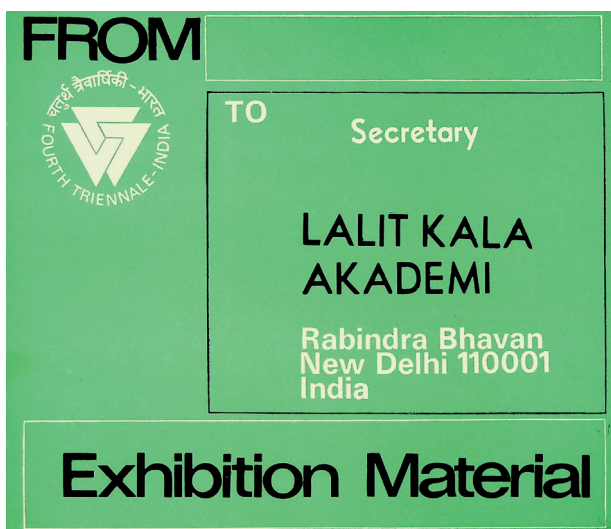
³ On contemporary revisions, see also *Borders in Art: Revisiting Kunstgeographie*, ed. K. Murawska-Muthesius, Warsaw 2000; J. Działek, *Geografia sztuki. Struktury przestrzenne zjawisk i procesów artystycznych*, Kraków 2021, pp. 24–26.

⁴ Within the context of art-historical iconology, which is founded upon Ernst Cassirer's concept of “symbolic forms”, the four cardinal directions are not regarded as “neutral”, but rather as an intrinsic element of “mythical” spatial orientation. For example, “the early Christians retained the eastward orientation of their church and altar, while the south became the symbol of the Holy Ghost and the north conversely of estrangement from God, faith, and the light”. E. Cassirer, *The Philosophy of Symbolic Forms, Volume Two: Mythical Thought*, trans. R. Manheim, New Haven–London 1955, p. 102.

*rary Cuban Painting*⁵. The geographical terms in these titles mark the routes of specific journeys. The viewer remains in one place, but is invited to a brief encounter with artworks that cross borders with the touring exhibitions.

The mobility of works is the subject of provenance research, which documents the history of the ownership of artworks from the time of their creation to their acquisition. Sometimes works from exhibitions are acquired for museum collections. In the study of exhibitions, which are temporary “constellations”⁶, attention shifts from the place of creation to the routes of circulation and the works’ reception in different places. The geography of art exhibitions thus involves mapping circulation (ill. 1), analysing the spatial and temporal conditions in which the art is presented, and identifying the cultural boundaries in the reception of travelling artworks.

International circulation has gained prominence in contemporary research on the globalisation of art and art history.⁷ As Caroline A. Jones argues, an art-



1. A sticker for transporting works to the 4th Triennale-India, New Delhi 1978

⁵ *Malarstwo czeskie i słowackie*, Warszawa 1972; *Współczesne malarstwo kubańskie*, Warszawa 1979.

⁶ On the term’s meaning in the framework of exhibition histories, see B. von Bismarck, *The Curatorial Condition*, London 2022, pp. 32–45.

⁷ *Circulations in the Global History of Art*, eds. T. DaCosta Kaufmann, C. Dossin, B. Joyeux-Prunel, London–New York 2017.

work becomes international “once it enters circulation”.⁸ She traces the origins of the globalisation of art to the tradition of world’s fairs, universal expositions and their streets of nations. These exhibitions offered a “journey” across continents, although their “world picture” was not free of cultural stereotypes and colonial ambitions. Unlike world exhibitions of the past, the Venice Biennale and its national pavilions focus on the visual arts, but they also stimulate international circulation. Another phenomenon is the global biennialisation of art, which began with the São Paulo Biennial in 1951.⁹ As an exhibition medium, biennials are now studied from the perspective of cultural geography, which is concerned with the relationship between culture and space.¹⁰ Major perennial art exhibitions are analysed in relation to the spatial, global structures of social and economic life, or as an aspect of tourism geographies. In the latter sense, contemporary art-historical “tourism”, such as visiting the Venice Biennale or *documenta*, is defined as “the Grand Tour of the Twenty-first Century”.¹¹

THE CIRCULATION OF EXHIBITIONS DURING THE COLD WAR: A WARSAW PERSPECTIVE

“The geography of the visual arts changed with the end of the Cold War”.¹² This caesura is closely linked to geopolitics, the collapse of the Soviet Union in 1991, the change of global spheres of influence, and the beginning of local processes of transformation, for instance, in the countries of Central and Eastern Europe. The cases I am analysing are foreign exhibitions coming to Poland as part of cultural exchanges during the Cold War. This research is based on a chronology of exhibitions organised by the Central Bureau of Art

⁸ C.A. Jones, *The Global Work of Art: World’s Fairs, Biennials, and the Aesthetics of Experience*, Chicago–London 2016, p. ix.

⁹ E. Filipovic, M. van Hal, S. Øvstebø, “Biennialogy”, in: *The Biennial Reader*, eds. E. Filipovic, M. van Hal, S. Øvstebø, Bergen–Ostfildern 2010, p. 13.

¹⁰ C. Green, A. Gardner, *Biennials, Triennials, and documenta: The Exhibitions That Created Contemporary Art*, Chichester 2016, pp. 13–14.

¹¹ *Ibidem*, p. 257. The Grand Tour represents a significant cultural and social phenomenon of the eighteenth century. It is thought to have constituted a formative travel experience for a considerable number of young British aristocrats. However, some contemporary scholars have put forward the suggestion that the Grand Tour should be examined as part of a broader “network of international travel and exchange that involved the circulation of bodies and luxury goods”. See K.D. Kriz, “Introduction: The Grand Tour”, *Eighteenth-Century Studies* 1997, 31(1), p. 87.

¹² *The Global Contemporary and the Rise of New Art Words*, eds. H. Belting, A. Budensieg, P. Weibel, Karlsruhe–Cambridge MA 2013, back cover.

Exhibitions (now Zachęta – National Gallery of Art) in Warsaw in the 1970s, a decade which, in the history of the Polish People's Republic, is identified with a new opening of foreign policy. This chronology – interpreted from a local perspective – allows us to outline the geographical imperatives of the top-down policy pursued by the central Polish institution (1949–89) responsible for organising and circulating exhibitions at home and abroad.

Between 1970 and 1979, contemporary art from twenty-one countries was presented in the building of the Central Bureau of Art Exhibitions (CBAE), in group exhibitions and several solo shows. It is unsurprising that in this part of Europe many exhibitions (nineteen) presented art from European Eastern Bloc countries, even including eight from the Soviet Union (four in 1972, others in 1973, 1975, 1977, and 1979) and others from Czechoslovakia (1972, 1973, 1975, 1979), Hungary (1974, 1976, 1979), Romania (1972, 1977, 1979), and East Germany (1979). Nineteen exhibitions also came from European countries outside the Eastern Bloc: three from France (1973, 1974, 1979), the others from Austria (two solo shows in 1979), Finland (1973, 1977), Great Britain (1976, 1979), Switzerland (1973, 1977), West Germany (1971, 1979), Belgium (1971), Greece (1977), Italy (1977), Norway (1971), Spain (a solo show in 1979), and Sweden (1976).¹³

In the same period, exhibitions from other continents accounted for a small percentage of displays at the CBAE gallery. There were three exhibitions from Cuba (*Cuban Painting and Graphic Art*, 1976; *Contemporary Cuban Painting*, 1979; *René Portocarrero*, 1979), one from India (*Contemporary Indian Art from the Collection of the National Gallery of Modern Art in New Delhi*, 1978/1979), one from Japan (*Contemporary Japanese Printmaking*, 1973), and one from Mexico (*José Luis Cuevas*, 1976). What kind of foreign art was seen at the state-organised exhibitions in Warsaw depended on global geopolitics. Following the 1959 revolution, Cuba was the only Latin American country to become part of the communist bloc. 1979 saw celebrations of the twentieth anniversary of the revolution, as evidenced by exhibitions travelling from Cuba to Poland. From the 1961 Belgrade Conference onward, India was an Asian leader of the Non-Aligned Movement.¹⁴ There were no exhibitions from China in the 1970s, although they had come frequently to the

¹³ *Zachęta 1860–2000*, ed. G. Świtek, Warszawa 2003, pp. 334–336.

¹⁴ There were no Yugoslav exhibitions at the CBAE during the 1970s, despite the fact that diplomatic relations between Poland and Yugoslavia were particularly active. Group exhibitions were held in 1955 (Yugoslav graphic arts), 1959 (applied arts), and in 1982 (the art of the 1970s). The official exhibition exchange between Poland and the Non-Aligned Movement countries, as exemplified in the CBAE chronology, had a scope and political rhythm that differed from that of Yugoslav cultural diplomacy. On Yugoslavia's cooperation

CBAE in the 1950s. This lacuna reflects the political tensions in the Eastern Bloc after 1960, i.e. the rift between the USSR and China.

The geography of art exhibitions also encompasses issues of border crossings in interpreting phenomena seemingly of political proximity but distant both geographically and culturally. Is it true that culture knows no boundaries? What was known about Cuban, Indian, Japanese or Mexican art in Poland in the 1970s? The art exchange with each of these countries requires a separate study.¹⁵ As a representative example of global art geography, I will outline the circumstances behind the organisation and reception of the *Contemporary Indian Art* exhibition that travelled from New Delhi, through the Middle East to Eastern Europe, and was shown in Warsaw from 22 December 1978 to 12 January 1979 (ill. 2). The place



2. Jamini Roy, *Krishna and Balarama*, c. 1930s (fragment). Cover of the catalogue *Contemporary Indian Art*, Central Bureau of Art Exhibitions, Warsaw, 1978/79. Photo: author's archive

with the NAM countries, see B. Videkanić, *Nonaligned Modernism: Socialist Postcolonial Aesthetics in Yugoslavia, 1945–1985*, Montreal–Kingston 2019, pp. 111–175.

¹⁵ On Cuban and Japanese exhibitions at the CBAE in the 1960s, see G. Świtek, "‘Like Fidel at a Rally in Havana’: Warsaw’s Exhibition of Cuban Painting with a Global Political Crisis in the Background (1962)", *Miejsce* 2019, 5, available online: <http://miejsce.asp.waw.pl/en/jak-fidel-na-wieczu-w-hawanie/> [accessed: June 15, 2024]; G. Świtek, "Global Exhibition Histories and Their Visual Time: Shikō Munakata in Warsaw", *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny / Notebook for Art, Theory and Related Zones* 2023, 35, pp. 87–114.

and time of this presentation, however, is not seen as a point in a linear chronology of art history, but as a nod within a “heterochronic” network of cultural connections.¹⁶

INDIA IN WARSAW

“How was building done in India, during the golden age of Greek art? How was painting done there when Gothic cathedrals were erected under our skies? We are so firmly rooted in the Mediterranean cultural tradition that our knowledge of art from outside of it is generally poor”.¹⁷ These questions were raised in a Polish review of the *Contemporary Indian Art* exhibition, published in January 1979. This of “blissful Eurocentrism”, sometimes “shaken” by the influence of art from other continents, was noted even back then.¹⁸ Such questions, posed in the spirit of decolonising studies, recur in the contemporary geography of art. This kind of geography directs our attention towards the encounters between different cultures, of “how art in various places is to be interrelated, through diffusion or contact”.¹⁹

Contemporary Indian Art brought together 100 works by eighty artists, created from the 1920s to the 1970s, including paintings by pioneers of Indian modern art, such as Jamini Roy (1887–1972), Amrita Sher-Gil (1913–1941), Rabindranath Tagore (1861–1941) and his nephew Gaganendranath Tagore (1867–1938).²⁰ These artists, as well as others whose works were shown in Warsaw – such as sculptor Deviprosad Roy Chowdhury (1899–1975), and painters Bikash Bhattacharjee (1940–2006), and Ganesh Pyne (1937–2013) – are featured today in the Indian art history textbooks.²¹

In 1978, Gaganendranath Tagore’s *Poet Rabindranath on the Island of Birds* (c. 1925, ill. 3) arrived in Warsaw, but was not reproduced in the Polish catalogue. Tagore’s famous artwork crops up today, for example, in Partha Mitter’s analyses of the significance of the Bauhaus artists’ exhibition (e.g., Wassily Kandinsky, Johannes Itten, Lyonel Feininger) in Calcutta in crys-

¹⁶ My understanding of “heterochronicity” is indebted, among others, to Keith Moxey’s definitions. See K. Moxey, *Visual Time: The Image in History*, Durham, NC 2013.

¹⁷ (EGA), “Współczesna plastyka hinduska. Obecność wielokrotna”, *Trybuna Ludu* 1979, 25 January, p. 7.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ DaCosta Kaufmann, *Toward a Geography of Art*, p. 8.

²⁰ *Współczesna sztuka hinduska*, Warszawa 1978.

²¹ P. Mitter, *Indian Art*, Oxford 2001, pp. 189–222.



3. Gaganendranath Tagore, *Poet Rabindranath on the Island of Birds*, c. 1925. *Contemporary Indian Art*, exhibition documentation, Central Bureau of Art Exhibitions, Warsaw, 1978/79

tallising Indian modernism.²² Emphasising that Tagore “was among the first Indian painters to adapt the revolutionary syntax of Cubism”, Mitter criticises simplistic interpretations of the Western influences on Indian art.²³ The

²² P. Mitter, *The Triumph of Modernism: India's Artists and the Avant-garde 1922–1947*, London 2007, pp. 14–18.

²³ P. Mitter, “Decentering Modernism: Art History and Avant-Garde Art from the Periphery”, *The Art Bulletin* 2008, 90(4), p. 535. See also P. Mitter, “Modernism and Its Dis-

contacts between Weimar and Calcutta in 1922, i.e. the encounters between the European cosmopolitan Bauhaus milieu and modern art movements in India have already been the subject of in-depth studies.²⁴ The 1978 exhibition of Indian art provides an opportunity to recall how art has flowed between New Delhi and Warsaw in other political and (art) historical circumstances.

As highlighted in the Polish press, this “exotic exhibition” was being presented for the first time in Europe.²⁵ It had previously been shown in Teheran and Damascus. After Warsaw, *Contemporary Indian Art* was to travel to Prague, Sofia, and Moscow.²⁶ Archival correspondence shows that the exhibition ended in Damascus on 20 November 1978 and arrived in Warsaw from Syria by car on 15 December. After its presentation at the CBAE, the exhibition left on 17 January 1979 for the Indian Embassy in Czechoslovakia, with a note that the consignment of twenty-seven crates was to be presented in Prague.²⁷ There, the exhibition was shown at the National Gallery.²⁸ Warsaw was thus but one stop on its journey, but an important one with regard to Indian foreign policy at the time.

Mieczysław Ptaśnik, director of the CBAE (1977–89), recalls that the initiative to show the exhibition in Warsaw came from the Indian side. In his diary, dated 13 October 1978, he notes that Savitri Kunadi, First Secretary of the Embassy of India in Poland, visited him to propose an exhibition of Indian art.²⁹ Ptaśnik declined, owing to lack of space, but shortly afterwards, the director of the Department of Cultural Cooperation with Foreign Countries of the Ministry of Culture and Art telephoned him to express the necessity

contents: Some Reflections on the Vexing Problem of a Center and Its Periphery”, in: *Was Socialist Realism Global? Modernism, Soc-Modernism, Socially Engaged Figuration*, eds. M. Lipska, P. Słodkowski, Warsaw 2023, p. 60.

²⁴ *Das Bauhaus in Kalkutta. Eine Begegnung kosmopolitischer Avantgarden*, eds. R. Bittner, K. Rhomberg, Ostfildern 2013.

²⁵ (om), “Piękno i egzotyka”, *Nasza Trybuna* 1978, 23–26 December, p. 2.

²⁶ (bd), “W Zachęcie współczesna sztuka hinduska”, *Dziennik Ludowy* 1979, 3 January, p. 6.

²⁷ Archive of the Zachęta – National Gallery of Art, Warsaw. File no. 3420. Organisation of exhibitions of the Central Bureau of Art Exhibitions. *Contemporary Indian Art*, Warsaw, Zachęta, December 1978 – January 1979. Letter from Savitri Kunadi to the director of the Hartwig Polish shipping company (Warsaw, 26 October 1978). CBAE shipping letter (Warsaw, 17 January 1979).

²⁸ Z. Klimtová, “Lubor Hájek and Indian Modernist Art”, in: *Collecting Asian Art: Cultural Politics & Transregional Networks in Twentieth-Century Central Europe*, eds. M. Hánová, Y. Kadoi, S. Wille, Leuven 2024, p. 166.

²⁹ Archive of the Zachęta – National Gallery of Art, Warsaw. M. Ptaśnik, *Dzienniki* (typescript), 1978, p. 29.

of accepting the exhibition. At a cocktail party thrown by Kunadi, the CBAE director met the director of the National Gallery of Modern Art (NGMA) in New Delhi. Entering the party, Ptaśnik already had “the concept of setting up two halls on the ground floor, as well as a lecture hall”. A day later, the NGMA director and Kunadi visited the CBAE: “We are looking at the halls. Everybody is satisfied”.³⁰

In Ptaśnik’s notes of 1978, we find no information about the exhibition’s content, only a collection of anecdotes. On 11 December 1978, Chintamani Vyas from the NGMA flew to Warsaw to install the works. During the Polish “winter of the century”, the visitor from New Delhi “fell ill from unpacking the exhibition in Indian outfit and sandals”.³¹ On the opening day of the exhibition, the embassy organised “an Indian party in the halls of Zachęta with incense and the atmosphere of the East”.³² The only publication about India that Ptaśnik mentions in his diary is the novel *Stone Tablets* by the Polish writer Wojciech Żukrowski.³³

Żukrowski worked as a cultural attaché at the Polish embassy in New Delhi between 1956 and 1959. His novel, published in 1966 (and censored for political reasons), is set in New Delhi, but in the Hungarian embassy. The main character is Istvan Terey, a young poet and embassy counsellor, and the action takes place around 1956, the year of the bloody suppression of an anti-communist uprising in Budapest. Żukrowski’s novel offers a panorama of Indian history and culture written from the perspective of the main character from socialist Hungary, but the events in Budapest are reported from a global perspective against, for example, the backdrop of the simultaneous Israeli-Arab war. Rabindranath Tagore is mentioned not only as a poet but also as a “watercolourist”, and a Hungarian diplomat calls India “a capitalist country”.³⁴

Despite being anecdotal, the CBAE director’s notes allow us to sketch the diplomatic context of the exhibition. The exhibition arrived as a ready-made travelling set, which meant it was possible to organise it in Warsaw within two months. As Kunadi reports, the exhibition was sponsored by the National Gallery of Modern Art in New Delhi, as part of the Indo-Polish Cultural Ex-

³⁰ Ibidem.

³¹ Ibidem, p. 33.

³² Ibidem.

³³ Ibidem, p. 29.

³⁴ W. Żukrowski, *Kamienne tablice*, vol. 2 (4th ed.), Warszawa 1972, pp. 179 and 228. See also: idem, *Stone Tablets*, trans. S. Kraft, Philadelphia 2016; available online: <https://www.pauldrybooks.com/pages/wojciech-x17c-ukrowski> [accessed: September 9, 2024].

change Programme.³⁵ Also preserved in Zachęta's archives is documentation from the NGMA, 100 black-and-white photographs of the works described in English (the artists' names, the titles and dates of the works, the techniques, dimensions and inventory numbers).

THE POLISH-INDIAN ART EXCHANGE

Labelled "exotic" by the press, the exhibition came to Warsaw at a time when Poland was already well informed about independent India. Poland and India established diplomatic relations in 1954. In 1955, Jawaharlal Nehru, the first Prime Minister of independent India, visited Poland. In 1967, Indira Gandhi came to Warsaw.³⁶ Polish PMs visited India in 1957, 1960 and 1973. In the 1960s, Indian ministers of food and agriculture, mining and fuels, education and culture travelled to Poland. In the 1970s, the Polish-Indian Mixed Commission for Economic and Scientific/Technological Cooperation met regularly in Warsaw and New Delhi. As emphasised in Polish publications of the 1970s, India was Poland's largest trading partner among the "developing countries".³⁷

The Polish-Indian Friendship Society became active in 1957.³⁸ Knowledge of India was popularised through, for example, translations of Nehru, Mahatma Gandhi or *A Survey of Indian History* by K. M. Panikkar, an Indian statesman and historian.³⁹ A Polish bibliography on India between 1947 and

³⁵ Archive of the Zachęta – National Gallery of Art, Warsaw. File no. 3420. Letter from Savitri Kunadi to the director of the Hartwig Polish shipping company (Warsaw, 26 October 1978).

³⁶ *Stosunki dyplomatyczne Polski. Informator. Tom III, Azja, Zakaukazie, Australia i Oceania 1918–2009*, eds. K. Szczepanik, A. Herman-Łukasik, B. Janicka, Warszawa 2010, pp. 89–95.

³⁷ D. Fikus, *Polska Indie. Gospodarka, stosunki ekonomiczne*, Warszawa 1976. Polish participation in the socialist modernisation of India, or the expeditions of Polish Himalayan explorers who invested in "India shops" in Poland after 1989, were recalled in the *Polish-Indian Shop* exhibition (Museum of Modern Art, Warsaw, 2017). See *Polish-Indian Shop*, available online: <https://artmuseum.pl/en/wystawy/sklep-polsko-indyjski> [accessed: January 19, 2024].

³⁸ M. Tumulec, *Historia stosunków polsko-indyjskich XVI–XXI w.*, Warszawa 2013, p. 110.

³⁹ J. Nehru, *Odkrycie Indii*, trans. S. Majewski, K. Rapaczyński, Warszawa 1957; M.K. Gandhi, *Autobiografia: Dzieje moich poszukiwań prawdy*, trans. J. Brodzki, Warszawa 1958; K.M. Panikkar, *Dzieje Indii*, trans. K. Kęplisz, Warszawa 1964.

1984, compiled in 1985, contains almost 100 books and about 200 articles on the country's political system, economy, religion and culture.⁴⁰

In 1977, the first secretary of the Central Committee of the Polish United Workers' Party, Edward Gierek, went to India. Among other things, a programme of cultural cooperation in 1977–1978 was signed at that time.⁴¹ The exhibition at the CBAE coincided with the completion of the Polish Embassy in New Delhi (1975–78), a modernist edifice designed by Kraków architects Witold Cęckiewicz and Stanisław Deńko.⁴² Under these circumstances, it is not surprising that the Polish Ministry of Culture and Art pressed the CBAE director to find space for an exhibition of Indian art.

The exhibition was not the first group show from India in post-war Poland. From October to November 1953, the *Exhibition of Indian Art* organised by the All India Fine Arts & Crafts Society was presented in Warsaw and then in Kraków (ill. 4). It came at the invitation of the Committee for Cultural Cooperation with Foreign Countries, and the organiser on the Polish side was the CBAE.⁴³ The exhibition, previously shown in the Soviet Union, brought together several hundred works of contemporary painting, prints, sculpture and applied arts, as well as colour photographs of old Indian art and architecture. The enormous interest in this show is evidenced not only by the dozens of notes and reviews published in the Polish press, but also by the fact that it was visited by 120,000 people.⁴⁴ It was nearly impossible to "squeeze up to see the paintings and sculptures".⁴⁵

The review quoted above was published in *Przegląd Artystyczny* [Art Review], a magazine for contemporary art. In 1953, still in the shadow of Stalinism, albeit after Stalin's death, the critic used terms familiar from Socialist Realist rhetoric: "Alongside works depicting the lives of the Indian people using their national forms, there were some ... formalist paintings ... clearly influenced by Cézanne, Gauguin, Van Gogh, Matisse, Picasso, Bonnard or Raoul Dufy".⁴⁶ The review was accompanied by reproductions of works by

⁴⁰ *Stosunki polsko-indyjskie po II wojnie światowej*, eds. W. Góralski, S. Balbin, M. Żwirski, M. Safianowska, Warszawa 1985, pp. 51–69.

⁴¹ *Ibidem*, p. 40.

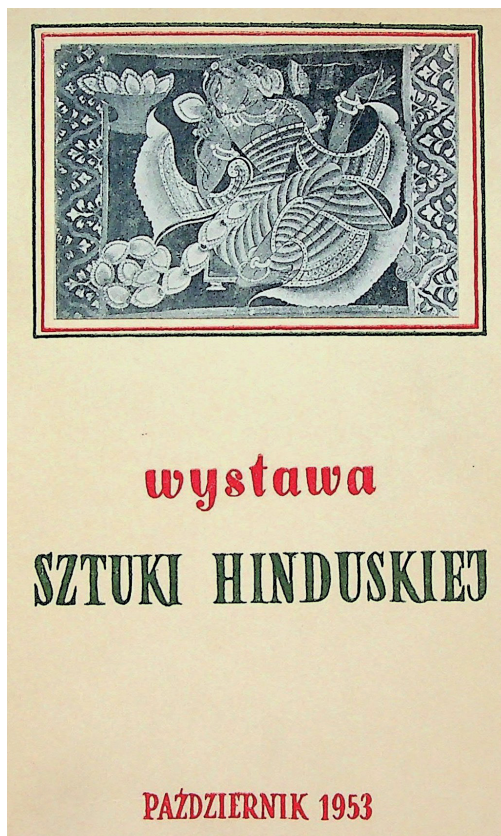
⁴² M. Wiśniewski, "Architekt jeszcze większego Krakowa", in: Witold Cęckiewicz, t. II, *Socrealizm, socmodernizm, postmodernizm. Eseje*, eds. M. Karpińska, D. Leśniak-Rychlak, M. Wiśniewski, Kraków 2015, pp. 60–67.

⁴³ *Wystawa sztuki hinduskiej*, Warszawa 1953.

⁴⁴ A. Marcinowska, *Polskie życie artystyczne w latach 1944–1960*, ed. A. Wierzbicka, vol. 7, 1953, Warszawa 2016, pp. 255–256.

⁴⁵ J. Zanoziński, "Wystawa sztuki hinduskiej", *Przegląd Artystyczny* 1953, 6, p. 28.

⁴⁶ *Ibidem*, pp. 39–40.



4. Cover of the catalogue *Exhibition of Indian Art*, Warsaw 1953 (with K. Sreenivasulu's work)

leading Indian artists: Jamini Roy, Amrita Sher-Gil (ill. 5), and Nandalal Bose (1882–1966), among others. We should emphasise that other articles in this magazine were devoted to “the struggle for Socialist Realism”. The success of the 1953 exhibition was referenced in the *Polish Art Exhibition in India* catalogue.⁴⁷ This survey of twentieth-century Polish art, including iconic works of Socialist Realism (ill. 6), organised by the Committee for Cultural Cooperation with Foreign Countries, under the joint auspices of Indian Ministry of Education and Polish Ministry of Culture and Art, travelled to New Delhi, Calcutta [now Kolkata], Madras [now Chennai] and Bombay [now Mumbai] in 1956.

⁴⁷ J.K. Wende, [introduction], in: *Polish Art Exhibition in India*, New Delhi 1956, unpaginated [7].

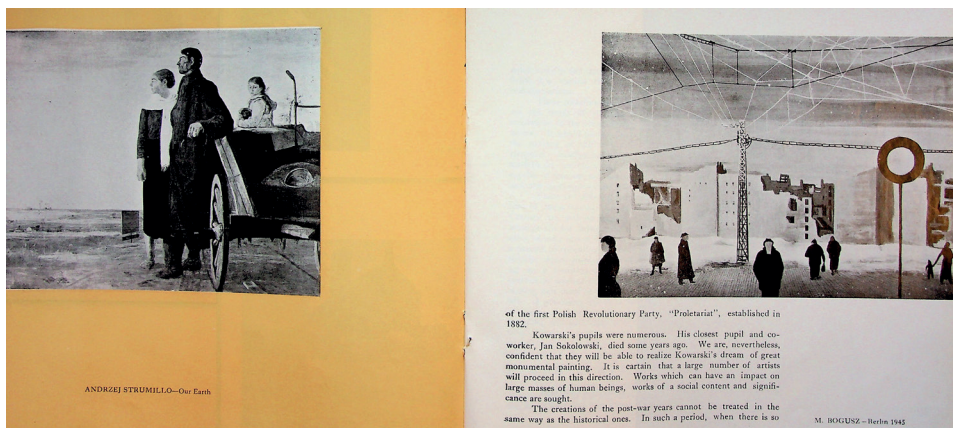


AMRITA SHER GIL, *Dziewczęta mielące ziarna tamaryszku*. Olej



NANDA LAL BOSE, *Radha bolejąca nad rozłąką ukochanym*

5. Amrita Sher-Gil, *Haldi Grinders*, 1940; Nandalal Bose, *Radha's Viraha*, 1936. Photo in: J. Zanoziński, "Wystawa sztuki hinduskiej", *Przegląd Artystyczny* 1953, 6, p. 34



6. Andrzej Strumiłło, *Our Earth*, 1953–54; Marian Bogusz, *Berlin*, 1955. Photo in: *Polish Art Exhibition in India*, New Delhi 1956

In 1962, the *Contemporary Hindu Graphic Art* exhibition travelled around Poland.⁴⁸ Organised by the National Museum in Kraków, with the cooperation of the UNESCO National Committees of India and Poland, it presented the works of about fifty Indian printmakers. The Polish–Indian art exchange, however, included not only large group exhibitions, but also artists' travels. Polish artists, such as Tadeusz Kulisiewicz (1899–1988) and Andrzej Strumiłło (1927–2020) began travelling to India in the 1950s.⁴⁹ The works of the latter, made during his stay in India, were shown not only in Poland, but also in New Delhi, at the *Exhibition of Indian Drawings by Polish Artist Andrzej Strumiłło* at the Gallery of the All India Fine Arts & Crafts Society (1976).⁵⁰

Artworks were sent to the New Delhi Triennial, founded in 1968, leading to the establishment of permanent contacts between its organiser, Lalit Kala Akademi, and the CBAE organising the Polish section. In 1971, Ryszard Stanisławski, director of the Muzeum Sztuki in Łódź, was a member of the

⁴⁸ A. Maślowska, *Kronika wystaw Muzeum Narodowego w Warszawie 1862–2002*, vol. 1, 1862–1962, Warszawa 2002, p. 224. On other exhibitions as part of Polish–Indian exchanges, see W. Góralski, "Polsko-indyjska współpraca kulturalna", *Przegląd Orientalistyczny* 1987, 4, pp. 414 and 420.

⁴⁹ Tadeusz Kulisiewicz. *Rysunki z Indii*, ed. Z. Juzwa, Warszawa 1959; *Indie w twórczości Andrzeja Strumiłły. Impresje. Inspiracje / India in the Art of Andrzej Strumiłło: Impressions, Inspirations*, Wigry [2005].

⁵⁰ Andrzej Strumiłło. *Wystawa prac*, Warszawa 1976, unpaginated [14].

International Jury at the 2nd Triennial.⁵¹ Polish artists also participated in the *First International Graphic Art Exhibition India 1974*.⁵² At the 3rd New Delhi Triennial (1975), the Polish section showed fifteen works (by Stanisław Fijałkowski, Jerzy Stajuda and Władysław Winiecki). Its commissioner was Polish art historian Andrzej Jakimowicz (1919–92).⁵³

In 1977, in a letter to the Polish ambassador, the chairman of the Lalit Kala Akademi announced the opening of the next Triennial (February 1978), encouraging the authorities in Warsaw to show Polish art once again at the Triennial-India exhibitions, “the only comprehensive shows being held in South-East Asia”.⁵⁴ The commissioner of the 1978 Polish section was also Jakimowicz, who selected twenty-four works (by Roman Artymowski, Jerzy Nowosielski, Wojciech Krzywobłocki, Leszek Rózga and Jan Tarasin).⁵⁵ In March 1978, the Lalit Kala Akademi informed the Polish ambassador that it wanted to buy a work by Artymowski (*Twilight II*, 1975) shown in the Polish section for the NGMA collection in New Delhi.⁵⁶ In late December 1978, when an exhibition of contemporary Indian art from the NGMA opened in Warsaw, in a report on his stay in India, Jakimowicz wrote that Polish art should have been more widely represented, considering the fact that the New Delhi Triennial had already “acquired worldwide importance”.⁵⁷

⁵¹ *Second Triennale – India 1971*, New Delhi 1971, p. 8. See also: the Polish section (commissioner: Bohdan T. Urbanowicz; artists: Tadeusz Dominik, Zbigniew Gostomski, Jerzy Panek, Janusz Przybylski, Jerzy Rosołowicz), *ibidem*, pp. 90–91.

⁵² See: the Polish participants (Stanisław Fijałkowski, Zenon Januszewski, Marian Malina, Edmund Piotrowicz, Aleksander Turek), in: *First International Graphic Art Exhibition India 1974*, New Delhi 1974, p. 18.

⁵³ Archive of the Zachęta – National Gallery of Art, Warsaw. File no. 2966. Organisation of the exhibition of the Central Bureau of Art Exhibitions. 3rd Triennial of Contemporary Art – New Delhi (India), February–March 1975. Andrzej Jakimowicz, report on the activities of the commissioner of the Polish section at the 3rd Triennial in New Delhi (5 April 1975), p. 2.

⁵⁴ Archive of the Zachęta – National Gallery of Art, Warsaw. File no. 3421. Organisation of the exhibition of the Central Bureau of Art Exhibitions. 4th Triennial of Contemporary Art – New Delhi (India), March – September 1978. Letter from Ram Niwas Mirdha to Jan Czapla (21 January 1977).

⁵⁵ List of works for the 4th Triennial of Contemporary Art – New Delhi, pp. 1–3, *ibidem*.

⁵⁶ Letter from the Ministry of Culture and Art, Department of Cultural Cooperation with Foreign Countries, to the CBAE, Department of Realisation (17 March 1978), *ibidem*. See also: “Arthymowski [sic!] Roman” in the collection of the National Gallery of Modern Art, New Delhi’, available online: <https://sites.google.com/view/ngmaindia/collection/artists-collection/a-artists-list> [accessed: February 2, 2024].

⁵⁷ Archive of the Zachęta – National Gallery of Art, Warsaw. File no. 3421. Andrzej Jakimowicz, report on the 4th Triennial in New Delhi (28 December 1978), p. 1. As Thom-

THE BORDERS OF ART HISTORY

The purpose of travelling exhibitions crossing national borders is to break down cultural barriers. It would seem that after years of intensive contacts between India and Poland, the ground was well prepared for the reception of contemporary Indian art. And yet, in 1978, the question was still asked: "Indian art ... What do we know of it?"⁵⁸

One review refers to the Polish translation of French Indologist and art historian Jeannine Auboyer's book *Les arts de l'Inde et des pays indianisés* (1968). This publication covers the period "from the dawn of time" and "after the year 1000". Twentieth-century Indian art is commented in only a dozen sentences. Auboyer mentions the role of Ernest Binfield Havell (1861–1934) in the renewal of painting, the importance of the Bengal region in upholding Buddhist traditions, and the Tagore family, one of whom, Abanindranath (1871–1951), returned to the study of ancient Indian art. Auboyer's commentaries on modern painting end in 1914, when the Calcutta school was shown at the Grand Palais in Paris.⁵⁹ In 1964, Andrzej Jakimowicz published *Sztuka Indii. Szkice* [The Art of India: Sketches]. His commentary on recent art (in the final eleven pages) is limited to the Tagore family and their international art salon in Calcutta.⁶⁰

Works by the brothers Abanindranath and Gaganendranath, and their uncle Rabindranath, were shown in Warsaw in 1978 (ill. 7); reviewers most often mentioned the latter. Rabindranath Tagore's popularity in Poland began in 1913, when he was awarded the Nobel Prize for Literature. His short stories and poetry were most often translated into Polish from European languages; after World War II, for example, three editions of *The Home and the World* (1916) were published.⁶¹ Reviews of the 1978 exhibition emphasised Tagore's contribution to decolonisation processes:

as McEvilley rightly argues, the New Delhi Triennials "have remained far more global in reach than their Western equivalents". See T. McEvilley, "Arrivederci, Venice: The Third World Biennials (1993)", in: *The Biennial Reader*, pp. 408–409.

⁵⁸ [bm], "Hindusi w 'Zachęcie'", *Szandar Młodych* 1979, 14 January, p. 1.

⁵⁹ J. Auboyer, *Sztuka Indii*, trans. J. Krzywicki, Warszawa 1975, pp. 218–219. See the references to Auboyer's book in the review: *ibidem*, p. 1.

⁶⁰ A. Jakimowicz, *Sztuka Indii. Szkice*, Warszawa 1967 (2nd ed.), pp. 221–228.

⁶¹ E. Walter, "On Polish Translations of Rabindranath Tagore's Writings", in: *India in Warsaw: A Volume to Commemorate the 50th Anniversary of the Post-War History of Indological Studies at Warsaw University (2003/2004) / Indie w Warszawie: Tom upamiętniający 50-lecie powojennej historii indologii na Uniwersytecie Warszawskim (2003/2004)*, eds. D. Stasik, A. Trynkowska, Warsaw 2006, pp. 100–111.

Is it more important to recall the fact that the great poet Tagore was a supporter of German Expressionism and French Surrealism in his painting, or should we rather remember the struggle of Indian intellectuals to restore appreciation to indigenous cultural traditions, in spite of the British colonisers, and the concomitant aspiration of India's intellectual elite to fully open up a backward and degraded colonial country to the ... trends of the modern world?⁶²

In sketches on Indian art published in Poland in the 1960s, Jakimowicz mentions Jamini Roy and Amrita Sher-Gil, emphasising the latter's links with Europe (a Hungarian mother, studies in Paris and the nature of her painting



7. Rabindranath Tagore, *Veiled Woman*, c. 1932; Gulam Mohammed Sheikh, *Wall*. Photo in: *Contemporary Indian Art*, Warsaw 1978

⁶² (EGA), *Współczesna plastyka hinduska...*, p. 7.

which “came close to ... the French master Paul Gauguin”).⁶³ Several passages from Jakimowicz’s book *Zachód a sztuka Wschodu* [The West and the Art of the East] gave Polish readers the opportunity to assimilate the term “Bengal school”, referring to “the early development of modern Indian art”.⁶⁴ The art of Abanindranath and Rabindranath Tagore, Roy and Sher-Gil crop up once more in Jakimowicz’s 1978 photo album, showing a panorama of Indian culture from the third millennium BC to Le Corbusier’s Chandigarh plan. In the introduction, the Polish art historian only mentions a few contemporary Indian sculptors: Deviprosad Roy Chowdhury, Sankho Chaudhuri (1916–2006) and Prodosh Dasgupta (1912–91).⁶⁵ Their works were presented at the CBAE in 1978.

Accepting that exhibitions are still “a marginalised medium within canonical art histories”,⁶⁶ let us try to bring out the potential of the *Contemporary Indian Art* exhibition in overcoming cultural boundaries. In 1978, this collection of recent art was intended to act as a museum “canon”, travelling across Asia and Europe. A catalogue with a several-page essay by Laxmi Prasad Sihare, a curator and author of publications on modern and contemporary Indian and European art,⁶⁷ was the primary source of information on Indian art from the 1920s to the 1970s in Poland at the time. In contemporaneous Polish publications, the history of Indian art generally ended in the 1910s.

In 2013 Partha Mitter asked: “How many in the West know Jamini Roy, arguably the most original painter to emerge from colonial India?”⁶⁸ Roy was (or could have been) known due to the exhibitions of Indian art travelling behind the Iron Curtain from the 1950s onwards. In 1978, a version of *Krishna and Balarama* (c. 1930) was shown at an exhibition in Warsaw, and reproduced on its catalogue cover, a poster and in several reviews (ill. 8). Other works by Roy

⁶³ Jakimowicz, *Sztuka Indii. Szkice...*, p. 226. Sher-Gil’s work is now analysed by Polish scholars. For example, see: D. Kamińska, “Wizerunek kobiety indyjskiej w malarstwie Amrity Sher-Gil”, in: *Studia o sztuce bliskiego i środkowego Wschodu*, ed. J. Malinowski, Warszawa 2009, pp. 127–139. This article, however, does not mention the 1978 exhibition that featured the painting *Camels* (reproduced in the catalogue and reviews).

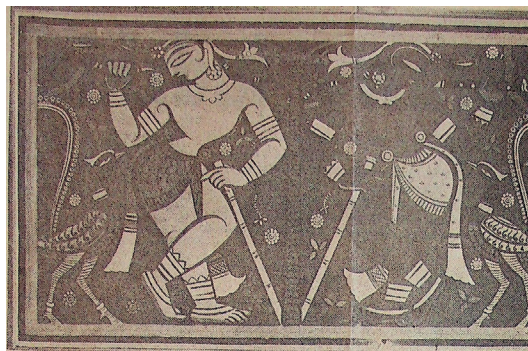
⁶⁴ A. Jakimowicz, *Zachód a sztuka Wschodu*, Warszawa 1967, p. 130.

⁶⁵ A. Jakimowicz, A. Rytzel, *Indie. Panorama sztuki*, Warszawa 1978, p. 37.

⁶⁶ A. Gardner, “Exhibition-Making as Horizontal Art History?” in: *Horizontal Art History and Beyond: Revising Peripheral Critical Practices*, eds. A. Jakubowska, M. Radomska, New York–London 2023, p. 86.

⁶⁷ L.P. Sihare, *Oriental Influences on Wassily Kandinsky and Piet Mondrian, 1909–1917*, PhD. diss., New York University, New York 1967; idem, *Selected Expressionist Paintings from the Collection of the National Gallery of Modern Art*, New Delhi 1975.

⁶⁸ “‘A Virtual Cosmopolis’: Partha Mitter in Conversation with Keith Moxey”, *The Art Bulletin* 2013, 95(3), p. 385.



Jamini Roy, „Krishna i Balarama” — tempera.

WSPÓŁCZESNA PLASTYKA HINDUSKA

Obecność wielokrotna

Jak budowano w Indiach, w okresie złotego wieku sztuki greckiej? Jak tam malowano, kiedy pod naszym niebem wznoszono katedry gotyckie? Tkwiły tak głęboko w śródziemnomorskiej tradycji kulturowej, że nasza znajomość sztuki spora tego kraja jest na ugiół niewielka. Fakt wpływu drzeworytu japońskiego na grafikę europejską pod koniec ubiegłego stulecia, a na początku naszego wieku — sztuki murzynskiej na kubizm, niewiele zmienił w świadomości powszechnej. Dopiero napór amerykańskiego pop-artu, tak skwapliwie przyjętego przez artystów starego kontynentu, leciutko wstrząsnął błogim europocentryzmem.

WSPÓŁCZESNA sztuka hinduska jest w Polsce praktycznie nieznana. Tym większe zainteresowanie wzbudza rzeźba w warszawskiej „Zachęcie”. Siłowało się na nią sto dzieł: obrazów, 11 rysunków, 14 afiszy i 20 rzeźb — powstałych w 1920 roku. Wszystkie pochodzą z zbiorów Galerii Narodowej Sztuki Współczesnej w Nowym Delhi. Wybór przygotował kustosz tej placówki, malarz i krytyk Chintamani Vyasa.

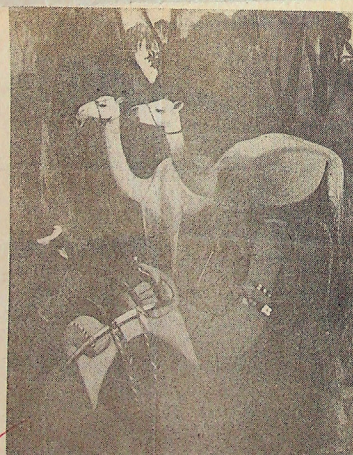
Wyznaczył naszą wędrówkę po ówczesnej sztuce Indii i od czujemy się trochę pewniej: szosć kierunków i tendencji w światowej sztuce ostatnich kilkudziesięciu lat jest tu reprezentowana. Pejzaż „Głęboka cista ziemia” J. Sabavala chyba nie dobrze mógł być powstać w Europie. „Akt” N. S. Bendre rysowany jest w najczystszej linii naszych najlepszych okazy. Rycina „Kolejny” Narandry porządkować można po konstruktywizmowi, a obrazy S. Gaitonde, Bansi Patimoo i Arjun Natha — malarstwa malarstwa. Lecz — stop! Co do nam zbaniczne przenoszenie nazw reguł na kraj trzyczciastoletniej kultury, na ojczyznę budmu i spadoobiercę arcydzieł riki sakralnej kilku religii nie-relekcjonistycznych.

est na wystawie piękny rysunek Rabindranatha Tagore

„Dwie twarze”: dwa oblicza o zagadkowym wyrazie wylaniają się z nieokreślonej, tajemniczej przestrzeni. Czy ważniejsze jest przypomnienie faktu, że wielki poeta Tagore był w swojej działalności malarz i zwolennikiem niemieckiego ekspresjonizmu i surrealizmu francuskiego, czy raczej pamiętać trzeba walkę intelektualistów indyjskich o rewolucyjną rodzimych tradycji kulturowych — na przekór brytyjskim kolonizatorom i a równocześnie dążeniu umysłowej elity Indii do pełnego otwarcia zacięganego i zdegradowanego do kolonii kra-

zakończonego, ekspresyjnego zarazem surrealistycznego rysu „Chaos”, urodził się w 194: czyli w 6 lat po śmierci Wielkiego Starca, Tagore’a. Bhatta rya i chyba również A. R. Chandran, Jyoti Bhatt oraz Doraiswamy podejmują — ka na swój sposób — dziedzic Tagore’a.

Lecz we współczesnej sztuce hinduskiej jest także obecność dziedzictwa kulturowego miniołtych. Dekoracyjna stylizacja tematu obyczajowego lub mitologicznego pozwala dopatrzeć w „płótnie Amrity Sher-Gil” „Wielbłądy” kontynuacji malstwa miniatury, a w obra. Jaminiho Roy „Krishna i Balarama” — tradycji folklorystycznej. Erotyzm historycznej rzeźby skrajnie znalazł współczesnych interpretatorów — rzeźbiarzy i grafików jak np. Laxmi Goud i R. Santosh. Choć nie znamy języka z którego pochodzą „Symbol” K. C. S. Panikera to wartość estetyczna i formalna obrazu przykuwa wzrok i wzb-



Amrita Sher-Gil „Wielbłądy” — olej. Fot. A. PIETRZAK-BARTOS

8. Jamini Roy, *Krishna and Balarama*, c. 1930s; Amrita Sher-Gil, *Camels*. 1941. Photo in: (EGA), „Współczesna plastyka hinduska. Obecność wielokrotna”, *Trybuna Ludu* 1979, 25 January, p. 7

were shown at the Indian exhibition of 1953, featured in the press, and in one of Jakimowicz's books. The originals were seen at exhibitions, usually lasting a few weeks, but reproductions circulated as part of "virtual cosmopolitanism", as Mitter defines global dissemination through print culture.⁶⁹

But did this dissemination result in intercultural understanding? In *Krishna and Balarama*, Polish critics found a "folklore tradition",⁷⁰ probably paraphrasing Sihare's remarks in the catalogue about Roy's inspiration from Bengali folk art. They even thought that "at first glance" the painting evoked "Polish highland motifs (!)",⁷¹ which was in keeping with the favouritism in Polish art history, since the turn of the twentieth century, regarding folk art from a part of the Carpathian region. However, no analysis of the iconography of the divine brothers Krishna and Balarama and its significance in Indian mythology was undertaken then in the Polish press.⁷²

In 1978, the scarcity of knowledge about the origins of modern Indian art was justified, for example, by "the presence of different cultures", which caused "not all its meanings [to be] accessible to us".⁷³ As was fairly admitted, "we do not know the language from which the *Words and Symbols* by K.C.S. Paniker comes", but nevertheless, it was thought this 1965 painting was encouraging us to "read into its hidden content" (ill. 9).⁷⁴ Paniker (1911–77), a painter from the Madras region, is considered one of the most important figures of neo-Tantrism in Indian art.⁷⁵ The esoteric system of Tantra also influenced Polish art in the 1960s and 1970s, including the Silesian underground neo-avant-garde circles. A notable example is the work of Urszula Broll (1930–2020).⁷⁶ Nevertheless, in 1978, Polish critics made no reference to neo-Tantrism, an occultist revival that received impetus from Ajit Mookerjee's *Tantra Art: Its Philosophy and Physics* (New Delhi, 1966) and inspired Indian abstractionist and surrealist tendencies. Paniker's celebrated *Words and Symbols* series exemplifies the interplay between abstraction and figuration. It incorporates tantric diagrams, astrological charts, and calligraphic

⁶⁹ Ibidem, p. 384.

⁷⁰ (EGA), *Współczesna plastyka hinduska...*, p. 7.

⁷¹ (bm), *Hindusi w 'Zachęcie'...*, p. 2.

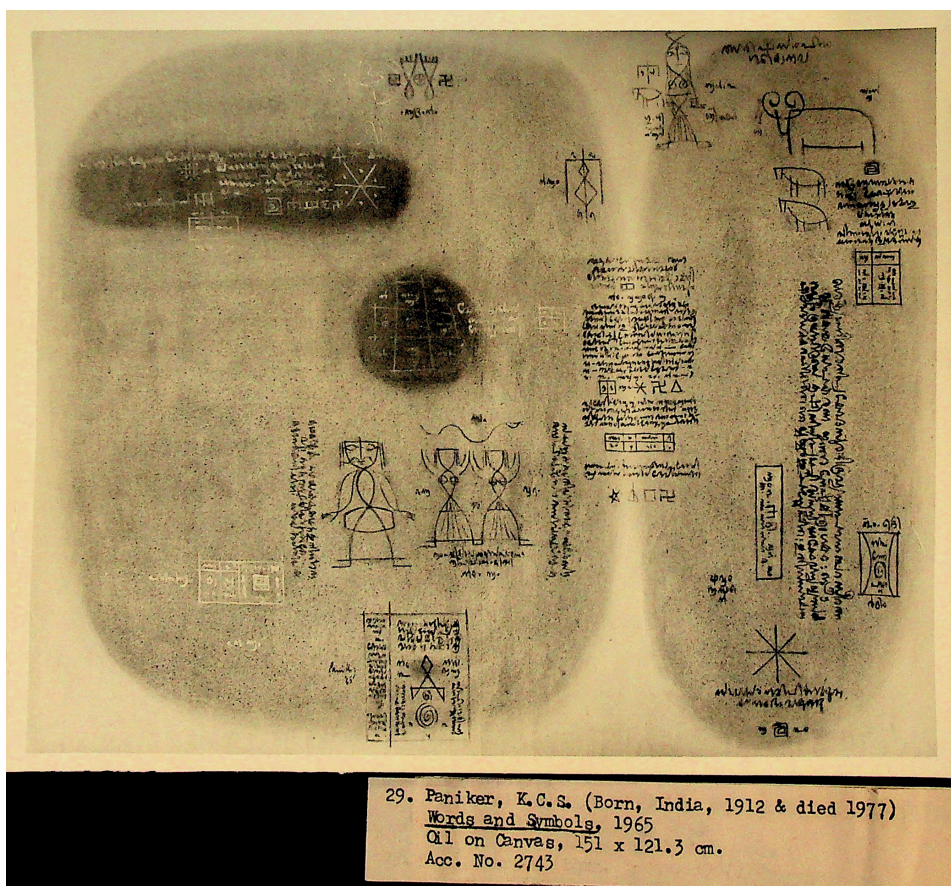
⁷² The myth of Krishna and Balarama was introduced to Polish readers, for example, in M. Jakimowicz-Shah, A. Jakimowicz, *Mitologia indyjska*, Warszawa 1982, pp. 212–224.

⁷³ (EGA), *Współczesna plastyka hinduska...*, p. 7.

⁷⁴ Ibidem.

⁷⁵ Mitter, *Indian Art*, p. 211.

⁷⁶ J. Balisz-Schmelz, "The Reverse of Reality: On Alternative Modernism of Urszula Broll", in: *Urszula Broll: Atman znaczy oddech / Urszula Broll: Atman Means Breath*, eds. K. Kucharska, J. Hobgarska, Warszawa 2019, p. 78.



9. K.C.S. Paniker, *Words and Symbols*, 1965. *Contemporary Indian Art*, exhibition documentation, Central Bureau of Art Exhibitions, Warsaw, 1978/79

forms, which are “based on Malayalam script from the southern Indian region of Kerala”.⁷⁷ Indeed, this reference to a regional tradition was not easy for Polish viewers to understand. Yet even in contemporary interpretations of modern Indian art, Paniker’s paintings are described as not intended “for reading”, but rather “to evoke a lost culture”.⁷⁸

Roy’s *Krishna and Balarama* and Paniker’s *Words and Symbols* are only two works that were presented in Warsaw and mentioned in the Polish press.

⁷⁷ R.M. Brown, “P.T. Reddy, Neo-Tantrism, and Modern Art in India”, *Art Journal* 2005, 64 (4), p. 35.

⁷⁸ Ibidem. See also: R. Siva Kumar, “Modern Indian Art: A Brief Overview”, *Art Journal* 1999, 58(3), p. 19.

The review echoes the pejorative notion of these works being “derivative” of the first Western avant-gardes. At the same time, the author offers an apologia for realist painting, known since Socialist Realism, while disparaging socially uncommitted “abstract art”. The reviewer was also concerned that contemporary Indian art was distancing itself from its millennia-old tradition, losing its “national character”. These words might be read in a specific Polish context. The exhibition of Indian art opened on 22 December, and the same gallery showed the *Folk Culture – National Culture* exhibition in November and December 1978, to celebrate the sixtieth anniversary of Poland’s regaining independence.⁸¹

CONCLUSION

In exhibition histories, the concept of art geography applies to the circulation and reception of art presentations. *Contemporary Indian Art from the Collection of the National Gallery of Modern Art in New Delhi* was an opportunity to bring together art histories of postcolonial India, global avant-gardes and neo-avant-gardes, the official art scene and art-historical narratives in post-war Poland. But was this opportunity exploited to the full?

There are differences between descriptive “art criticism” and academic art history.⁸² Mentioning names or repeating passages from the catalogue’s introduction, reviews in the censored Polish press did very little to explain the movements in the Indian art of the time. It also seems that the 1978 Indian art exhibition failed to replicate the success of the one in 1953. This may have been because it was presented in Warsaw for about three weeks during the aforementioned “winter of the century” in Poland. A state of emergency was declared in many regions; transport was paralysed for several days. Under such circumstances, it is difficult to imagine crowds lining up for any exhibition. Andrzej Strumiłło ironically sums up his visit to the CBAE (in mid-January 1979) and the gallery’s international programme. He saw an exhibition of “neorealism” from West Germany, “the commodity fantasies of an Austri-

⁸¹ The same author wrote about *Contemporary Indian Art* and *Folk Culture – National Culture* exhibitions shown at the CBAE. See: G. Hołub, “Złoto na pozłotko”, *Nowa Wieś* 1979, 7 January, pp. 6–7.

⁸² As James Elkins notes, “In smaller and developing countries, newspaper art criticism normally serves as art history, so that reviews and exhibition brochures compose the written self-description of the country’s art”. J. Elkins, “Art History as a Global Discipline”, in: *Is Art History Global?*, ed. Elkins, New York–Oxon 2007, p. 5.

an" [an exhibition of Wolfgang Hutter's prints], "Czechoslovak textiles" and "stylised" Indian pieces.⁸³

I have chosen the *Contemporary Indian Art from the Collection of the National Gallery of Modern Art in New Delhi* exhibition both for its unique place in the CBAE geography of exhibitions and for the global, art-historical timing of its presentation. In 1978, Edward Said's *Orientalism* provided a foundation for postcolonial discourse. Also in 1978, Geeta Kapur published *Contemporary Indian Artists*, including essays on Maqbool Fida Husain (1915–2011), Francis Newton Souza (1924–2002) Akbar Padamsee (1928–2020) and Jagdish Swaminathan (1928–94).⁸⁴ The latter studied at the Warsaw Academy of Fine Arts in the late 1950s. Their works came to Warsaw in 1978, but no broader context (e.g. of political specificity of the Bombay Progressive Artists' Group⁸⁵) was outlined in Poland at the time. Crossing the borders of art history depends not solely upon diplomatic contacts, but also upon preparing the ground for understanding and interpreting geographically and culturally distant phenomena.

BIBLIOGRAPHY

- "A Virtual Cosmopolis': Partha Mitter in Conversation with Keith Moxey", *The Art Bulletin* 2013, 95(3), pp. 381–392
- Andrzej Strumiłło. *Wystawa prac*, Warszawa 1976
- Auboyer J., *Sztuka Indii*, trans. J. Krzywicki, Warszawa 1975
- Balisz-Schmelz J., "The Reverse of Reality: On Alternative Modernism of Urszula Broll", in: *Urszula Broll: Atman znaczy oddech / Urszula Broll: Atman Means Breath*, eds. K. Kucharska, J. Hobgarska, Warszawa 2019, pp. 76–83
- (bd), "W Zachęcie współczesna sztuka hinduska", *Dziennik Ludowy* 1979, 3 January, p. 6
- The Biennial Reader*, eds. E. Filipovic, M. van Hal, S. Øvstebø, Bergen–Ostfildern 2010
- Bismarck B. von, *The Curatorial Condition*, London 2022
- (bm), "Hindusi w 'Zachęcie'", *Sztandar Młodych* 1979, 14 January, pp. 1–2
- Borders in Art: Revisiting Kunstgeographie*, ed. K. Murawska-Muthesius, Warsaw 2000

⁸³ A. Strumiłło, *Factum est. Dzienniki z lat 1978–2006*, Łomża 2008, p. 30.

⁸⁴ G. Kapur, *Contemporary Indian Artists*, New Delhi 1978. On the importance of Kapur's book, see, e.g., J. Reynolds, "On a Wider Canvas", *India International Centre Quarterly* 2006–2007, 33(3/4), p. 269.

⁸⁵ On this group, see, e.g., G. Kapur, "Modern Painting since 1935", in: *The Arts of India*, ed. B. Gray, Oxford 1981, pp. 204–205; P. Piotrowski, *Globalne ujęcie sztuki Europy Wschodniej*, Poznań 2018, pp. 13–14.

- Brown R.M., "P.T. Reddy, Neo-Tantrism, and Modern Art in India", *Art Journal* 2005, 64(4), pp. 26–49
- Cassirer E., *The Philosophy of Symbolic Forms, Volume Two: Mythical Thought*, trans. R. Manheim, New Haven–London 1955
- Circulations in the Global History of Art*, eds. T. DaCosta Kaufmann, C. Dossin, B. Joyeux-Prunel, London–New York 2017
- DaCosta Kaufmann T., *Toward a Geography of Art*, Chicago–London 2004
- Das Bauhaus in Kalkutta. Eine Begegnung kosmopolitischer Avantgarden*, eds. R. Bitner, K. Rhomberg, Ostfildern 2013
- Działek J., *Geografia sztuki. Struktury przestrzenne zjawisk i procesów artystycznych*, Kraków 2021
- (EGA), "Współczesna plastyka hinduska. Obecność wielokrotna", *Trybuna Ludu* 1979, 25 January, p. 7
- Elkins J., "Art History as a Global Discipline", in: *Is Art History Global?*, ed. Elkins, New York–Oxon 2007, pp. 3–23
- Fikus D., *Polska Indie. Gospodarka, stosunki ekonomiczne*, Warszawa 1976
- First International Graphic Art Exhibition India 1974*, New Delhi 1974
- Gandhi M.K., *Autobiografia: Dzieje moich poszukiwań prawdy*, trans. J. Brodzki, Warszawa 1958
- Gardner A., "Exhibition-Making as Horizontal Art History?", in: *Horizontal Art History and Beyond: Revising Peripheral Critical Practices*, eds. A. Jakubowska, M. Radomska, New York–London 2023, pp. 86–98
- The Global Contemporary and the Rise of New Art Words*, eds. H. Belting, A. Buddensieg, P. Weibel, Karlsruhe–Cambridge MA 2013
- Góralski W., "Polsko-indyjska współpraca kulturalna", *Przegląd Orientalistyczny* 1987, 4, pp. 411–421
- Green C., A. Gardner, *Biennials, Triennials, and documenta: The Exhibitions That Created Contemporary Art*, Chichester 2016
- (grt), "Współczesna sztuka hinduska", *Express Wieczorny* 1979, 8 January, p. 3
- Hołub G., "Zapożyczona twarz", *Nowa Wieś* 1979, 4 February, pp. 6–7
- Hołub G., "Złoto na pozłotko", *Nowa Wieś* 1979, 7 January, pp. 6–7
- Indie w twórczości Andrzeja Strumiłły. Impresje. Inspiracje / India in the Art of Andrzej Strumiłło: Impressions, Inspirations*, Wigry [2005]
- Jakimowicz A., A. Rytzel, *Indie. Panorama sztuki*, Warszawa 1978
- Jakimowicz A., *Sztuka Indii. Szkice*, Warszawa 1967
- Jakimowicz A., *Zachód a sztuka Wschodu*, Warszawa 1967
- Jakimowicz-Shah M., A. Jakimowicz, *Mitologia indyjska*, Warszawa 1982
- Jones C.A., *The Global Work of Art: World's Fairs, Biennials, and the Aesthetics of Experience*, Chicago–London 2016
- Kamińska D., "Wizerunek kobiety indyjskiej w malarstwie Amrity Sher-Gil", in: *Studia o sztuce bliskiego i środkowego Wschodu*, ed. J. Malinowski, Warszawa 2009, pp. 127–139
- Kapur G., "Modern Painting since 1935", in: *The Arts of India*, ed. B. Gray, Oxford 1981, pp. 202–216
- Kapur G., *Contemporary Indian Artists*, New Delhi 1978

- Klimtová Z., "Lubor Hájek and Indian Modernist Art", in: *Collecting Asian Art: Cultural Politics & Transregional Networks in Twentieth-Century Central Europe*, eds. M. Hánová, Y. Kadoi, S. Wille, Leuven 2024, pp. 159–169
- Kriz K.D., "Introduction: The Grand Tour", *Eighteenth-Century Studies* 1997, 31(1), pp. 87–89
- Malarstwo czeskie i słowackie*, Warszawa 1972
- Marcinowska A., *Polskie życie artystyczne w latach 1944–1960*, ed. A. Wierzbicka, vol. 7, 1953, Warszawa 2016
- Masłowska A., *Kronika wystaw Muzeum Narodowego w Warszawie 1862–2002*, vol. 1, 1862–1962, Warszawa 2002
- McEvelley T., "Arrivederci, Venice: The Third World Biennials (1993)", in: *The Biennial Reader*, eds. E. Filipovic, M. van Hal, S. Øvstebø, Bergen-Ostfildern 2010, pp. 406–414
- Mitter P., "Decentering Modernism: Art History and Avant-Garde Art from the Periphery", *The Art Bulletin* 2008, 90(4), pp. 531–548
- Mitter P., "Modernism and Its Discontents: Some Reflections on the Vexing Problem of a Center and Its Periphery", in: *Was Socialist Realism Global? Modernism, Soc-Modernism, Socially Engaged Figuration*, eds. M. Lipska, P. Słodkowski, Warsaw 2023, pp. 51–72
- Mitter P., *Indian Art*, Oxford 2001
- Mitter P., *The Triumph of Modernism: India's Artists and the Avant-garde 1922–1947*, London 2007
- Mookerjee A., *Tantra Art: Its Philosophy and Physics*, New Delhi 1966
- Moxey K., *Visual Time: The Image in History*, Durham, NC 2013
- Nehru J., *Odkrycie Indii*, trans. S. Majewski, K. Rapaczyński, Warszawa 1957
- (om), "Piękno i egzotyka", *Nasza Trybuna* 1978, 23–26 December, p. 2
- Panikkar K.M., *Dzieje Indii*, trans. K. Kępcicz, Warszawa 1964
- Piotrowski P., *Globalne ujęcie sztuki Europy Wschodniej*, Poznań 2018
- Polish Art Exhibition in India*, New Delhi 1956
- Polish-Indian Shop*, available online: <https://artmuseum.pl/en/wystawy/sklep-polsko-indyjski> [accessed: January 19, 2024]
- Reynolds J., "On a Wider Canvas", *India International Centre Quarterly* 2006–2007, 33(3/4), pp. 262–273
- Second Triennale – India 1971*, New Delhi 1971
- Sihare L.P., *Oriental Influences on Wassily Kandinsky and Piet Mondrian, 1909–1917*, PhD. diss., The New York University, New York 1967
- Sihare L.P., *Selected Expressionist Paintings from the Collection of the National Gallery of Modern Art*, New Delhi 1975
- Siva Kumar R., "Modern Indian Art: A Brief Overview", *Art Journal* 1999, 58(3), pp. 14–21
- Stosunki dyplomatyczne Polski. Informator. Tom III, Azja, Zakaukazie, Australia i Oceania 1918–2009*, eds. K. Szczepanik, A. Herman-Łukasik, B. Janicka, Warszawa 2010
- Stosunki polsko-indyjskie po II wojnie światowej*, eds. W. Góralski, S. Balbin, M. Żwirski, M. Safianowska, Warszawa 1985

- Strumiłło A., *Factum est. Dzienniki z lat 1978–2006*, Łomża 2008
- Świtek G., "Like Fidel at a Rally in Havana': Warsaw's Exhibition of Cuban Painting with a Global Political Crisis in the Background (1962)", *Miejsce* 2019, 5, available online: <http://miejsce.asp.waw.pl/en/jak-fidel-na-wieczu-w-hawanie/> [accessed: June 15, 2024]
- Świtek G., "Global Exhibition Histories and Their Visual Time: Shikō Munakata in Warsaw", *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny / Notebook for Art, Theory and Related Zones* 2023, 35, pp. 87–114
- Tadeusz Kulisiewicz. *Rysunki z Indii*, ed. Z. Juzwa, Warszawa 1959
- Tumulec M., *Historia stosunków polsko-indyjskich XVI–XXI w.*, Warszawa 2013
- Videkanić B., *Nonaligned Modernism: Socialist Postcolonial Aesthetics in Yugoslavia, 1945–1985*, Montreal–Kingston 2019
- Walter E., "On Polish Translations of Rabindranath Tagore's Writings", in: *India in Warsaw: A Volume to Commemorate the 50th Anniversary of the Post-War History of Indological Studies at Warsaw University (2003/2004) / Indie w Warszawie: Tom upamiętniający 50-lecie powojennej historii indologii na Uniwersytecie Warszawskim (2003/2004)*, eds. D. Stasiak, A. Trynkowska, Warszawa 2006, pp. 100–111
- Wiśniewski M., "Architekt jeszcze większego Krakowa", in: *Witold Cęckiewicz, t. II, Socrealizm, socmodernizm, postmodernizm. Eseje*, eds. M. Karpińska, D. Leśniak-Rychlak, M. Wiśniewski, Kraków 2015, pp. 31–81
- Współczesna sztuka hinduska*, Warszawa 1978
- Współczesne malarstwo kubańskie*, Warszawa 1979
- Wystawa sztuki hinduskiej*, Warszawa 1953
- Zachęta 1860–2000*, ed. G. Świtek, Warszawa 2003
- Zanoziński J., "Wystawa sztuki hinduskiej", *Przegląd Artystyczny* 1953, 6, pp. 28–40
- Żukrowski W., *Kamienne tablice*, vol. 1–2 (4th ed.), Warszawa 1972
- Żukrowski W., *Stone Tablets*, trans. S. Kraft, Philadelphia 2016

Gabriela Świtek

University of Warsaw

ACROSS BORDERS AND ART HISTORIES: TRAVELLING EXHIBITIONS

Summary

The concept of art geography is undergoing a process of revision in light of recent research on exhibition histories. The analysis of major perennial art exhibitions is conducted in relation to the spatial, global structures of social and economic life, or as an aspect of tourism geographies. The geography of art exhibitions entails mapping circulation, analysing the spatial and temporal conditions under which art is presented, and the identifying cultural boundaries in the reception of travelling artworks. This article examines the circulation of international exhibitions that were presented at the Central Bureau of Art Exhibitions (CBAE) in Warsaw as part of cultural diplomacy in

the 1970s. During this decade, the CBAE gallery hosted exhibitions of contemporary art from twenty-one countries. What kind of foreign art was seen at the state-organised exhibitions in Warsaw depended on global geopolitics. The primary case study is the exhibition *Contemporary Indian Art from the Collection of the National Gallery of Modern Art in New Delhi*, which was toured from New Delhi through the Middle East to Eastern Europe (including Warsaw and Prague) in 1978–79. The exhibition brought together 100 works by 80 artists, created between the 1920s and 1970s. It included paintings by pioneers of modern and contemporary Indian art, such as Jamini Roy, Amrita Sher-Gil, Rabindranath Tagore, Gaganendranath Tagore, and K.C.S. Paniker. The diplomatic circumstances of organising the exhibition in Warsaw are set in the broader context of the Polish-Indian art exchange since the 1950s. This encompasses Poland's participation in the New Delhi Triennial (established in 1968) and the completion of the modernist building of the Polish Embassy in New Delhi (1978). Furthermore, the article examines the impact of travelling national exhibitions on fostering intercultural understanding. The *Contemporary Indian Art* exhibition provided a valuable opportunity to transcend the conventional boundaries of Indian and Polish art histories. While in the 1960s and 1970s Polish academic discourse typically concluded the history of Indian art in the 1910s, the exhibition's catalogue served as the primary source of information on twentieth-century Indian art. Consequently, the reception of *Contemporary Indian Art* in Warsaw is contextualised within the broader discourse of global art history and postcolonial studies.

Keywords:

geography of art, exhibition histories, modern Indian Art, cultural diplomacy, global art history, Central Bureau of Art Exhibitions

ANNA SEJBÆK TORP-PEDERSEN

CHARLES-JOSEPH MINARD'S BORDERS: CARTOGRAPHIC ANXIETY AND MAPS OF MIGRATION

Cartography is now a familiar, ubiquitous cultural narrator for migration. At worst, maps are used to portray migration as an invasion, drawing on a tradition of military cartography developed by Nazi Germany during World War II.¹ At best, cartography depicting migration is a motor of imagination for activists and artists to create counter-imaginings – often referred to as counter-maps or radical cartographies, among others – which promote the right to move, describe the complex border systems, and/or tell intimate stories and motivation for moving.² The border is reproduced, erased, or interrogated, taking centre stage on most maps of migration. It is now of fundamental importance to border studies that the border is not a thin line on a map. The line is a placeholder for complex structures, such as vast technological surveillance systems and visa regimes creating blockades in the shape of paperwork.³ On hegemonic maps – meaning maps following the current

¹ See: H. Van Houtum and R. Bueno Lacy, “‘Ceci n’est pas la migration’: Countering the Cunning Cartopolitics of the Frontex Migration Map”, in: *Handbook on Critical Geographies of Migration*, eds. K. Mitchell et al., Cheltenham 2019, pp. 153–169.

² Radical Cartography is used in the book *An Atlas of Radical Cartography* (2009), where it is described as (quoting Trevor Paglen); “a departure point or a tool that can aid in analysis but do not speak for themselves.” A. Bhagat and L. Mogel, “Introduction”, in: *An Atlas of Radical Cartography*, eds. A. Bhagat and L. Mogel, Los Angeles 2009, available online: (http://an-atlas.com/contents/contents_intro.html [accessed: January 2019]). Counter-mapping has been defined as “any effort that fundamentally questions the assumptions or biases of cartographic conventions, that challenges predominant power effects of mapping, or that engages in mapping in ways that upset power relations”. L.M. Harris, and H.D. Hazen, “Power of Maps: [Counter] Mapping for Conservation”, *ACME* 2005, 4(1), p. 115.

³ See: H. van Houtum and T. van Naerssen, “Bordering, Ordering and Othering”, *Tijdschrift Voor Economische En Sociale Geografie* 93 2002, 2, pp. 125–36; D. Krichker, “Making Sense of Borderscapes: Space, Imagination and Experience”, *Geopolitics* 2021,

cartographic conventions – the line remains exactly this, a line structuring the world like a grid. The complex systems the line represents are often developed to hinder, manage, or surveil mobility. Regardless, the grid is continually transgressed by people on the move, proving the lines penetrable and porous. The French civil engineer Charles-Joseph Minard's 1862 map of global migratory flows contained no borders (ill. 1). This paper takes the current conflicts in mapping and counter-mapping migration (and borders) as an opportunity to discuss an early example of a map of migration. The ambition is to tease out what it is a border *does* to cartographic migratory flows. Minard's map was chosen for this paper because it does not participate in the current hyper-visualisation of border crossings, thus echoing the need for mapping practices to cease creating more data on migration.⁴ I have therefore turned to the archives to discuss issues of borders on maps of migration. This is thus an experiment to envision what potential Minard's map has for contemporary mapping practices and their roots. To compare Minard's map to contemporary mapping practices, I use the term 'cartographic anxiety', i.e. meaning the anxiety over unstable borders and the critique of objectivism in geography studies.⁵

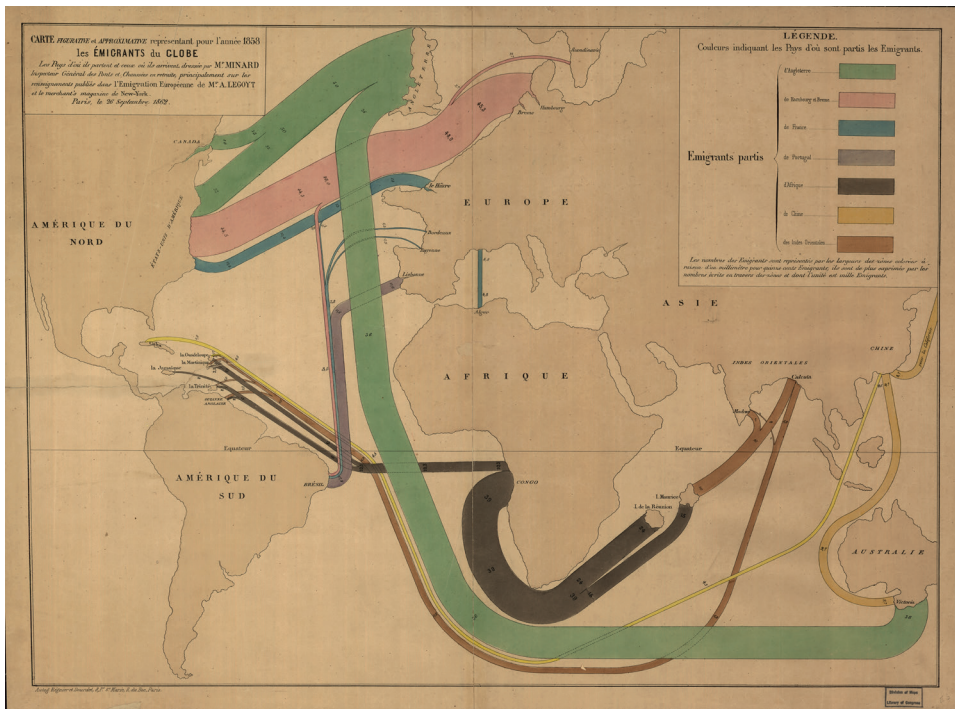
Currently, the literature on maps of migration is well-developed in human geography and border studies, which both have a longer history of critical engagement with maps. This paper is thus also part of a continued effort to break down disciplinary boundaries and write about data visualizations and cartography from the perspective of art history.⁶ Ultimately, this paper navigates the

26(4), pp. 1224–1242; C. Minca, A. Rijke, P. Pallister-Wilkins, M. Tazzioli, D. Vigneswaran, H. Van Houtum and A. Van Uden, "Rethinking the Biopolitical: Borders, Refugees, Mobilities...", *Environment and Planning C: Politics and Space* 2022, 40(1), pp. 3–30.

⁴ M. Tazzioli, "Counter-mapping, refugees and asylum borders", in: *Handbook on Critical Geographies of Migration*, eds. K. Mitchell et al., Cheltenham 2019, p. 402.

⁵ S. Krishna, "Cartographic Anxiety: Mapping the Body Politic in India", *Alternatives: Global, Local, Political* 1994, 19(4), pp. 507–21; D. Gregory, *Geographical Imaginations*, Cambridge–Blackwell 1994.

⁶ Art historians have also explored artists using maps, consider: S. Alpers, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago, Illinois 1984; J. Drucker, *Visualization and Interpretation*, Cambridge, Massachusetts 2020; S. Ferdinand, *Mapping Beyond Measure: Art, Cartography, and the Space of Global Modernity*, Lincoln, Nebraska 2019; K. O'Rourke, *Walking and Mapping: Artists as Cartographers*, Cambridge, Massachusetts 2016. This list of far from exhaustive but offers a brief overview. Among the art historians who actively use critical cartography is Simon Ferdinand, but also consider: R. Watson, "Mapping and Contemporary Art", *The Cartographic Journal* 2009, 46(4), pp. 293–307; R. Watson, "Mapping and contemporary art – revised version", in: *Artistic Approaches to Cultural Mapping Activating Imaginaries and Means of Knowing*, eds. N. Duxbury, W.F. Garrett-Petts, A. Longley, London 2019, pp. 25–45; K. Murawska-Muthesius, *Im-*



1. Charles-Joseph Minard, *Carte figurative et approximative représentant pour l'année 1858 les émigrants du globe, les pays d'où ils partent et ceux où ils arrivent, 1862*, Library of Congress Geography and Map Division, Washington, D.C.

fraught relationship between cartography and mobility, combining literature from several disciplines. Vincent Del Casino and Stephen Hanna argue that cartography is far from a static image but always in the making.⁷ The meaning

aging and Mapping Eastern Europe: Sarmatia Europea to Post-Communist Bloc, London 2021. While maps and migration have received some attention, this paper regards maps of migration (maps showcasing movement) in particular, which have received more sporadic attention from art history. Two authors who have considered this briefly is: G. Bruno, *Atlas of Emotion: Journeys into Art, Architecture, and Film*, Brooklyn, New York 2002, p. 237; K. Murawska-Muthesius, *Imaging and Mapping Eastern Europe*, pp. 52–53. Also consider; H. Van Gelder, *Ground Sea: Photography and the Right to Be Reborn*, Leuven 2021. The book actively uses map and charts and can be viewed as a written counter-map of migration focused on the Strait of Dover. Alongside the book, Van Gelder also produced a nautical chart; Romy Delanghe, Othillia G—, *Dover and Calais to Dunkerque and Ramsgate*, 2021, Paper chart, Maco water resistant, open: 100 x 66 cm, closed: 16,5 x 25 cm.

⁷ V.J.D.C.J.J. Del Casino Jr. and S.P. Hanna, "Beyond The 'Binaries': A Methodological Intervention for Interrogating Maps as Representational Practices", *ACME: An International Journal for Critical Geographies* 2015, 4(1), p. 36.

and impact of a cartographic work depends on the context. Thus, Minard's map of mobility is also a "mobile subject" which, when considered alongside contemporary mapping practices, proposes that former mapping practices might be worth considering.⁸ A brief visual introduction of Minard's map is given before discussing the use of borders on maps of migration in relation to the cartographic anxiety.

The first half of the 19th century, later referred to as 'The Age of Data,' marked a distinctive change in the history of western infographics.⁹ Enormous efforts were put into place to collect information on European populations: births, deaths, illnesses. The latter half of the century focused on translating the vast data sets into graphs and maps to effortlessly gauge correlations and developments. It is widely accepted that mobility studies, among many other disciplines, is a result of this collection and analysis of data. Charles-Joseph Minard, a civil engineer turned cartographer at a late age, is a heralded infographic designer from this period. Minard produced a series of thematic cartographies, which were hand-drawn cartographic prints, visualising geographic patterns. If one is familiar with infographics, he is the author of the *Figurative Map of the Successive Losses in Men of the French Army in the Russian Campaign 1812–13*¹⁰ (1869), which Edward Tufte touted as one of the best infographics ever produced (ill. 2).¹¹ The flow-chart displays, in crucial simplicity, the loss of life in relation to the route and temperature. Despite Minard's current fame, and the continued fascination with his work, not much is known of the print volume or the people who subscribed to his maps.¹² One of Minard's figures has been identified in the background of a painting of the secretary of agriculture, commerce, and public works in Napoleon II's government.¹³ While the extent of the circulation of his maps is unknown, they were distributed in powerful circles and presented as a symbol of status.

⁸ Ibidem.

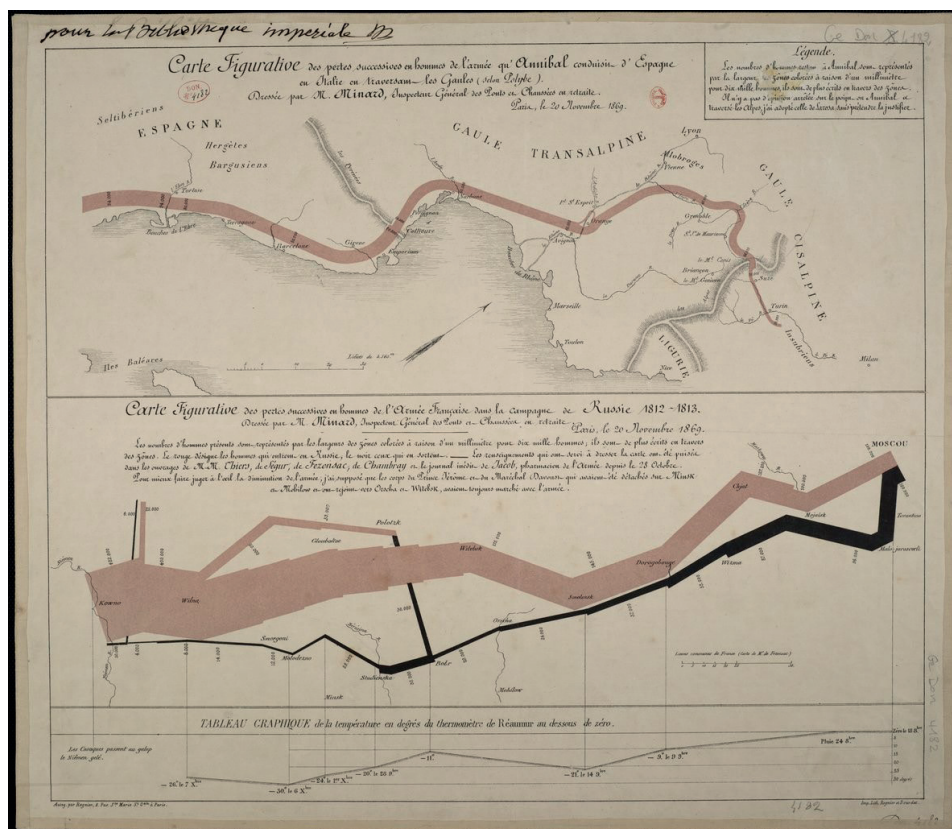
⁹ See: M. Friendly and H. Wainer, *A History of Data Visualization and Graphic Communication*, Cambridge, Massachusetts 2021.

¹⁰ French title [*Carte figurative des pertes successives en hommes de l'armée française dans la Campagne de Russie 1812–13 (comparées à celle d'Hannibal durant la 2ème Guerre Punique)*].

¹¹ Edward Tufte quoted in M. Friendly, "Visions and Re-Visions of Charles Joseph Minard", *Journal of Educational and Behavioral Statistics* 2002, 27, 1, p. 31.

¹² S. Rendgen, *The Minard System: The Complete Statistical Graphics of Charles-Joseph Minard*, New York 2018, p. 26.

¹³ Ibidem.



2. Charles-Joseph Minard, *Carte figurative des pertes successives en hommes de l'armée française dans la Campagne de Russie 1812-13* (comparées à celle d'Hannibal durant la 2ème Guerre Punique), 1869, Bibliothèque nationale de France, département Cartes et plans, Paris

In 1862, Minard published *Figurative and Approximate Map Representing the Emigrants of the Globe in the Year 1858, the Countries from Which They Leave and Those Where They Arrive* (ill. 1).¹⁴ Broad flows connect the continents on the world map. The width of the flow corresponds to the amount of people travelling along that route. The geographic departure of the lines is explained in the legend, where they are sorted by colour, and mentioned by nation, such as England, or by place of departure, such as Hamburg and Bremen. While European nations are assigned pink, green, blue, and purple, the latter three categories are yellow, brown, and dark brown. These lines depart

¹⁴ French title [*Carte figurative et approximative représentant pour l'année 1858 les émigrants du globe, les pays d'où ils partent et ceux où ils arrivent*].

from the country of China, the continent of Africa, and the region of South Asia, and have seemingly been racialised by the selected colour. The colours match the racialised cartographic colour scheme of the time, as outlined by Zef Segal.¹⁵ White populations were usually rendered in pink, African and South Asian in blue, grey, brown, or black, and East Asian populations in yellow.¹⁶ Generally, blue and green were used more freely, which is reflected in the colour scheme on the map assigning it to European migration.¹⁷ It is unknown whether it was Minard who chose the colours. The map is coloured in by hand with water colour, a job typically executed by young women in the print-shop.¹⁸ No distinction was made between what kinds of migration the flows represent, be it voluntary or forced; only the difference between European versus non-European migration is highlighted.

Minard's source material includes the book *L'Emigration Européenne* (1861) by the director of the Statistique Générale de la France Alfred Legoyt, and *The Merchant's Magazine and Commercial Review* (1839–1870) from New York. The magazine provided merchants with statistics on matters deemed relevant for trade. Minard presumably utilised a table from 1859, which presented immigration in the years 1855–58, organised according to place of birth.¹⁹ *L'Emigration Européenne* also includes tables that outline numbers and dates. Legoyt describes the Europeans' reasons for leaving Europe at length in the first part of the book. The description of migration patterns of people from Africa, South Asia, and China is attached as an appendix. Here Legoyt discusses the matter by region, and finishes by comparing the racial characteristics which define them, and their work effort. The racialised flows on Minard's map do not account for the racist remarks of the book, but show that the general attitude towards global migration was far from egalitarian. According to Minard, data visualisation should "convey promptly to the eye," without requiring mental calculations or complications.²⁰ Yet a contemporary gaze onto this map should engage with its more ambiguous parts, perhaps unclear to today's audiences.

Reducing all movement into flows, the map tells nothing of the complex and violent histories of migration. The lines departing from East and

¹⁵ Z. Segal, „Cartographies raciales : vers un racisme mis en espace”, *Cartes & géomatique* 2023, pp. 85–97.

¹⁶ Ibidem, p. 89.

¹⁷ Zef Segal, email to author, 10 June 2024.

¹⁸ Sandra Rendgen, email to author, 11 June 2024.

¹⁹ *The Merchants' Magazine and Commercial Review* XL 1859, IV, p. 515.

²⁰ Minard quoted in: A.H. Robinson, "The Thematic Maps of Charles Joseph Minard", *Imago Mundi* 1967, 21(1), p. 102.

South Asia, and West Africa hold various histories. The people migrating from South Asia were indentured workers, arriving in Mauritius, the Caribbean, and South America. The Chinese population depicted on Minard's map headed for Australia, the Caribbean, and the United States to work in goldmines or in low-wage agricultural jobs. Finally, the smooth flowlines leaving West Africa omit the histories of enslaved labourers, forced to work on plantations in the Caribbean, South America, and the islands Reunion and Mauritius. Simultaneously, this is described as a rare map for this time because it presents a Europe in crisis, where people were departing to escape rising taxes and famine.²¹ It was unfavourable to have this mass-migration depicted in a time where cartography was often used to promote the interest of the nation state.²² The 'silence' of the map has been pointed out by the critical cartographer Denis Wood as indicative of the power of maps, focusing on how what is represented is often as important as what is omitted.²³ The cartographic simplicity might always fall short of depicting the violence and complexities of human history.

Zooming out and away from the flowlines to focus on the map reveals that Minard disregarded geographic precision in favour of data depiction. This is not surprising, as he is known to make straits larger so that a flowline might cut through it more easily.²⁴ Minard was one of the three inventors of flow mapping, a form of data visualisation using maps to showcase quantitative data of the movement.²⁵ On his 1862 map, the island of Madagascar is missing, and both Canada and Northern Scandinavia have been removed. Mauritius and Reunion are both disproportionately large, so they fit the size of the flowlines. It is a geography of significance. Furthermore, the distribution of space is odd. It does not function in relation to any other projection because it equalises the space of every continent: they are almost all the same size. Completely disregarding the typical Mercator projection – critiqued for depicting the Northern hemisphere as disproportionately large – Minard opts for an even-handed interpretation of the world map. The title of the map indi-

²¹ L. Bacon, O. Clochard, T. Honoré, N. Lambert, S. Mekdjian and P. Rekacewicz, "Mapping the Migratory Movements", *Revue européenne des migrations internationales* 2016, 32(3&4), available online: <http://journals.openedition.org/remi/8803> [accessed: February 2019].

²² Ibidem.

²³ D. Wood, *The Power of Maps*, Oxfordshire 1992.

²⁴ Rendgen, *The Minard System*, pp. 24–25.

²⁵ Z. Segal, "Flow Mapping through the Times: The Transition from Harness to Nazi Propaganda", in: *Motion in Maps, Maps in Motion: Mapping Stories and Movement through Time*, ed. B. Vannieuwenhuyze, Amsterdam 2020, p. 82.

cates that it illustrates the countries from which people left and where they arrive. Yet there are no borders, and thus no states. The only clear markers of nationality are the lines of migration. The line of descent flows like a river, from one vast empty landscape to the next. Geographic precision and accuracy are evidently not the foundation to this cartographic representation, but neither is the "national order of things."²⁶ This leaves a crack in the surface of hegemonic cartography.

Hegemonic cartography orbits around a 'cartographic anxiety'. The term was coined in 1994 by Sankaran Krishna and Derek Gregory in separate works. Sankaran Krishna described it as an anxiety over unstable borders in post-colonial India,²⁷ while Derek Gregory critiqued the objectivism in human geography studies.²⁸ Both scholars cite the Cartesian anxiety as the point of origin: the anxiety that our knowledge is not fixed, and that there are no clear distinctions between dualisms. The border on a map is a Cartesian imagination of order and separation. Gregory uses Timothy Mitchell's description of 19th-century Europe's gaze as 'The World as Exhibition'. Europe turned the real into a representation which could be studied from a distance as part of its colonial project. This was done at world exhibitions; Mitchell describes in detail how the streets of Cairo were reconstructed in Paris in 1889. However, once Europeans actually travelled to Egypt, they found it overwhelming because it was not organised as a picture to consume.²⁹ Hegemonic cartography is an extension of this gaze. It is also present in Minard's urge to "convey promptly to the eye", and thus translate large numbers into easily consumable lines. Maps were part of the machinery which presented the world as a picture, when it was always an abstraction and a political image.³⁰

When describing the cartographic anxiety, Krishna references the neurosis which marked Indian nation building. The violence and the life lost to the conflict of the nation's northern borders was presented as a sacrifice for the greater good: a stable external border. Mapping the nation was a peculiar issue because the borders with Pakistan and China were not settled, which led the Customs Department to impress a stamp on any foreign map of India

²⁶ See: L.H. Malkki, "Refugees and Exile: From 'Refugee Studies' to the National Order of Things", *Annual Review of Anthropology* 1995, 24, pp. 495–523.

²⁷ See: Krishna, *Cartographic Anxiety...*, pp. 507–521.

²⁸ See: Gregory, *Geographical Imaginations*.

²⁹ T. Mitchell, "The World as Exhibition", *Comparative Studies in Society and History* 1989, 31(2), p. 224, 229, 233.

³⁰ Several scholars have described this, for a lengthier discussion see: J. Pickles, *A History of Spaces: Cartographic Reason, Mapping and the Geo-Coded World*, London 2004.

reading "The external boundaries of India as depicted are neither accurate nor authentic".³¹ A cautionary warning revealing not only the anxious cartography of India, but also a truth about the map. Returning to Minard's map, the title explicitly mentions that the map is 'figurative' and 'approximate'. The difference between Minard's warning and that of India's external borders is that India's monitoring of its depiction was an attempt at control and authority over its claim to nationhood, and Minard's map is an admitted abstraction without geographical authority nor authenticity. The imposed stamp on India's map indicates that the cartographic anxiety is attached specifically to borders. Borders are seemingly rudimentary to contemporary cartographic depictions of migration. Thus, maps of migration should, in theory, also spark the cartographic anxiety because they visualize the crossings of the supposedly impenetrable, thin border lines. Minard's flowline begins and ends at the shore, capturing people moving in an extended moment, where they are out of one country and not yet in another. This cartographic anxiety does not haunt Minard's landscapes. To further comprehend the radical nature of his depiction, the next part of the paper outlines contemporary border crossing visualisations.

Among the most critiqued contemporary cartographic depictions of migration are the maps by Frontex. Frontex is the European border and coast guard agency, which has been accused repeatedly of human rights violations.³² Its mapping practices are the lead example in this paper because of the existing scholarship on their maps. Henk van Houtum and Rodrigo Bueno Lacy deemed the 2015 map of 'Quarterly detections of illegal border-crossing, 2014–2015' (<https://tinyurl.com/y6o38jq3>, p. 9) a cartographic malpractice.³³ None of Frontex's maps can be reproduced here due to copyright issues, but show threatening red and purple arrows traveling from a dynamic Africa and West Asia towards a unified, blue European Union. The visual language of large arrows borrows from a historic tradition of war maps, using the same to

³¹ Quoted in: R. Rao, "Revisiting Cartographic Anxiety", *Osgoode Hall Law Journal* 2012, 49(3), p. 575.

³² One can consult Human Rights Watch or Amnesty International websites for further documentation. See, for example; *EU: Frontex Complicit in Abuse in Libya*, "Human Rights Watch", December 12, 2022, available online: <https://www.hrw.org/news/2022/12/12/eu-frontex-complicit-abuse-libya> [accessed: 24 June 2024]; *Greece: Violence, lies, and pushbacks – Refugees and migrants still denied safety and asylum at Europe's borders*, "Amnesty International" June 23, 2021, available online: <https://www.amnesty.org/en/documents/eur25/4307/2021/en/> [accessed: 24 June 2024].

³³ Van Houtum and Bueno Lacy, 'Ceci n'est pas la migration', p. 153.

depict invasions.³⁴ Van Houtum and Bueno Lacy point out the disproportionate size of arrows, and all the information that the map omits: how many tourists travel the other way, or the number of people who gain legal permission to stay in Europe. One of their critiques is also that the map reproduces borders, calling it the territorial trap, which reduces all mobility issues to a state issue.³⁵ The thin line does not show that the border is, in fact, “always in motion, contingent, and contextual.”³⁶ In the cartoonish and dramatized depiction of movement, Frontex breaks with the tradition of the gaze: the world is not organised as an exhibition to consume and study. It is a chaotic cartography where the person who moves is a threat to Europe. The erratic movement and arrows disturb the calm, orderly geography depicted as the backdrop, making the migration patterns a threat to the map itself.

What is at stake in Frontex maps goes beyond visualizing migration. The relationship between mapping, borders and mobility is an issue of state formation; in this case, however, it is at the European level. The European Union is not merely imagined through coherent cartographic images, but also through images of border crossings.³⁷ Or, as it has been formulated by scholars on counter-mapping practices, the border exists only in its violation.³⁸ Rogier Van Reekum and Willem Schinkel scrutinise the visuals produced by border management, considering how news media depicted Ukrainian people fleeing towards the European Union with large arrows. The arrows on these maps were also criticised for mimicking invasion maps. Running through recent and historical examples of maps of migration, they argue that the maps all make clear distinctions between “being in a place and of a place.”³⁹ Hence, the border maps of migration are concerned with the national border *and* the border between citizen and non-citizen. The flowline is always a line of origin, of displacement, and almost always in opposition to the stable citizen, which

³⁴ H. van Houtum, “Remapping Borders”, in: *A Companion to Border Studies*, eds. T.M. Wilson and H. Donnan, West Sussex 2012, p. 412.

³⁵ H. van Houtum, *Free the Map: From Atlas to Hermes: A New Cartography of Borders and Migration*, Rotterdam 2024, p. 20.

³⁶ *Ibidem*, p. 35.

³⁷ Explained extensively here, see: R. Van Reekum and W. Schinkel, “Drawing Lines, Enacting Migration: Visual Prostheses of Bordering Europe”, *Public Culture* 2017, 29(1), pp. 27–51.

³⁸ M. Casas-Cortes, S. Cobarrubias, C. Heller and L. Pezzani, “Clashing Cartographies, Migrating Maps: Mapping and the Politics of Mobility at the External Borders of E.U.Rope”, *ACME: An International Journal for Critical Geographies* 2017, 16(1), p. 21.

³⁹ Van Reekum and Schinkel, *Drawing lines, Enacting Migration*, p. 44.

remains in one nation. As the authors conclude, "To belong where you are encountered is therefore the exact antithesis of our current mobility regime."⁴⁰

One map is not circumstantial enough to comprehend the widespread mapping of migration, nor the intricacies of the technologies and policies developed to undertake this. The aforementioned map is among the least sophisticated of Frontex's mapping practices. The much more sophisticated i-Map is, by contrast, a cartographic, panopticon-like database showcasing the routes people take to reach the European Union's external border, collecting data from both member states and neighbouring countries.⁴¹ Martina Tazzioli ironically points out that it has effectively shattered the map of Europe.⁴² The European Neighbourhood Policy and bilateral agreements extend the external European border into Northern Africa and West Asia. While the i-Map structures Frontex's work, the map in the Risk Analysis Report summarizes and justifies it. A quick review of the reports from the last four years reveals that Frontex stopped using the much-critiqued swooping arrows in recent years. Only one map with large, red, static arrows remains (example: <https://tinyurl.com/2j74j4he>, p. 10). On their website, the current, evolving map of migration does not involve arrows at all, but displays a seemingly calm visual in blues and greens, outlining patterns of movement using circles.⁴³ On both this map and the map in the risk analysis a text emerges. On the website map, it reads:

The boundaries and names shown and the designations used on this map do not imply official endorsement of acceptance by the European Union || * This designation is without prejudice to positions on status, and is in line with the UNSCR 1244, and the ICJ Opinion of the KOSOVO Declaration of independence. || ** This designation shall not be construed as recognition of a State of Palestine and is without prejudice to the individual positions of the Member States on this issue" || The pictorial representation does not purport to be the political map of India.⁴⁴

⁴⁰ Ibidem, p. 37.

⁴¹ For a further explanation and critical treatment of the i-Map, see: S. Cobarrubias, "Mapping Illegality: The i Map and the Cartopolitics of "Migration Management" at a Distance", *Antipode* 2019, 51(3), pp. 770–794.

⁴² M. Tazzioli, "Migrants' Uneven Geographies and Counter-Mapping at the Limits of Representation", *Movements. Journal for Critical Migration and Border Regime Studies* 2015, 1(2), p. 9.

⁴³ *Monitoring and risk analysis: Migratory Map*, "Frontex", available online: <https://www.frontex.europa.eu/what-we-do/monitoring-and-risk-analysis/migratory-map/> [accessed: December 2023].

⁴⁴ Ibidem.

These are relatively new designations in Frontex mapping practices, which showcase a new cartographic awareness and an admitted cartographic anxiety. They reveal a certain neurosis, in which the borders on the map are not stable enough to be drawn, nor vague enough to be erased. The borders of Palestine, Kosovo, and India exist on a sliding scale between veracity and uncertainty. This marks an unusual scepticism, in contrast to the previous, propaganda-like, cartographic campaigns. While a critique of Frontex's maps is apt, the agency's politics, strategies, and technologies do not begin and end with their maps. They can change their maps, and leave the rest untouched. On this map, the largest admitted anxiety is borders, and not migration.

Minard's map divulges the temporality issue of contemporary migration maps, and their association with military cartography. Historically, military maps were used to plan battles. Anders Engberg-Pedersen analyses the significance of maps in *War and Peace* by Leo Tolstoy (1867), describing how a general begins confusing two battles; the won battle, which took place in the carefully and cartographically planned reality, and the lost battle, which played out in the real landscape of the battlefield.⁴⁵ Though this literary-specific example should not be made generalisable, the prediction aspect of battle or invasion maps is significant, alongside its notion of absolutism; what is planned on the map seems so close to the truth that it appears real. Van Houtum links Frontex's maps directly to invasion maps from World War II, which, again, outline threats of invasions, not actual invasions. They are visual warnings. This makes the Frontex map and its association with military cartography a map of a supposed, imminent future. It is not just a persuasive image of people crossing the external European Union border without permission, but a warning of the erosion of the European Union. Again, this is a map about borders, not migration. While the consequences of the migration Minard depicted play out in the present, his map shows events firmly rooted in the past. It is a map that exclusively depicts that which has already occurred.

In its attachment to the past, it provides an origin story to some tenets of flow-mapping. Flow maps were persuasive from their inception, illustrating a focus on nationalist interests; trade maps commonly depicted the state as economically thriving, or general Western dominance.⁴⁶ This feature of flow-mapping was later employed in Nazi Germany to justify German Ex-

⁴⁵ A. Engberg-Pedersen, "Event Maps: The Cartographic Archive and Imagined Futures of War", in: *(W)Archives: Archival Imaginaries, War, and Contemporary Art*, eds. D. Agostinho, S. Gade, N. Bonde Thylstrup and K. Veel, Berlin 2020, pp. 70–71.

⁴⁶ Segal, *Flow Mapping through the Times*, p. 100.

pansionism, and the right to eradicate the Jewish population.⁴⁷ The more movement associated with a nation, the more developed it was. In the more recently outlined history of mapping migration, the first use of the arrow on maps of migration is traced back to Ernst Georg Ravenstein's *Currents of Migration* (1885) (ill. 3).⁴⁸ The map sketches the internal flow patterns in the United Kingdom and Northern Ireland, copying meteorological maps of wind pressures.⁴⁹ Similarly, the flows of Minard's map resemble rivers. Alexander Kent and James Cheshire briefly assess the history of mapping mobility, and question whether an arrow can still be used to symbolize migration because of its close association with invasion maps.⁵⁰ One of the earliest uses of an arrow on a map gives the direction of the river, which resembles an archers' arrow.⁵¹ Its early use cements it as a symbol rooted in weaponry. Kent and Cheshire examine another early map of migration which is a flow-map using arrows, and maybe the first of its kind (ill. 4). The map is from 1902 and was published in 1929 in a Russian school atlas. Like Minard's map, the arrows leaving Europe and Eastern Europe are pastel-coloured, while the lines leaving West Africa are black, the yellow line describes 'Hindus,' and the dotted lines leave East Asia. The main difference here is that this map reproduces borders and follows the Mercator projection. The result is strikingly dissimilar, and more chaotic. Flow maps' potential as persuasive images was recognised early and actively utilised. Yet early maps of mobility borrowed its visual symbols from natural phenomena and wind pressures, depicting migration as a natural phenomenon.

Seeing Minard's map as a visual interruption to hegemonic ways of mapping mobility, requires examining efforts of counter-mapping migration. Generally, counter-maps document the violence of border-regimes or imagine alternatives. In some instances, they do both. Tazzioli encourages non-cartographic counter-maps, which showcase how irregular movement can productively perturb the depicted space of Europe, away from hegemonic imaginations. Instead of maps following journeys and focusing on movement itself, counter-maps should focus on the space migration produces against hegemonic imagination.⁵² She summarizes that the issue of cartographic

⁴⁷ Ibidem.

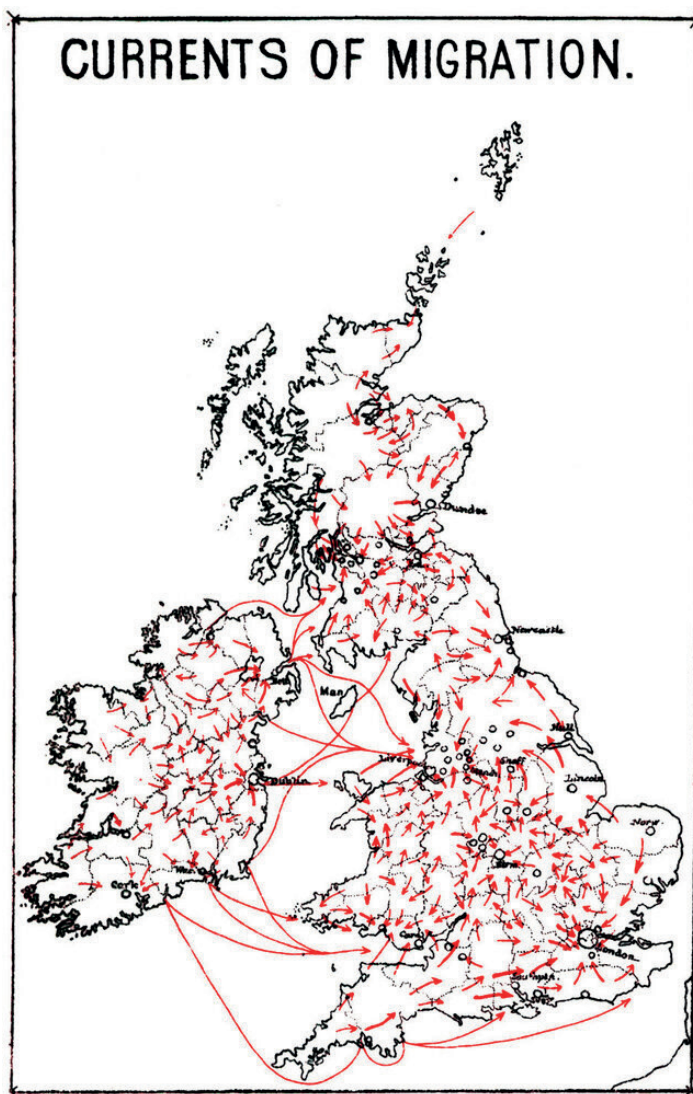
⁴⁸ Bacon et al. *Mapping the Migratory Movements*.

⁴⁹ J. Cheshire and A.J. Kent, "Getting to the Point? Rethinking Arrows on Maps", *The Cartographic Journal* 2023, 16, p. 4.

⁵⁰ See: ibidem, pp. 1–17.

⁵¹ Ibidem, p. 2.

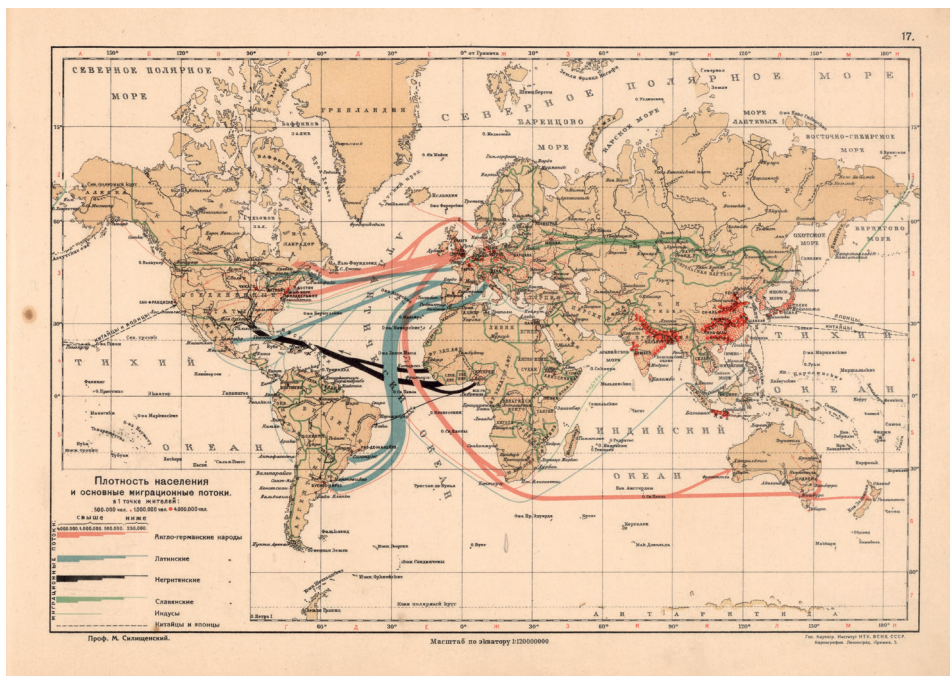
⁵² Tazzioli, *Migrants' Uneven Geographies...*, p. 15.



3. Ernst Georg Ravenstein, *Currents of Migration*, 1885

counter-mapping migration is about visibility.⁵³ Maps primarily function by 'making visible', while those trying to transgress highly surveilled borders use a strategy of invisibility to cross. Thus, counter-mapping routes might work counterintuitively: not only do they reveal routes, they may also justify border enforcements. Artists and activists have adopted a range of strategies in

⁵³ Ibidem, p. 4.



4. Mitrofan Ivanovich Silishchensky, "Plotnost naseleniya i osnovnyye migratsionnyye potoki", 1902 in: *Geograficheskiy atlas Chast 1*. Sostavil Prof. M.I. Silishchenskiy pod redaktseyey N.N. Baranskogo i V.A. Kamenetskogo, Nauchno-pedagogicheskoy Sektsiyey Gosudarstvennogo Ucheta Soveta dopushchen v kachestve posobiya dlya shkol'nykh bibliotek. Aktsionernoye obshchestvo "Sovetskaya entsiklopediya" Moskva 1929 (David Rumsey Historical Map Collection Archive)

their mapping efforts. To mention a few examples: Tiffany Chung combines multiple data sets in hand-drawn maps of routes in which she reproduces borders; Forensic Oceanography maps human rights violations at sea, focusing on culpability and responsibility; and Pedro Lasch makes images of borderless landscapes, which he has people transport across the US-Mexico border. This paper cannot do justice to the wealth of counter-mapping examples,⁵⁴ but underlines that many counter-maps function through the logic of 'making visible,' even with the best possible intentions.

The 1862 abstract image of migration proffers a counter-imagination of Europe. The largest migration patterns come from this continent, portraying migration flows as pouring from its shores. Due to the missing borders, the nations, continents and regions are depicted in the flowlines. Naked, empty landscape

⁵⁴ For an overview, see: van Houtum. *Free the Map*.

has an uneasy place in imperial cartography. Native populations were eradicated from the cartographic depiction to render 'unpopulated' territories ripe for occupation.⁵⁵ Yet Minard's map is far from depopulated. He turned the logic upside down: the territories are not stable, but on the move. To recall what Van Reekum and Schinkel wrote: "To belong where you are encountered is therefore the exact antithesis of our current mobility regime."⁵⁶ On Minard's map of migration, the people on the move belong on the journey, and the line itself becomes the border, geographically enclosing them in the in-between state of travel. Though this is no romantic, idealistic depiction of migration, the people here belong where they are observed. They are not in a place or of a place; rather, they are a place. Under a contemporary loop, Minard's map produces a counter-imagination of space, produced by people on the move: a geographic river.

Minard's lack of borders means that it does not function according to the logic of 'the grid', an underlying structure of maps and thus a hegemonic imagination of space. Beyond national borders, coordinates and projections are also based on the grid structure. In the article "Grids" (1979), art historian Rosalind Krauss attacks the grid as an emblem of Modernism, and its association with art's autonomy or progress. Krauss denies this, and showcases its 19th-century roots in scientific illustrations and data visualisations. In her complex analysis, Krauss outlines how once artists began studying the optics of colour and perception scientifically, their works counter-intuitively became abstract and spiritual. Krauss almost sounds like a critical cartographer when she writes: "The grid's mythic power is that it makes us able to think we are dealing with materialism (or sometimes science, or logic) while at the same time it provides us with a release into belief (or illusion, or fiction)."⁵⁷ Returning to the underlying grid-structure for most cartography, the cartographic anxiety is then similar to pointing out that god is not real, or, that the emperor is not wearing any clothes. It reveals that the reproduction of borders or geographic correctness returns the map into the spiritual dimension of scientific

⁵⁵ H. Winlow, "Mapping Moral Geographies: W.Z. Ripley's Races of Europe and the United States", *Annals of the Association of American Geographers* 2006, 96(1), p. 121. See also: J.B. Harley, "Silences and secrecy: The hidden agenda of cartography in early modern Europe", *Imago Mundi* 1988, 40, pp. 57–76; M. Sparke, "Between demythologizing and deconstructing the map: Shownadithit's New-found-land and the alienation of Canada", *Cartographica* 1995, 32(1), pp. 1–21; D. Clayton, "The creation of imperial space in the Pacific northwest", *Journal of Historical Geography* 2000, 26(3), pp. 327–350.

⁵⁶ Van Reekum and Schinkel, *Drawing lines, Enacting Migration*, p. 37.

⁵⁷ R. Krauss, "Grids", *October* 1979, 9, p. 55. For a more recent overview and recount of the grid at history, also consider the publication; A. Streitberger (ed.), *Grids*, Louvain-La-Neuve 2024.

objectivity. Mitchell's notion of the 'world as exhibition' reiterates this point, highlighting that when the world was set up as a picture, it bore an air of certainty and absolute truth. On Minard's 1862 map, he studied the numbers of people moving in the world and made an image of it. Counter-intuitively, he made something quite abstract: a grid-less, borderless naked landscape. This map is about migration, not borders.

The border is not a thin line on a map of migration but an image of displacement, making the flowline a line of descent which underlines that the people arriving in a nation do not belong there. Every map of migration participates in the difficult relationship between borders and movement, be they hegemonic maps or counter-maps. Both borders and people are treated as one another's antithesis, wherein borders are rendered dependent on being transgressed. To take a step aside, while continuing to engage with the current cartographic politics, this paper dove into the history of maps of migration. Charles-Joseph Minard's illustration of global migration in 1858 demonstrates that the cartographic anxiety is far from inherent to map-making, that a militant temporality invaded geographic images, and that counter-maps are no recent invention. The history of cartography is punctuated with counter-maps which, in light of current events, demands that its audiences engage critically with its contents and systems of power. Placing Minard's map among contemporary migration maps shows that a border on a map of migration is the main narrator. It quietly takes centre stage in the chaos of arrows and lines. As outlined previously, Minard's map fails several contemporary standards. If anything, his map underlines that the origin story of maps of migration is closely related to that of racial mapping practices. Though his map offers an example of how to map people in spaces of belonging, it shows that maps of migration always went beyond depicting movement. Fundamentally, they have their roots deep in the discursive soil of issues related to class, race, and nationalism. Most flowlines depicting people in the history of mapping migration quietly portrays a violent history. A full study of the history of mapping mobility is necessary to outline the extensive discourses embedded on such maps. For now, Minard's map is an example of a cartographic imagination of mobility which is about migration, not national borders.

BIBLIOGRAPHY

- Bacon L., O. Clochard, T. Honoré, N. Lambert, S. Mekdjian and P. Rekacewicz, "Mapping the Migratory Movements", *Revue européenne des migrations internationales* 2016, 32(3&4), available online: <http://journals.openedition.org/remi/8803> [accessed: February 2019]

- Bhagat A. and L. Mogel, "Introduction", in: *An Atlas of Radical Cartography*, eds. A. Bhagat and L. Mogel, Los Angeles 2009
- Casas-Cortes M., S. Cobarrubias, C. Heller and L. Pezzani, "Clashing Cartographies, Migrating Maps: Mapping and the Politics of Mobility at the External Borders of E.U.Rope", *ACME: An International Journal for Critical Geographies* 2017, 16(1), pp. 1–33
- Del Casino Jr. V.J.D.C.J.I. and S. P. Hanna, "Beyond The 'Binaries': A Methodological Intervention for Interrogating Maps as Representational Practices", *ACME: An International Journal for Critical Geographies* 2015, 4(1), pp. 34–56
- Engberg-Pedersen A., "Event Maps: The Cartographic Archive and Imagined Futures of War", in: (W)Archives: *Archival Imaginaries, War, and Contemporary Art*, eds. D. Agostinho, S. Gade, N. Bonde Thylstrup and K. Veel, Berlin 2020, pp. 59–82
- Friendly M., "Visions and Re-Visions of Charles Joseph Minard", *Journal of Educational and Behavioral Statistics* 2002, 27, 1, pp. 31–51
- Friendly M. and H. Wainer, *A History of Data Visualization and Graphic Communication*, Cambridge, Massachusetts 2021
- Gregory D., *Geographical Imaginations*, Cambridge–Blackwell 1994
- Harris L.M. and H.D. Hazen, "Power of Maps: (Counter) Mapping for Conservation", *ACME* 2005, 4, 1, pp. 99–130
- Kitchin R., C. Perkins and M. Dodge, "Thinking about maps", in: *Rethinking Maps*, eds. R. Kitchin, C. Perkins and M. Dodge, London 2009, pp. 1–25
- Krauss K., "Grids", *October* 1979, 9, pp. 50–64
- Krichker D., "Making Sense of Borderscapes: Space, Imagination and Experience", *Geopolitics* 2021, 26(4), pp. 1224–1242
- Krishna S., "Cartographic Anxiety: Mapping the Body Politic in India", *Alternatives: Global, Local, Political* 1994, 19(4), pp. 507–521
- Malkki L.H., "Refugees and Exile: From 'Refugee Studies' to the National Order of Things", *Annual Review of Anthropology* 1995, 24, pp. 495–523
- The Merchants' Magazine and Commercial Review* XL 1859, IV
- Minca C., A. Rijke, P. Pallister-Wilkins, M. Tazzioli, D. Vigneswaran, H. Van Houtum and A. Van Uden, "Rethinking the Biopolitical: Borders, Refugees, Mobilities...", *Environment and Planning C: Politics and Space* 2022, 40(1), pp. 3–30
- Mitchell T., "The World as Exhibition", *Comparative Studies in Society and History* 1989, 31(2), pp. 217–236
- Rao R., "Revisiting Cartographic Anxiety", *Osgoode Hall Law Journal* 2012, 49(3), pp. 575–592
- Robinson A.H., "The Thematic Maps of Charles Joseph Minard", *Imago Mundi* 1967, 21(1), pp. 95–108
- Segal Z., "Cartographies raciales: vers un racisme mis en espace", *Cartes & géomatique* 2023, pp. 85–97
- Segal Z., "Flow Mapping through the Times: The Transition from Harness to Nazi Propaganda", in: *Motion in Maps, Maps in Motion: Mapping Stories and Movement through Time*, ed. B. Vannieuwenhuyze, Amsterdam 2020, pp. 81–104

- Tazzioli M., "Counter-mapping, refugees and asylum borders", in: *Handbook on Critical Geographies of Migration*, eds. K. Mitchell et al., Cheltenham 2019, pp. 397–409
- Tazzioli M., "Migrants' Uneven Geographies and Counter-Mapping at the Limits of Representation", *Movements. Journal for Critical Migration and Border Regime Studies* 2015, 1(2), pp. 2364–8732
- Van Houtum H., *Free the Map: From Atlas to Hermes: A New Cartography of Borders and Migration*, Rotterdam 2024
- Van Houtum H., "Remapping Borders", in: *A Companion to Border Studies*, eds. T.M. Wilson and H. Donnan, West Sussex 2012, pp. 405–417
- Van Houtum H. and R. Bueno Lacy, "'Ceci n'est pas la migration': Countering the Cunning Cartopolitics of the Frontex Migration Map", in: *Handbook on Critical Geographies of Migration*, eds. K. Mitchell et al., Cheltenham 2019, pp. 153–169
- Van Houtum H. and T. van Naerssen, "Bordering, Ordering and Othering", *Tijdschrift Voor Economische En Sociale Geografie* 93 2002, 2, pp. 125–136
- Van Reekum R. and W. Schinkel, "Drawing Lines, Enacting Migration: Visual Prostheses of Bordering Europe", *Public Culture* 2017, 29(1), pp. 27–51
- Winlow H., "Mapping Moral Geographies: W.Z. Ripley's Races of Europe and the United States", *Annals of the Association of American Geographers* 2006, 96(1), pp. 119–141
- Wood D., *The Power of Maps*, Oxfordshire 1992

Anna Sejbæk Torp-Pedersen

Katholieke Universiteit Leuven

CHARLES-JOSEPH MINARD'S BORDERS: CARTOGRAPHIC ANXIETY AND MAPS OF MIGRATION

Summary

In 1862, the French civil engineer Charles-Joseph Minard published his *Figurative and Approximate Map Representing the Emigrants of the Globe in the Year 1858, the Countries from Which They Leave and Those Where They Arrive*. The world map showcases broad lines connecting the continents, dividing the categories of people travelling by nationality or city of departure and sorts them by colour, such as blue or green. However, the last three categories, the country of China, the continent of Africa, and the region of South Asia, are depicted in yellow, light brown, and dark brown. It is one of the earliest flow-maps of migration, and it contains no borders.

Keywords:

migration, critical cartography, cartographic anxiety, borders

SASHA ROSSMAN

MATERIALIZING BORDERS AND LEARNING TO THINK IN LIMITS IN 17TH-CENTURY FRANCE

"To the King (*Au Roi*)!" a weighty table proclaims. A gift to Louis XIV in 1684 from Claude-Antoine Couplet,¹ member of the lately founded Academy of Sciences (ill. 1), the marble *pietra dura* table shows a map of France picked out in gleaming colored stone. *Hae tibi erant artes*, the inscription continues: "these are your arts", quoting from Virgil's *Aeneid*. The hero has just encountered his father in the underworld, who grandly informs him that his "arts" will be those of good governance: "to impose the ways of peace. To show mercy to the conquered and to subdue the proud."² The mosaic translates these "arts" into the form of a map.

Couplet's gift depicts France as a set of clearly divided units, colorful stones laid into stable, *bounded* relationships to constitute a unified surface. The stones are labeled and easy to discern. Together, they form an image that is legible; geographical variety is brought under one visual regime, that of the French monarch and his cartographers. The "proud" others are subdued. Ambiguities are eliminated, distinct visibility enhanced. For good measure, the ensemble is surrounded by a measuring line indicating relative scale, or just (and accurate) "rule" that conflates the arts of the geographer and his ruler with that of the ruling monarch. A further border of three bands of marble hems the edges, straightening and framing like fortress ramparts. The world is an operational field presented to the eyes of the monarch and those who

¹ On Couplet, see B. de Fontenelle, *Éloges des académiciens avec l'histoire de l'académie royale des sciences en 1699 avec un discours préliminaire sur l'utilité des mathématiques*, Vol. 2 (The Hague 1740) and J. Heyman, "Couplet's Engineering Memoirs, 1726–33", in: *History of Technology* 1976, vol. 1, pp. 21–44. On the table, see F. Knothe, "Pierres fines: The Manufacture of Hardstone Works at the Gobelins under Louis XIV", in: *Art of the Royal Court: Treasures in Pietre Dure from the Palaces of Europe*, eds. W. Koeppe and A. Giusti, Metropolitan Museum of Art, 2008, p. 45 & Cat. 99, pp. 276–277.

² Virgil, *The Aeneid* Book VI, trans. H.R. Fairclough, available online: <https://www.theoi.com/Text/VirgilAeneid6.html> [accessed: 15 March 2024].



1. Various artists (probably Manufacture Nationale des Gobelins, commissioned by Claude-Antoine Couplet 1642–1722), *Tabletop with Map of France*, 1684, hardstones, marble, alabaster, wood. (C) Château de Versailles, Dist. GrandPalaisRmn – © Jean-Marc Manai

visit him at Versailles, where the table is initially installed in the *cabinet des raretés*.³ A description in the *Mercure Galant* of the Siamese embassy to Versailles in 1686 singles out the table, extolling its delicacy and precision, fashioned with “une justesse inconcevable”.⁴

Modern historians of cartography emphasize that in the 17th century, borders of the delimited, linear kind we encounter on the Sun King’s table did not exist. As Joseph Konvitz writes, in early modern France mixed zones of control intersected *pêle-mêle* along the kingdom’s edges; assembled of intersecting masses of “appurtenances, dependencies, and annexes,”⁵ they “were often easier to describe verbally than to represent cartographically.”⁶ The early modern French kingdom was not yet ‘territorial’, in other words, but existed

³ On the King’s *cabinet*, see R. Wellington, *Antiquarianism and the Visual Histories of Louis XIV. Artifacts for a Future Past*, London–New York 2015.

⁴ D. de Vizé, *Voyage des ambassadeurs de Siam en France*, Lyon 1686, pp. 277–283.

⁵ P. Sahlins, “Natural Frontiers Revisited: France’s Boundaries since the Seventeenth Century”, in: *The American Historical Review* 1990, December, 95, 5, p. 1427.

⁶ J. Konvitz, *Cartography in France, 1660–1848*, Chicago 1987, p. 32.

in patchwork form.⁷ Yet the table from 1684 manifests a world that is bounded, with regions clearly defined. How are we to make sense of this apparent discrepancy?

This essay explores the appearances of boundaries on this table. It considers the work performed by borders in this particular object and related maps, arguing for the importance of historicizing borders by examining their historical semantics. Contemporary art history often prioritizes artistic practices that call national borders into question, seeking to denaturalize them and expose their injustices.⁸ And contemporary theories of ‘the border’ in the fields of philosophy and political theory often highlight aspects of multiplicity, multi-perspectivity, and the ubiquity of borders in today’s world.⁹ In such accounts, *the border* appears as a modern but also a timeless figure of thought – *the border* becomes a stand-in for borders writ large. Seventeenth-century France can help us to historicize the semantics and aesthetic manifestations of borders in a place and period when new terms for border came into use just as new types of maps were appearing on a burgeoning cartographic market. Considering Couplet’s table and comparing it to other period cartographic objects, we can recuperate how borders signified and assumed particular forms at a specific historical moment. I propose that, in this context, borders took on certain visual and material expressions to facilitate a collaborative practice of understanding the world, and one’s place in it, in terms of bounded perimeters. On one hand, Couplet’s table represented the world to the King and court within a framework of visual submission that built upon a semantic shift in border terminology from “limit” to “natural frontier”; on the other hand, novel forms of printed maps and pedagogical tools were incorporated into the geographic education of gentlemen in ways that embedded the user’s world view into practices of “bordered” thinking. Examining the mediascape of objects featuring borders

⁷ See P. Sahlins, *Boundaries: The Making of France and Spain in the Pyrenees*, Berkeley & Los Angeles 1989.

⁸ See, e.g., A. Guilló, “Border art and borders of art, an extradisciplinary approach”, in: *antiAtlas Journal* #1 2016, Spring, available online: <http://www.antiatlas-journal.net/01-border-art-and-borders-of-art> [accessed: September 20, 2024], A.P. Stambaugh, “Border Art as a Political Strategy,” in: *ISLA – Information Services Latin America Web Site*, <http://www.igc.org/isla/Features/Border/mex6.html>, verano de 1999, or M. Ticktin, “Borders: A Story of Political Imagination”, *Borderlands* 2022, 21, 1, pp. 135–167.

⁹ For overviews of recent literature and directions in border studies see, e.g., *The Ashgate Research Companion to Border Studies*, ed. D. Wastl-Walter, London 2016, T. Wilson and H. Donnan, “Borders and Border Studies”, in: *A Companion to Border Studies*, eds. T. Wilson and H. Donnan, Chichester 2021, pp. 1–25.

(geographic and political) helps us see how notions of a historically specific concept of the border may have been transmitted, which anticipated the formation of delimited borders on the ground.

DEFINING BORDERS

Couplet's table offered the King and his court a vision of France as a state neatly assembled from a panoply of distinct provinces. It translated geographic diversity into a smooth, unified surface, held together by the geographer's ruler under the aegis of the King's rule. This was the gift that the King's scientific academicians claimed to offer an increasingly centralized regime (and sedentary court at Versailles): a kingdom inspected and cared for in order to generate wealth and consolidate political power.¹⁰ Jean-Baptiste Colbert founded the *académie* in 1666 with this express purpose, to foster scientific innovation and facilitate the expansion of French overseas trade, territory, and wealth – thereby adding to the central monarchy's *gloire*.¹¹

Colbert sent cartographers and inspectors throughout the kingdom to mobilize control of France's resources, including timber for shipping as well as marble.¹² One key goal of the *académie* was to solve the problem of calcu-

¹⁰ The literature on the emergence of the cartographic image of the modern state is vast, see, e.g., M. Biggs, "Putting the State on the Map: Cartography, Territory, and European State Formation", in: *Comparative Studies in Society and History* 1999, Apr., 41, 2, pp. 374–405 and, especially J. Akerman, "The Structuring of Political Territory in Early Modern Printed Atlases", *Imago Mundi* 1995, 47, 1, pp. 138–154. On French cartography, see, e.g., M. Pelletier and H. Ozanne, *Portraits de la France: Les Cartes Témoins de L'Histoire*, Paris 1995 and M. Pelletier, *Cartographie de la France et du monde de la Renaissance au Siècle des lumières*, Paris 2002. On French atlases, specifically see M. Pastoureau, *Les atlas français, XVIe–XVII siècles. Répertoire bibliographique et étude*, Paris 1984. On the history of French borders specifically, see the authoritative history by D. Nordman, *Frontières de France: De l'Espace au Territoire XVIe–XIXe-siècle*, Paris 1998, as well as *Histoire de la France: L'espace français*, eds. A. Burguière and J. Revel, Paris 1989 and Sahlins, *Natural Frontiers...*, as well as Sahlins, *Boundaries: The Making...*

¹¹ On the academy, see R. Briggs, "The Académie Royale des Sciences and the Pursuit of Utility", *Past & Present*, 1991, May, 131, pp. 38–88, A. Stroup, *A Company of Scientists: Botany, Patronage, and Community at the Seventeenth-Century Parisian Royal Academy of Sciences*, Berkeley & Los Angeles 1990, and E. Stewart Saunders, "Louis XIV: Patron of Science and Technology", in: *The Sun King: Louis XIV and the New World*, ed. S.G. Reinhardt, New Orleans 1984, pp. 155–167.

¹² Taking stock of resources was an expedient way to harness potentially dissident nobles, as Chandra Mukerji has shown; see C. Mukerji, *Impossible Engineering: Technology and Territoriality on the Canal du Midi*, Princeton 2009, Mukerji, "The Great Forestry Sur-

lating longitude at sea. Among the projects developed for this purpose were attempts to map first France and then the world by establishing the Paris meridian, which involved sending out cartographers like Jean Picard to triangulate the countryside.¹³ What was necessary, declared Picard in a 1682 memorandum to Colbert, was establishing an overarching frame ("*chassis*") into which the individual puzzle pieces of measured geodetic triangles, which the Academy had been collecting, could be inserted. We get a sense of these "pieces" from the annotated manuscript drawings that Picard compiled on the Breton coast.¹⁴ Quickly noted down, the triangles are different sizes, but are equipped with calculations that allow them to be brought into alignment with one another in a manner that would make the French state visible as a whole, with a *chassis* to provide a measured means of linking each bit. In this sense they were not unlike the *pietra dura* map mosaic, which also fitted bits of geographical information into a frame defined by an overarching, unified scale. Picard's memorandum further suggested that this frame ought to be the boundaries of France, from Dunkerque to Perpignan, linking two recently acquired territories through the new meridian along the length of the Kingdom. His writes: "once this grand axis is finished, we can make one that comprises the whole Kingdom following its *frontiers*, and its coasts...."¹⁵

The word Picard uses, *frontières*, defines the French border in a particular manner that, by the second half of the 17th century, had established itself in terms of how borders were termed and visualized in the period. As historian Lucien Febvre notes, *frontière* initially appeared in French as a feminine adjective associated with the word *front*. It could be used as a noun as well, and in the Middle Ages it conveyed two meanings: an architectural façade or a line-up of troops directed towards an enemy.¹⁶ It did not mean a political boundary; other words for such borders were used, including *bornes*, *fin*s,

vey of 1669–1671", in: *The Use of Archives for Political Reform in Social Studies of Science*, 2007, April, 37, 2, pp. 227–253 and Mukerji, *Territorial Ambitions and the Gardens of Versailles*, Cambridge 1997.

¹³ Emphasis mine. See L. Gallois, "L'académie des sciences et les origins de la carte de Cassini", *Annales de Géographie* 1909, 15, 100, pp. 308–310 and Konvitz, *Cartography in France*, pp. 4–7.

¹⁴ The drawings and accompanying notes can be viewed at <https://bibnum.obspm.fr/ark:/11287/3j7Ql>. J. Picard (1620–1682) and P. de La Hire (1640–1719), "Observations faites par Picard et La Hire sur les côtes de France", décembre 1679–19 novembre 1681, pp. 72–75, Bibliothèque numérique – Observatoire de Paris [accessed: March 15, 2024].

¹⁵ Ibidem. See also M. Pelletier and J.J. Levallois, *Mesurer la Terre: 300 ans de géodésie française*, Paris 1988 on the geodetic tradition in France.

¹⁶ L. Febvre, "Frontière: the word and the concept", in: *A New Kind of History from the Writings of Febvre*, ed. P. Burke, London 1973, p. 208.

lisières, or *limites* (from Latin *limes*), which came to be the most frequently used term in the 16th century to indicate the edge of a political territory.¹⁷

By the seventeenth century, as the Bourbon monarchy consolidated power, the architectural-military term began to “bury” itself into the French language as well as into the earth, as Febvre describes.¹⁸ In 1678, the military engineer Sébastien Le Prestre de Vauban would write, in his *Mémoire des places frontières de Flandres*, that the open and irregular (“*dérangée*”) *frontière* on France’s northeastern edge ought to be put in order by building up a set of fortresses that “close the enemy’s way into our country and facilitates our entry into his...”¹⁹ This “*ligne de fer*” was specifically conceived as an architectural and military front, which could both advance and protect, while regularizing the border and eliminating ambiguous overlaps of jurisdiction. Already in 1673 Vauban was urging the war minister François-Michel le Tellier (Marquis de Louvois) that the King ought to straighten his edges, or “square his field (“*Le roi devrait un peu songer à faire son pré carré*”) in order to strengthen the frontier by eliminating chunks of “other” sovereignties that edged into French space and disrupted a unified field of territory within (and without) by clearly defining “inside” and “outside”.²⁰ By then, *frontière* had effectively come to replace *limite* in French border discourse.

NATURAL FRONTIERS AND POLITICAL LIMITS

Clearing up and fortifying frontiers was not synonymous, however, with a *delimited* border in the modern sense (a term that only came into use in the late 18th century).²¹ It was also very material. Rather than setting an abstracted line, the band of individual fortresses that was to surround France and project it outward frequently mobilized a further rhetoric of “natural” frontiers, i.e. those found in the physical landscape, which was undergirded by recourse to the (mythic) historical boundaries of Ancient Gaul. History buttressed the claims that France’s “natural frontiers” were defined by the sea, the Pyrenees, the Alps, and the Rhine.²² Drawing on a notion of Gallia Antiqua, publicists and cartographers in the service of the monarchy like the Jesuit Father

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Cited in ibidem, p. 210.

²⁰ Cited in J. Dejean, *Literary Fortifications: Rousseau, Laclos, Sade*, Princeton 1984, p. 43.

²¹ See Sahlins, *Natural Frontiers...*, pp. 1438–1443.

²² Ibidem, pp. 1427–1428 and Febvre, *Frontière...*, pp. 215–216.

Philippe Labbé would write (pretending to be Richelieu) that “[i]t was the goal of my ministry to restore to Gaul the limits that Nature has traced for her, to submit all the Gauls to a Gallic king, to combine Gaul with France, and everywhere the ancient Gaul had been, to restore the new one”²³ (ill. 2).

Couplet’s table mobilizes this discourse of natural frontiers, combining it with the efforts of cartographers like Picard to define late 17th-century France through mapping. On the table, France occupies the map’s symbolic and geographic center: it is the largest polity, and pushes its neighbors to the map’s



2. Nicolas Sanson, *Galliae antiquae descriptio geographica* / autore Nicolas Sanson Abbavillaeo; Robert Cordier sculpsit, 1627, engraving, Source: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7200330j/f1.item#>

²³ Labbé quoted from G. Zeller (*La Monarchie d'Ancien Régime*) Translation Sahlins, cited 1425.

edges, which are simultaneously the object's perimeter. The refined attention to the coastline nods, on the one hand, to the academy's attempts to map the coast more accurately in order to better calculate longitude. At the same time, the sea's white marble surface sets France's silhouette into clear relief, defining the Kingdom's natural, oceanic "frontiers", while indicating a potential for expansion overseas.²⁴ Wind roses and the measurement band that frames the depiction further highlight claims to precision and, hence, the important role the academy offered to the monarch's ambitions.

These ambitions were to bring glory and affluence to France. Affluence, according to Furetière's *Dictionnaire Universel* (1690), came from the verb *affluer*, which meant "to meet up at one point. It is said first about waters that flow to one spot...great affluence and abundance of goods is made with the help of rivers. *Affluer* also means "to arrive in abundance...like the riches and *délices* that flow to the court of France."²⁵ Colbert's mercantilist policies relied on seas and rivers, as well as giant infrastructural projects like the *canal du midi* (completed in 1681) to mobilize French resources.²⁶ On Couplet's map, the virtuoso rendering of rivers and the new canal do double duty, marking France's "natural frontiers" while also evoking the flow of resources that makes possible such glories as Couplet's marble table.

A KINGDOM SET IN STONE: REPRESENTING FRANCE IN MARBLE

The stone itself helps to set these dynamics of natural frontiers into relief. Because the mosaic is divided into provinces, rather than "national" blocks (e.g. France or the Spanish Netherlands), the sense of France's claims to border regions is enhanced by rivers that appear to be etched in nature; they slice like fine white veins through the map's stone surface so that France seems to grow "naturally" into Flanders, as well as to the banks of the Rhine.²⁷ Like-

²⁴ On the politics of importing white Carrara from Italy, see Geneviève Bresc-Bautier, "L'importation du marbre de Carrare à la cour de Louis XIV: rivalités des marchands et échecs des compagnies", in: *Marbres de rois*, ed. P. Julien, Aix-en-Provence 2013, pp. 123–150.

²⁵ A. Furetière, *Dictionnaire Universel, Contenant généralement tous les Mots François, tant vieux que modernes, & les Termes de toutes les Sciences et des Arts: Divisé en trois Tomes*, The Hague & Rotterdam 1690, p. 55.

²⁶ On "Colbertism", see, for instance, Ph. Minard, "The Market Economy and the French State: Myths and Legends around Colbertism", *L'Économie politique* 2008, 37, 1, trans. by JPD Systems, pp. 77–94.

²⁷ On the monarchic rhetoric of rivers as royal veins see T. Conley, *The Self-Made Map: Cartographic Writing in Early Modern France*, Minneapolis 1996, p. 224 and F. de Dainville, *La géographie des humanistes*, Paris 1940, p. 281.

wise, in the south, Spain appears as a line of red stones that contrast with the colorful “French” marble bits, constituting another natural *frontière* through the deployment of contrasting colors of rock.

These same rivers and canals further indicate the means by which valuable marble was shipped to the King’s artisans in Paris from France’s edges. Marble constituted an essential part of Bourbon representational politics; it was a key building material at Versailles, and Colbert’s mercantilist project promoted the search for French sources of marble.²⁸ These were located along the Pyrenees in the south and Flanders in the northeast. Once integrated into Versailles either as architecture or objects like marble tables, marble offered an echo of the “natural frontiers” of the kingdom by bringing France’s borders to the center.²⁹ Descriptions of Versailles specifically and of French architecture in general highlighted the use of marble. André Félibien, for example, went into great detail about the types of marble used, as did Charles d’Aviler in his *Cours d’Architecture* (e.g. “*un autre marbre versastre qu’on nomme de Campan & qui vient des Pyrenées*”).³⁰ Marble could thereby function as a kind of material shorthand for the King’s reach as well as France’s infrastructural prowess. The marbles deployed in Couplet’s table to construct the alternating bands of gray and red that highlight the table’s firm edges were “border” marbles: most likely Saint-Anne (the gray) and Rance (the red) from Hainault on France’s northeastern edge.³¹

²⁸ See P. Julien, *Marbres de carrières en palais*, Marseilles 2006, pp. 156–161 and S. Mouquin, *Versailles en ses marbres: politique royale et marbriers du roi*, Versailles 2018.

²⁹ Authors like Jacques Savary des Bruslons declared Colbert’s marble policies a huge success: “quoique les montagnes de France soient aussi remplies de carriers de marbres qu’aucune autre des États voisins et qu’il y ait des marbres français capables de le disputer en finesse de grain, en durété & en poli aux plus beaux marbres étrangers, ce n’est guère cependant que depuis la Surintendance des Batiments de Monsieur Colbert, qu’on s’est appliqué sérieusement à exploiter celles qui étaient déjà découvertes, & a en fouiller de Nouvelles qui n’ont point fait regretter les peines & les dépenses qu’il en a coûté d’abord. En effet, ces marbres sont si beaux & en si grande quantité que depuis l’année 1664, on n’en a guère employé à Versailles & dans les autres maisons Royales, qui en sont pour ainsi dire toutes bâties, que de ceux qui ont été tirés des carriers du Royaume...” cited in Mouquin, *Versailles en ses Marbres*, pp. 29–30.

³⁰ See A. Félibien in *Description du chateau de Versailles, de ses peintures, et d’autres ouvrages faits pour le Roy*, Paris 1696, pp. 29–32 and Ch. D’Aviler, *Cours d’Architecture*, Paris 1710, eg. p. 211.

³¹ Email consultation with Versailles marble expert Sophie Mouquin, March 13, 2018. Further investigation would need to be done in order to securely ascertain the origins of the stones.

Rance, in particular, was immediately recognizable and identifiable with Versailles, where it was one of the most frequently used stones: it was featured everywhere from the Hall of Mirrors, to the King's bathtub, to the Staircase of the Ambassadors, where it framed Adam-Frans van der Meulen's painted scenes of military sieges along the eastern *frontières*. The red marble with off-white splotches came from a quarry known as the *trou* (hole) of Versailles, but for most of its history this hole was not in France at all.³² The village of Rance is on the border with Hainault, in the very same region where Vauban was building his iron wall of defense during the period. In the 1670s and 80s, when the table in question was produced, vast quantities of Rance were quarried to build Versailles, along with marbles from the Pyrenees. The stone blocks were shipped either by sea and then up the Seine, or via the Oise to Paris, trajectories the informed viewer can follow on the marble map.³³

The manner in which Couplet's table depicts France suggests a seamless flow of affluence to the King via waterways, as if there were no disruptive external circumstances. This helps to naturalize the table's materialization of the kingdom. Yet the village of Rance found itself at the crossroads of French-Habsburg conflict. Within less than a century, Rance had been part of at least four polities. But war could not halt the French court's desire for marble.³⁴ Although Rance marble itself did not come from France, it was naturalized as French through its close visual connection with Bourbon power.³⁵ These quarries would become French in the very year that Couplet offered his gift, 1684. The table mosaic embodies this conceptual loop: stone hauled from the kingdom's frontier embeds the map of France within a thick frame (a sort of "natural rampart" to use Vauban's term), which appears "naturally" connected to the networks of rivers and seas that Couplet's map showcases so expertly. The King's field has been squared.

Tables lift information from the ground, allowing it to be inspected more clearly. They offer a stable kind of view, a visual *chassis*. As anthropologist

³² On Rance, see, e.g., S. Mouquin. "Versailles, un édifice de marbre. Le rouge de Rance et les harmonies colorées versaillaises" for *Les Wallons à Versailles* 2007, Dec., Versailles, France, available online: <https://tinyurl.com/2d7e6ec9> [accessed: September 20, 2024] and Mouquin (2018), pp. 48–53 and E. Grossens "Les Marbres de Flandres et du Hainault à Versailles", in: *Marbres des rois*, ed. P. Julien, Aix-en-Provence 2013, pp. 37–55.

³³ *Ibidem*.

³⁴ On Flemish marble in France, see Mouquin, *Versailles en ses marbres*, pp. 139–180.

³⁵ As Sophie Mouquin has noted, this integration of the material into the French state was facilitated by the strong cultural associations attached to both marble and the color red. Frequently, Rance was referred to simply as "jasper", for instance in Mme de Scudéry's description of the Staircase of the Ambassadors as "*un marbre jaspé*." Madeleine de Scudéry, *La promenade de Versailles*, Paris 1669, p. 41.

Jack Goody writes of the table form, “one of the features of [the table] is the tendency to arrange terms in (linear) rows and (hierarchical) columns in such a way that each item is allocated a single position, where it stands in a definite, permanent, and unambiguous relationship to the others.” Goody is referring not to four-legged tables, but to graphic tables as a mode of organizing information.³⁶ Yet in Couplet’s map-table, the two modes of “tabling” conflate.³⁷ The table transforms ground into a “measured” form that renders a specific territory visible. The map of France is presented as pieces of earth that have been cut and labeled in a homogenized set of inscriptions that declare a homology between place-names and the shapes of geographic regions, as if they were unambiguous and clearly defined by nature. The wide borders of red and gray marble from the frontier help to separate the map from the world off the table, much as they separate France from its neighbors. The material frontier transforms French ground into a legible cartographic figure. And Louis XIV spent lavishly to protect the borders of his marble tables, once paying 900 livres to the Gobelins for “7 gilt bronze *bordures*”.³⁸

The emphasis on borders distinguishes 17th-century French marble tables from contemporary Italian hard stone tables. These were designed to playfully amplify ambiguities between figuration and materiality, and they tend to feature flowing vegetal or other organic motifs that test boundaries, rather than reaffirming them.³⁹ The tables made at the Gobelins prioritize, in contrast, a visual language predicated upon closure and compartmentalization; numerous examples depict French royal insignia in the center of sets of interconnected rectangles on the objects’ perimeters that contain common birds (ill. 3). These barnyard fowl surround the monarchy, whose power to depict them in stone

³⁶ J. Goody, *The Domestication of the Savage Mind*, Cambridge 1977, p. 68.

³⁷ Notably, in 1680 German polymath Gottfried Wilhelm Leibniz penned a treatise entitled, *Entwurf gewisser Staats-tafeln* (“Sketch for Certain Tables of State”), in which he proposed the utility of compressing state-related data into tables that would make up for not having first-hand information, for Leibniz wrote, “one cannot always have the thing in Nature in front of one’s eyes” the table would gather that “which belongs together” and make it available “in the blink of an eye.” G.W. Leibniz, “Politische Schriften” 3. Band: 1677–1689 in *Sämtliche Schriften und Briefe*, ed. Akademie der Wissenschaften der DDR, Band IV/3, Berlin 1986, p. 345.

³⁸ V. Cochet, “L’utilisation par les menuisiers et les ébénistes”, in: *Identification des Marbres*, ed. J. Dubarry de Lassale, Dourdan 2000, p. 39.

³⁹ On Gobelins designs for hard stone tables, see Knothe, *Pierre Finnes*, pp. 40–53. On Italian tables, see, for instance, H. Baader, “Livorno, Lapis Lazuli, Geology, and the Treasures of the Sea in 1604”, *Espacio, Tiempo y Forma* 2017, 5, pp. 141–167. Baader writes, “The vibrant materiality of the stone creates – and at the same time destroys – the illusion of the Livorno seascape and therefore plays both with and against mimesis.” *Ibidem*, p. 163.



3. Various artists (Manufacture Nationale des Gobelins), 1675–1680, hardstones, wood, Paris, Musée du Louvre. (C) GrandPalaisRmn (Musée du Louvre) – © Jean-Gilles Berizzi

(through the royal workshops) has elevated them from the ground and rendered them visible by placing them on the table in bounded frames that allow us to inspect and compare them.⁴⁰ This may be a metaphor for the nobility that Louis XIV gathered from the provinces and assembled at court, much as he brought marble to Versailles from around the land.⁴¹ Entry twelve in the Versailles furniture inventory describes “a table of stone dotted with branches, foliage, flowers, fruits and birds made of...fine stones of Florence, around which reins/reigns

⁴⁰ When Charles Le Brun, First Painter to the King, gave the Siamese embassy a tour of the *pietra dura* workshops at the Gobelins, he emphasized the ways in which work with tiny stones was impressive because it gathered small bits into a whole that only achieved clarity when provided with a frame (the table) that offered an overview: “toutes les Pierres qui entrent dans cet Ouvrage [*pietra dura*] sont Pierres precieuses, & l’on en taille de si petites qu’il est Presque impossible de les voir avant qu’elles ayent esté mises en oeuvre.” D. de Vizé, *Voyage*, p. 105.

⁴¹ On the ideology and iconography of birds and the Versailles menagerie, see P. Sahlin, 1668: *The Year of the Animal in France*, New York 2017.

(*règne*) a band of white marble between two bands/nets of red marble."⁴² Here, the word "*règne*" can mean encircling, as well as pointing to both a King's reign and a horse's reins, all of which act as a ribbon "net" (*fillet*) that encloses and elevates what exists in nature, but which cannot be recognized until the King's expert workshops, or academies give them a definitive form. This visual and linguistic rhetoric of "reining" a territory by both extending and defining its *frontières* appears, then, to be a leitmotif that connects, in our case, the rendering of France with its "natural frontiers" through cartography and the "decorative" labor of precious Gobelins furniture like Couplet's unique table.

SEEING THE WORLD AS A TABLE: NICOLAS SANSON'S GEOGRAPHICAL LESSONS

Absolutism depended on collaboration.⁴³ In France, this collaboration grew not solely from coercion but also from mutual benefit. The absolutist project must thus be understood as one that did not operate simply top-down, but rather that depended on networks of mutual support. The table-as-gift was also a pitch for such a collaborative working relationship, which academicians like Couplet hoped would continue once Colbert had died in 1683. When he gifted the table, Couplet aimed to secure funding under Colbert's successor, the war minister Louvois. Visual language and material culture, here, are put in the service of power through the means they provide of defining and legitimizing natural frontiers with "*incredible justesse*" in the sense of accurate rationality and historical precedent.

This may be why the France on the table's surface is, ironically, *not* the image of France that Picard's triangulation was revealing. Before he died in 1682, Picard made a map that juxtaposed the French coastline based on his new measurements with the coastline on earlier maps.⁴⁴ The new vision of France appeared considerably smaller than previously believed, causing the King to complain that the academicians had repaid him poorly for all his kindness.⁴⁵

⁴² *Inventaire général du mobilier de la Couronne sous Louis XIV (1663–1715) Partie 2 / publié... sous les auspices de la Société d'encouragement pour la propagation des livres d'art*, ed. J. Guiffrey, Paris 1886, p. 131.

⁴³ William Beik, "The Absolutism of Louis XIV as Social Collaboration", *Past & Present* 2005, 188, pp. 195–224.

⁴⁴ Available at <https://oshermaps.org/browse-maps?id=108986#?c=&m=&cv=> [accessed: 15 March 2024].

⁴⁵ L. Jardine, *Ingenious Pursuits: Building the Scientific Revolution*, New York 1999, p. 138.

Couplet seems to have made a judicious choice to instead use an older map, of the sort currently being made by the *géographe du roi* Nicolas Sanson, which depicted a disproportionately extended France.

Sanson taught popular courses on geography in Paris, while maintaining a close working relationship with the crown.⁴⁶ I would augment the question of collaboration by considering how maps and pedagogical tables by Sanson addressed borders and conveyed information about them to a larger public through print. Couplet's table was a one-off luxury object whose principal audience was the King. Yet Sanson's printed maps reached a broad audience and they proved formative to the French public's understanding both of France and of the world.

French cartographers made maps for different purposes and for different audiences throughout the 17th century.⁴⁷ The King's military engineers tended to be the most concerned with frontier zones, while the royal academicians pursued other scientific goals. Both of these branches of cartography worked in the field, taking measurements on site. Armchair geographers (*géographes du cabinet*) like Sanson, on the other hand, collated a variety of information which they gathered in their studies into maps that were compiled by others. These maps were then disseminated widely to a public eager to learn more about rapidly expanding geographic horizons. At a young age, Sanson seems to have garnered favor with Richelieu for a map he made depicting Ancient Gaul which extended France to the natural frontier of the Rhine.⁴⁸ By mid-century, he was producing what we today dub "base maps" of France. These established a foundational image of the kingdom, a template that could be overlaid with different types of infrastructural divisions; the same "base" was repeated with, for example, postal routes, waterways, administrative districts, etc. The foundational map could be divided and filled with an endless amount of different information depending on what was desired (ill. 4).⁴⁹ As an ensemble, these maps assembled aspects of human, economic, and natural resources, drawing them together in a tightly bounded and administered unit. Thus, while many of Sanson's maps, like the one on Couplet's table, cater to

⁴⁶ On Sanson, see Pastoureau, *Les Atlas français...*, and idem, *Les Sanson: cent ans de cartographie française 1630–1730*, Lille 1982.

⁴⁷ I. Laboulais, "Dessiner la frontière, tracer la limite: retour sur les travaux des géographes du roi aux XVII^e et XVIII^e siècles", in: *Frontières et Espaces Frontaliers du Léman à la Meuse: Recompositions et échanges de 1789 à 1814*, eds. C. Mazauric and J.P. Rothiot, Nancy 2008, pp. 31–44.

⁴⁸ See Pastoureau, *Les Atlas Français...*, p. 387 ff.

⁴⁹ See Akerman, *The Structuring...*, pp. 149–151.



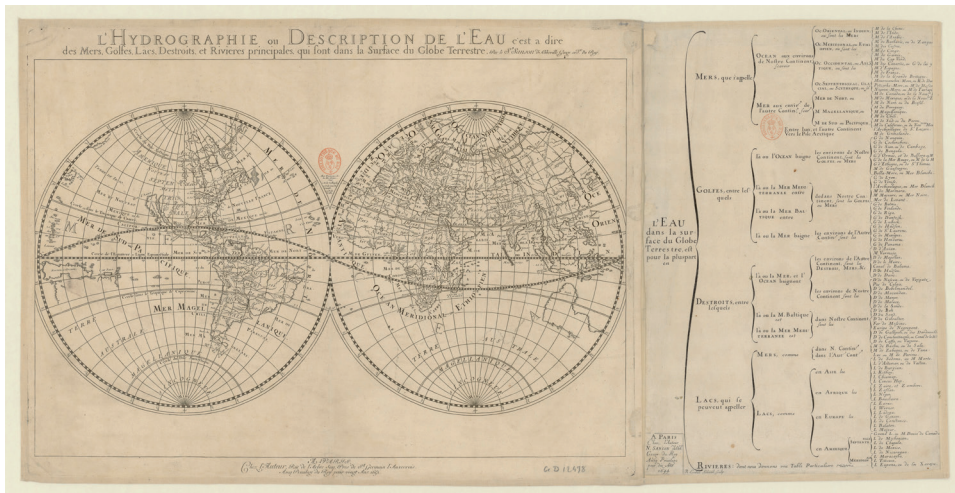
4. Nicolas Sanson, *Carte des rivières de la France, curieusement recherchée par Nicolas Sanson*, 1641, hand-colored engraving, Source: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France. <https://tinyurl.com/2svnacd7>

the idea of historically determined “natural” frontiers, rivers and mountains are not the only borders that structure his cartographic work.

In texts by geographers like Sanson, the word *frontière* appears less frequently than the word *division* as a means of designating boundaries.⁵⁰ “Divisions”, like frontiers, were understood in terms of “natural” borders as well as abstract units that made the world more comprehensible. For certain contemporaries of Sanson’s, like Père François, there were four essential geographic divisions: traditional geography, the natural realm, the civil realm, and the solar, or celestial realm. Each division had its particular characteristics, although they were all interconnected as part of a larger system. Understanding these divisions provided a set of interlocking categories into which all worldly

⁵⁰ See Laboulais, *Dessiner...*, pp. 31–44.

be easily ordered.⁵³ These tables could be used accompanying his maps so that the user could mentally plot information from potentially overwhelming cartographic renderings into a simple graphic schema (ill. 6).⁵⁴ Anything one learned about the world's geography could be placed in a kind of mental table of the graphic sort Goody describes: "each item is allocated a single position, where it stands in a definite, permanent, and unambiguous relationship to the others." Borders delineate these unambiguous divisions, either as brackets, or on Sanson's maps as lines.



6. Nicolas Sanson, *L'hydrographie ou description de l'eau, c'est-à-dire des mers... et rivières principales... du globe terrestre / par le Sr Sanson...*, 1644, engraving, Source: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b-53032732m?rk=407727;2#>

In his maps, he deployed a regularized system of boundary gradations so that certain types of boundaries always appear as dotted lines, while others are dashed in bold, and still others are unbroken double lines, etc. (ill. 7). Applied across an atlas, these divisions transposed the schema of his tables into cartographic space, creating hierarchies of importance, size, and authority in a remarkably consistent graphic language. By mid-century, 98% of Sanson's

⁵³ On systems and French geography see I. Laboulais-Lesage, "Un enjeu épistémologique" *Revue d'histoire des sciences* 2006, janvier-juin, 59, 1, pp. 97–125.

⁵⁴ Akerman, *The Structuring...*, p. 141.



7. Nicolas Sanson, *Carte générale du royaume de France avecq tous les pays circonvoisins* / par N. Sanson, [with detail] 1658, hand-colored engraving. Source: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France. <https://tinyurl.com/36wm4c4n>

atlases deployed homogenized borders across his renderings of the world's geography.⁵⁵

The schematic deployment of color helped to standardize these boundaries. In his *Introduction à la Géographie*, Sanson instructed that "we apply colors along these points, surrounding each province or jurisdiction of a color different from those who touch it..."⁵⁶ The world (and France) thus becomes a colored mosaic – like Couplet's table – comprised of contrasting units of information exposed by a system of divisions that the map reader can easily discern. A regularized schema of printed toponyms further homogenizes these divided spaces, layering yet another border framework on top of potential geographic ambiguities: boundaries are reinforced through the process of labeling particular forms, as we see in the naming of the provinces on the marble table.⁵⁷ A clearly named shape becomes synonymous with a clearly outlined visual form. In the words of the Père Richeome (1597), images like Sanson's could provide a "*facile et preignante instruction*," because "colors and exterior lines allow us to throw ourselves into the knowledge of a thousand things in the blink of one eye, which would take ages to cover if we were to learn about them by listening."⁵⁸ They were thus useful as pedagogical tools, which in teaching geography also instilled a kind of political education.

Sanson thereby maps out a plan for learning through – and within – borders. He creates a shared path of knowledge acquisition that addresses difference through the erection of divisions, which allow information to be categorized and memorized. The mind is to be protected from excessive and disordered external information. Both his maps and his tables serve as means of establishing control over external and internal worlds, pushing inward and outward simultaneously to occupy space while inhibiting access in order to mitigate confusion. "If we want to last a long time against so many enemies, he [the king] should think about tightening up ("*se resserrer*"), Vauban wrote.⁵⁹

⁵⁵ As James R. Ackerman has observed, Ortelius' *Theatrum Orbis Terrarum* only featured boundaries in 45% of its maps, while in Sanson's mid-century atlases 98% were rendered with politically bounded *divisions*. Ibidem.

⁵⁶ Sanson writes, "on applique des Couleurs le long de cest (sic) points, entourant chaque Province ou Jurisdiction d'une couleur différente de celles qui la touchent, & l'on applique sur les points des subdivisions la mesme couleur dont l'on a entouré la Province ou Jurisdiction." Cited in Laboulais, *Dessiner...*, p. 38.

⁵⁷ See D. Woodward, "Techniques of Map Engraving, Printing, and Coloring in the European Renaissance", in: *The History of Cartography*, vol. 3, ed. D. Woodward, Chicago 2007, pp. 591–610.

⁵⁸ Cited in J. Adhémar, "L'Enseignement par image", *Gazette des Beaux-Arts* 1988, January/February, p. 53.

⁵⁹ Cited in Dejean, *Literary Fortifications*, p. 43.

CONCLUSION

While the King's marble table was heavy and sedentary (representative of a monarch who resides permanently in his palace and depends on his geographers for intelligence), Sanson's cartographic tables offered mobile armature, an expansive mental frontier against a potentially unruly and overwhelming world lacking clear borders to structure it. One could carry Sanson's tables everywhere as a kind of perceptual praxis, sorting the world into bounded, defined units, each one separated from the other by a line or bracket. Although borders on the ground may have been complex and interwoven, French maps and geographic tables of the 17th century conveyed a means of perceiving the world in bordered terms. These posited themselves as "natural" because they were understood as part of an endemic global structure. These objects catered in their historical moment to the dynamics of an expanding absolutist state with an appetite to entrench its "natural frontiers", and laid a shared mental groundwork for the subsequent implementation of delineated modern borders.

This essay has suggested that historicizing the language of borders, that is, the words we use to explain and describe them, can help us understand with greater acuity both how borders were conceived and how they were visualized. Pairing the examination of the historical semantics of "the border" in 17th-century France with a broader landscape of objects that mediated political boundaries demonstrates ways in which the specific notion of the *frontière* inflected how borders presented themselves in decorative arts objects as well as in maps and geographical pedagogy. Looking closely at these objects and the languages they deploy – visual, material, textual – helps us grasp the mutability of boundaries by allowing us to perceive differences in the ways in which boundaries may appear at particular historical moments. Simultaneously, examining the case of 17th-century France and its frontiers aids us in seeing how bordered thinking indelibly framed historical perceptions of the world through pedagogical practices predicated upon dividing the world into bounded bits conjoined like a tabular mosaic in the mind.

BIBLIOGRAPHY

- Adhémar J., "L'Enseignement par image", *Gazette des Beaux-Arts* 1988, January/February, pp. 64–70
- Akerman J.R., "The Structuring of Political Territory in Early Printed Atlases", *Imago Mundi* 1995, 47, 1, pp. 138–154
- The Ashgate Research Companion to Border Studies*, ed. D. Wastl-Walter, London 2016

- Baader H., "Livorno, Lapis Lazuli, Geology, and the Treasures of the Sea in 1604", *Espacio, Tiempo y Forma* 2017, 5, pp. 141–167
- Beik W., "The Absolutism of Louis XIV as Social Collaboration", *Past & Present* 2005, 188, pp. 195–224
- Biggs M., "Putting the State on the Map: Cartography, Territory, and European State Formation", *Comparative Studies in Society and History* 1999, Apr., 41, 2, pp. 374–405
- Bresc-Bautier G., "L'importation du marbre de Carrare à la cour de Louis XIV: rivalités des marchands et échecs des companies", in: *Marbres de rois*, ed. P. Julien, Aix-en-Provence 2013, pp. 123–150
- Briggs R., "The Académie Royale des Sciences and the Pursuit of Utility", *Past & Present* 1991, May, 131, pp. 38–88
- Cochet V., "L'utilisation par les menuisiers et les ébénistes", in: *Identification des Marbres*, ed. J. Dubarry de Lassale, Dourdan 2000, pp. 36–48
- Conley T., *The Self-Made Map: Cartographic Writing in Early Modern France*, Minneapolis 1996
- de Vizé D., *Voyage des ambassadeurs de Siam en France*, Lyon 1686, pp. 277–283
- Dejean J., *Literary Fortifications: Rousseau, Laclos, Sade*, Princeton 1984
- Febvre L., "Frontière: the word and the concept", *A New Kind of History from the Writings of Febvre*, ed. P. Burke, London 1973, pp. 208–218
- Fontenelle Bernard Le Bouyer de, *Éloges des académiciens avec l'histoire de l'académie royale des sciences en 1699 avec un discours préliminaire sur l'utilité des mathématiques*, Vol. 2, The Hague 1740
- Furetière A., *Dictionnaire Universel, Contenant généralement tous les Mots François, tant vieux que modernes, & les Termes de toutes les Sciences et des Arts: Divisé en trois Tomes*, The Hague and Rotterdam 1690
- Gallois L., "L'académie des sciences et les origines de la carte de Cassini", *Annales de Géographie* 1909, 15, 100, pp. 308–310
- Goody J., *The Domestication of the Savage Mind*, Cambridge 1977
- Guiffrey J., *Inventaire général du mobilier de la Couronne sous Louis XIV (1663–1715) Partie 2 / publié... sous les auspices de la Société d'encouragement pour la propagation des livres d'art*, ed. J. Guiffrey, Paris 1886
- Guilló A., "Border art and borders of art, an extradisciplinary approach", *antiAtlas Journal* #1 2016, Spring, available online: <http://www.antiatlas-journal.net/01-border-art-and-borders-of-art> [accessed: September 20, 2024]
- Heyman J., "Couplet's Engineering Memoirs, 1726–33", *History of Technology* 1976, vol. 1, pp. 21–44
- Jardine L., *Ingenious Pursuits: Building the Scientific Revolution*, New York 1999
- Julien P., *Marbres de carrières en palais*, Marseilles 2006
- Knothe F., "Pierre fines: The Manufacture of Hardstone Works at the Gobelins under Louis XIV", in: *Art of the Royal Court: Treasures in Pietre Dure from the Palaces of Europe*, eds. W. Koeppe and A. Giusti, New York 2008, pp. 40–53
- Konvitz J., *Cartography in France, 1660–1848*, Chicago 1987
- Laboulais I., "Dessiner la frontière, tracer la limite: retour sur les travaux des géographes du roi aux XVIIe et XVIIIe siècles", in: *Frontières et Espaces Frontaliers*

- du Léman à la Meuse: Recompositions et échanges de 1789 à 1814*, eds. C. Mazauric and J.P. Rothiot, Nancy 2008, pp. 31–44
- Laboulais-Lesage I., "Un enjeu épistémologique", *Revue d'histoire des sciences* 2006, janvier–juin, 59, 1, pp. 97–125
- Leibniz G.W., "Politische Schriften" 3. Band: 1677–1689, in: *Sämtliche Schriften und Briefe*, ed. Akademie der Wissenschaften der DDR, Band IV/3, 345, Berlin 1986
- Minard Ph., "The Market Economy and the French State: Myths and Legends around Colbertism", *L'Économie politique* 2008, 37, 1, trans. by JPD Systems, pp. 77–94
- Mouquin S., *Versailles en ses marbres: politique royale et marbriers du roi*, Versailles 2018
- Mouquin S., "Versailles, un édifice de marbre. Le rouge de Rance et les harmonies colorées versaillaises", *Les Wallons à Versailles* 2007, Dec., Versailles, France, available online: <https://tinyurl.com/2d7e6ec9> [accessed: September 20, 2024]
- Mouquin S. and E. Grossens, "Les Marbres de Flandres et du Hainault à Versailles", in: *Marbres des rois*, ed. P. Julien, Aix-en-Provence 2013, pp. 37–55
- Mukerji Ch., *Impossible Engineering: Technology and Territoriality on the Canal du Midi*, Princeton 2009
- Mukerji Ch., *Territorial Ambitions and the Gardens of Versailles*, Cambridge 1997
- Mukerji Ch., "The Great Forestry Survey of 1669–1671", *The Use of Archives for Political Reform in Social Studies of Science* 2007, April, 37, 2, pp. 227–253
- Nordman D., *Frontières de France: De l'Espace au Territoire XVIe–XIXe-siècle*, Paris 1998
- Pastoureau M., *Les Atlas français, XVIe–XVII siècles. Répertoire bibliographique et étude*, Paris 1984
- Pastoureau M., *Les Sanson: cent ans de cartographie française 1630–1730*, Lille 1982
- Pelletier M., *Cartographie de la France et du monde de la Renaissance au Siècle des lumières*, Paris 2002
- Pelletier M., "National and Regional Mapping in France to About 1650", in: *History of Cartography: Cartography in the European Renaissance*, Vol. 3, Part 2, ed. D. Woodward, Chicago 2007, pp. 1480–1503
- Pelletier M. and H. Ozanne, *Portraits de la France: Les Cartes Témoins de L'Histoire*. Paris 1995
- Pelletier M. and J.-J. Levallois, *Mesurer la Terre: 300 ans de géodésie française*, Paris 1988
- Sahlins P., *1668: The Year of the Animal in France*, New York 2017
- Sahlins P., *Boundaries: The Making of France and Spain in the Pyrenees*, Berkeley & Los Angeles 1989
- Sahlins P., "Natural Frontiers Revisited: France's Boundaries since the Seventeenth Century", *The American Historical Review* 1990, December, 95, 5, pp. 1423–1451
- Stambaugh A.P., "Border Art as a Political Strategy", *ISLA – Information Services Latin America Web Site*, <http://www.igc.org/isla/Features/Border/mex6.html>, verano de 1999
- Stroup A., *A Company of Scientists: Botany, Patronage, and Community at the Seventeenth-Century Parisian Royal Academy of Sciences*, Berkeley & Los Angeles 1990

- Ticktin M., "Borders: A Story of Political Imagination", *Borderlands* 2022, 21, 1, pp. 135–167
- Wellington R., *Antiquarianism and the Visual Histories of Louis XIV. Artifacts for a Future Past*, London–New York 2015
- Wilson T. and H. Donnan, "Borders and Border Studies", in: *A Companion to Border Studies*, eds. T. Wilson and H. Donnan, Chichester 2021, pp. 1–25
- Woodward D., "Techniques of Map Engraving, Printing, and Coloring in the European Renaissance", in: *The History of Cartography*, vol. 3, ed. D. Woodward, Chicago 2007, pp. 591–610

Sasha Rossman

University of Bern

MATERIALIZING BORDERS AND LEARNING TO THINK IN LIMITS IN 17TH-CENTURY FRANCE

Summary

A *pietra dura* table manufactured at the royal Gobelins workshops (Paris) in 1684 will serve as a case study for considering the historical dimensions of borders and how they take particular aesthetic forms. The table pictures a map of France, made out of a mosaic of differently colored pieces of marble. The map is traversed by representations of boundaries, between provinces and states as well as a five-part bounded frame that encircles the map. In this object, borders appear as both a lens through which one can learn about the world and control it, while simultaneously presenting boundaries as an embedded part of the material world: a delimited France as a figure that is also a (stone) ground. Considered in its historical dimension, however, the term "border" is insufficient for explaining the types of changes (political, scientific, and cultural) that produced this object. Indeed, during this period, the nature and vocabulary of borders was developing in new ways, just as the image of the state was slowly transitioning from a subject-based (monarchical) to a territorial-based concept of statehood. I argue that by examining the materiality of this particular table, as well as comparing it to other products of material culture from the period (including cartographic atlases and pedagogical lessons), we can recall how borders signified and assumed a particular form at a given historical moment. I propose that, in this context, borders took on specific visual and material forms that aimed to facilitate a kind of collaborative practice of understanding the world, and one's place in it, in terms of bounded perimeters. The aim of reproducing this historical moment in border production is to encourage us to examine the historical determinants of borders today, both in their epistemological and aesthetic dimensions.

Keywords:

border studies, decorative arts, early modern France, Versailles, Marble, Pietra Dura, Nicolas Sanson, geographical pedagogy

SCARLETT H. STRAUSS

SAINTS AND CITY MODELS: CONTESTED BORDERS AND THE REPRESENTATION OF SUBJECT TOWNS BETWEEN FLORENCE AND SIENA

The Black Death in 1348 was followed by a period of ongoing skirmishes between the city-states of Florence and Siena, marked by active territorial expansion, mercenary raids, and larger wars. Many of the smaller towns in this region were profoundly affected by the turmoil, falling under the alternating influence and control of the two dominant cities. In the face of such unrest, commissioning religious images allowed the inhabitants of those towns to express their piety and request saintly intercession while also visualizing local identity and political allegiance.

Of the paintings made for contested sites between Florence and Siena from the late fourteenth to the early sixteenth century, a number include small representations of walled towns, here referred to as “models” or “city models,” held by a patron saint. Though nearly all these depictions were painted by artists from outside the subject town (the majority were made by Siennese painters, even for towns not under Siennese rule), they nonetheless respond to the geopolitical environment of the towns for which they were made. A close study of these city models reveals patterns in the way that subject towns were conceptualized and understood. Saintly advocacy and protection are frequently invoked in relation to recent or ongoing upheaval, emphasizing civic and sacred loyalties or affiliations. The depiction of towns not within a landscape but as models held by saints also echoes the actual shifts of ownership as towns were bought or sold, reflecting the changeable and sometimes multifarious power dynamics between artist and patron, or between dominant city and subject town.

Before the creation of the Tuscan state by the Medici Grand Dukes in the mid-sixteenth century, the region was largely defined by city-republics exerting their influence and control over the surrounding towns and countryside. Though city walls were a practical necessity, both for defense and to regulate people and goods entering and leaving, there was no single line demarcating

the border between Florentine and Siennese territory.¹ As a result of ongoing military campaigns, disputes over the control of subject towns, and overlapping spheres of cultural hegemony, boundaries between the two city-states were continually in flux. Though difficult to define, the region loosely encompasses the fortified towns of the Valdelsa, the Chianti, the Valdichiana, the Val d'Orcia, and the Val d'Arbia.

The enmity between Florence and Siena began in the eleventh century, as the two medieval cities sought to expand their influence to the surrounding territory, and came to a head in the 1260s when the traditionally Ghibelline Siennese and traditionally Guelph Florentines fought a number of major battles.² The initial victory of Siena at the Battle of Montaperti in 1260 was short-lived, as it was followed by the victory of the Florentines at the Battle of Colle.³ Siena's defeat and the institution of the pro-Guelph government of the *Nove* led to an era of peace between the two cities that lasted until the mid-fourteenth century.⁴

The Black Death in 1348 ushered in a new period of unrest. Florence took advantage of the plague to expand both northward to Prato and Pistoia and southward to San Gimignano.⁵ The Siennese government of the *Nove* fell in 1355, ending the peace between Florence and Siena and leading the towns of Montalcino and Montepulciano to rebel repeatedly against Siena, until in 1390 Montepulciano accepted Florentine rule.⁶ Mercenary companies increasingly ravaged the countryside and small towns, alternately fighting on

¹ Walls and fortifications of subject towns were regulated by the dominant city-state: some towns were required to construct fortifications, while others (such as Montalcino, and, temporarily, Montepulciano) lost their fortifications when conquered. See generally W. Caferro, *Mercenary Companies*, Baltimore–London 1998, pp. 81–82; on Montalcino, see D. Balestracci, *La Battaglia di Montaperti*, Bari 2017, p. 128; on Montepulciano, see D. Norman, *Siena and the Virgin*, New Haven 1999, p. 183.

² L. Fusai, *La storia di Siena dalle origini al 1559*, Monteriggioni 2002, p. 51 and pp. 423–424.

³ Balestracci, *La battaglia di Montaperti*; Chapter VIII, pp. 125–166, discusses the aftermath of Montaperti extensively. See also Fusai, *La storia di Siena*, p. 424.

⁴ D. Balestracci, "From Development to Crisis," in: *The "Other Tuscany": Essays in the History of Lucca, Pisa, and Siena during the Thirteenth, Fourteenth, and Fifteenth Centuries*, eds. T.W. Blomquist and M.F. Mazzaoui, Kalamazoo 1994, p. 202.

⁵ F. Ricciardelli, *The Politics of Exclusion in Early Renaissance Florence*, Turnhout 2007, p. 201; D. Waley and P. Dean, *The Italian City-Republics*, Hoboken 2013, p. 229.

⁶ M. Ascheri, "Siena in the Fourteenth Century," in: *The "Other Tuscany": Essays in the History of Lucca, Pisa, and Siena during the Thirteenth, Fourteenth, and Fifteenth Centuries*, eds. T.W. Blomquist and M.F. Mazzaoui, Kalamazoo 1994, pp. 164–165; Norman, *Siena and the Virgin*, pp. 158–159 and pp. 183–185.

the payroll of major cities and pillaging on their own account, heightening tensions between Florence and Siena.⁷

By the early fifteenth century, Florence had also expanded toward the southeast, gaining control over the formerly independent cities of Arezzo and Cortona as well as smaller towns in the surrounding territory, which the Sieneese saw as an encroachment.⁸ Florence and Siena were also on opposing sides in larger wars involving other major powers, most notably the Milanese expansion under Giangaleazzo Visconti in the 1390s, and the war between the allied forces of Naples, Rome, and Siena against Florence and the Medici in 1478–1479.⁹ In 1555, Siena and its French allies fell to besieging Florentine forces, and the Treaty of Cateau-Cambrésis in 1559 finally ended resistance from the remaining pro-Sieneese forces in subject territories.¹⁰

Though this is only a brief overview of some key events across the span of some two centuries, the practical results of this period of unrest in the territories controlled by the two cities were manifold. Subject towns were required to pay taxes and provide soldiers to the dominant city, and many were fortified against both mercenary attacks and takeover by a rival city, but they still often suffered from raids and might even be abandoned.¹¹ These subject towns were not only a major source of revenue, food, and soldiers, but were also important to urban and regional ideologies.

Much modern scholarship on fourteenth- and fifteenth-century Tuscany tends to focus on Florence and Siena as the dominant political, economic, and cultural powers. Subject towns appear only in cursory discussions of the “periphery” in relation to those two “centers.”¹² This pattern of concentrating

⁷ Caferro, *Mercenary Companies*..., pp. 65–85 and pp. 165–171.

⁸ Arezzo was purchased by Florence in 1384; Cortona came under Florentine control in 1412. See G. Brucker, *The Civic World of Early Renaissance Florence*, Princeton 1977, pp. 104–106; Ricciardelli, *The Politics of Exclusion*..., p. 201; Waley and Dean, *The Italian City-Republics*, pp. 220–221; Caferro, *Mercenary Companies*..., pp. 34 and 105–106.

⁹ Brucker, *The Civic World*..., pp. 85–86 and 119; H. Baron, “A Struggle for Liberty in the Renaissance: Florence, Venice, and Milan in the Early Quattrocento”, *The American Historical Review* 1953, 58, pp. 279–285; J. Najemy, *A History of Florence, 1200–1575*, Malden 2006, pp. 352–361.

¹⁰ M. Ascheri, “Siena: The City and Its State Throughout Time”, in: *A Companion to Late Medieval and Early Modern Siena*, eds. S. Casciani and H. Richardson Hayton, Leiden 2021, p. 30.

¹¹ *Ibidem*, pp. 171–172; W. Bowsky, *The Finance of the Commune of Siena, 1287–1355*, Oxford 1970, pp. 225–255.

¹² See, for example, Bowsky, *The Finance*..., Chapter IX, “The Role of the Contado”, pp. 225–255; and Caferro, *Mercenary Companies*, Chapter 4, “Mercenary Companies and the Countryside”, pp. 62–85.

on major cities also holds true for the study of city models across the Italian peninsula.¹³

In his book *The Endless Periphery*, Stephen Campbell highlights the problems of such a city-focused approach. He identifies a homogenized and teleological narrative retroactively constructed by a Florentine-centric, Vasarian account of art history, and discusses the importance of rediscovering the decentered and multifaceted networks of fifteenth- and early sixteenth-century art production.¹⁴ An important model of such a project, which considers the complex dynamics between the major “center” of Siena and its subject towns, is Diana Norman’s *Siena and the Virgin*. Norman offers an invaluable analysis of how the Sienese dedication to the Assumption of the Virgin was an organizing principle for the submission of conquered territories, one that manifested in the spread of Marian imagery and paintings of the Assumption.¹⁵ If studying Assumption imagery reveals the dynamics between Siena and its subject towns, examining painted city models for the towns contested between Florence and Siena provides an opportunity to explore the interplay between local understandings of civic identity and the territorial ambitions of larger city-states.¹⁶

¹³ See C. Frugoni, *A Distant City: Images of Urban Experience in the Medieval World*, Princeton 1991, especially pp. 76–81; L. Nuti, *Ritratti di città. Visione e memoria tra Medioevo e Settecento*, Venice 1996, especially her chapter on “Modelli e ritratti medievali”, pp. 43–68; P. De Vecchi and G. A. Vergani, eds., *La rappresentazione della città nella pittura italiana*, Milan 2003, especially Vergani, “Tra simbolo e realtà: immagini di città dal Duecento all’inizio del Quattrocento”, pp. 51–77; *La terra dei musei. Paesaggio arte storia del territorio senese*, ed. T. Detti, Siena 2006, especially pp. 84–103; and R. Barzanti et al., *Ico-nografia di Siena. Rappresentazione della Città dal XIII al XIX secolo*, Siena 2006, pp. 2–23, especially cat. nos. 5–19. For images of the Sienese countryside, though not in the form of town models held by a saint, see the 2011 issue of the journal *Torrita. Storia, arte, paesaggio* 4, especially the article by E. Pellegrini, “La ‘Battaglia della Val di Chiana’ di Lippo di Vanni e il paesaggio ‘vero’ nella storia dell’arte”, pp. 35–51, with further bibliography.

¹⁴ S. Campbell, *The Endless Periphery*, Chicago–London 2019, especially Chapter 1, pp. 1–24.

¹⁵ Norman, *Siena and the Virgin...*, especially Chapter 1 on “Civic Rituals and Images”, pp. 1–17; Chapter 8 on “Montalcino”, pp. 157–181, and Chapter 9 on “Montepulciano and Siena”, pp. 183–207.

¹⁶ Though, as noted above, Florence and Siena were certainly not the only city-states seeking to establish control over a larger territory, this article concentrates solely on the subject towns within the sphere of influence of the two cities. This selection is in part justified by the prevalence of depictions of city models in towns from this region, a prevalence that seems to suggest a particular regional interest in images of subject towns as a means of negotiating a complex geopolitical situation and invoking saintly protection.

One of the earliest images of a patron saint holding a city model from this region was painted by the Sienese artist Luca di Tommè for the town of Lucignano. This altarpiece of a *Madonna and Child with Saints John the Baptist, Michael, Peter, and Catherine of Alexandria* (ill. 1) offers a useful introduction to a number of recurring themes in the depiction of subject towns. Despite being made by a Sienese painter, the placement and appearance of the model reveal a sensitive awareness of the precarious existence of walled towns within the sphere of influence of multiple city-states. The polyptych further underscores the importance of a geography protected by saints.

Though the altarpiece is now in the church of San Francesco in Lucignano, it was likely originally made for the parish church dedicated to St. Michael the Archangel.¹⁷ The full-length figure of the Archangel stands in the place



1. Luca di Tommè, *Madonna and Child with Saints John the Baptist, Michael, Peter, and Catherine of Alexandria*, c. 1374–1390, tempera on panel, San Francesco, Lucignano. Photo: Scarlett H. Strauss

¹⁷ P. Refice, "Al di là e al di qua dell'Appennino: Valdichiana e Valtiberina, senesi e romagnoli", in: *Arte in Terra d'Arezzo. Il Trecento*, eds. A. Galli and P. Refice, Florence 2005, p. 82.

of honor, to the proper right of the Virgin. In his left hand he holds a small model of Lucignano, of which he is the patron saint. The town's coat of arms appears prominently on the walls.¹⁸ Indeed, as the walls take up nearly three-quarters of this small model, it is the coat of arms that serves to identify it, not the buildings peeking out from behind the crenellations. The hilt of Michael's sword just overlaps the painted walls, interposed between the town and the viewer. Although the Archangel holds the town out to be seen, he – like the walls themselves – also protects it.

The precise date of this altarpiece is uncertain: the primary scholar on Luca di Tommè, Sherwood Fehm, catalogued the painting with a broad date range from circa 1374–1390, but discussed it stylistically in relation to Luca di Tommè's paintings from the 1380s.¹⁹ This chronological period is pivotal to the history of Lucignano. In 1363, the town was involved in a broader conflict in the Valdichiana, when the Sienese fought off the predations of the mercenary Compagnia del Cappello.²⁰ Though Florence disavowed any involvement, the Sienese saw this as a Florentine attack on their territory.²¹ Some two decades later, in 1384, the Florentines purchased control over the city of Arezzo, and claimed Lucignano as a part of this acquisition. The Sienese objected, and only accepted this shift of ownership after arbitration from Bologna in 1385, which included a substantial payment to Siena.²²

Given the uncertain date of Luca di Tommè's painting, it is unclear if it was commissioned and completed before, during, or after this dispute over the ownership of Lucignano. Small towns were rarely able to sustain a painting workshop, so it was common to commission works from artists in larger cities – as such, it is unsurprising for a patron in Lucignano to have selected a Sienese artist. However, if the altarpiece was commissioned after the Florentine purchase of Arezzo in 1384, then the choice of a Sienese artist might carry a subtle political message, indicating a desire to maintain ties to Siena.

¹⁸ S.A. Fehm, *Luca di Tommè: A Sienese Fourteenth-Century Painter*, Carbondale–Edwardsville 1986, p. 50.

¹⁹ Ibidem, p. 50, and cat. no. 49, p. 146.

²⁰ See D. Balestracci, "La vittoria involontaria", pp. 12–15, and G. Fattorini, "Da Lippo Vanni", p. 22, both in: *Torrita* 2013, 4.

²¹ Balestracci, "Una vittoria involontaria", p. 13; Caferro, *Mercenary Companies...*, pp. 169–170.

²² Brucker, *The Civic World...*, pp. 104–109; Ricciardelli, *The Politics of Exclusion...*, p. 201. Caferro, *Mercenary Companies...*, p. 34, notes that the Florentine purchase "was perceived by the Sienese as an overt challenge [as] they had long coveted Aretine lands" and that the dispute over Lucignano was a direct result of this purchase.

The selection of a Siennese painter also resonates with the earlier history of the Compagnia del Cappello. As Fehm observes, St. Michael is depicted in an active role as protector of the city: he, and the figure of St. Paul holding the sword of his martyrdom above him, are the only two figures looking out of the altarpiece at the viewer.²³ Significantly, St. Paul was seen as an intercessor who inspired the Siennese victory against the Compagnia del Cappello.²⁴ His presence above St. Michael and also holding a sword seems far from coincidental. St. Michael as protector of Lucignano, and St. Paul as protector against the recent attacks of the Compagnia del Cappello, are commemorated here as defenders of the town. This battle was an important touchpoint both for the inhabitants of the Valdichiana and for the Siennese – the event was commemorated almost immediately in a major fresco in the Palazzo Pubblico of Siena painted by the artist Lippo Vanni, in which Lucignano appears in the background as a walled and labeled city. The Siennese painter Luca di Tommè might thus have shared the same cultural memory as the citizens of Lucignano: of defending against mercenary incursions with the aid of St. Paul and the militant Archangel Michael.

The choice of artist becomes even more significant for depictions of the city of San Gimignano, located in the Valdelsa between Florence and Siena and within the sphere of influence of both city-states. Previously an important independent city, San Gimignano came under Florentine control in 1353 in the wake of the plague.²⁵ Though traditionally allied with the Guelph Florentines, the town also had longstanding political and artistic ties with Siena.²⁶ Indeed, major painting commissions continued to go primarily to Siennese artists for the first half-century that San Gimignano was under Florentine rule.²⁷

A pair of artworks both dated to circa 1401 mark the beginning of a transition away from this tendency: one by the Siennese artist Taddeo di Bartolo depicting *Saint Geminianus Enthroned with Scenes from his Life* (ill. 2), and the other a *Reliquary Tabernacle of Saint Fina* by the Florentine Lorenzo di Niccolò (ill. 3).²⁸ Each includes one of the city's patron saints – Geminianus

²³ Fehm, *Luca di Tommè...*, p. 50.

²⁴ Fattorini, *Da Lippo Vanni...*, pp. 29–30.

²⁵ Ricciardelli, *The Politics of Exclusion...*, p. 201.

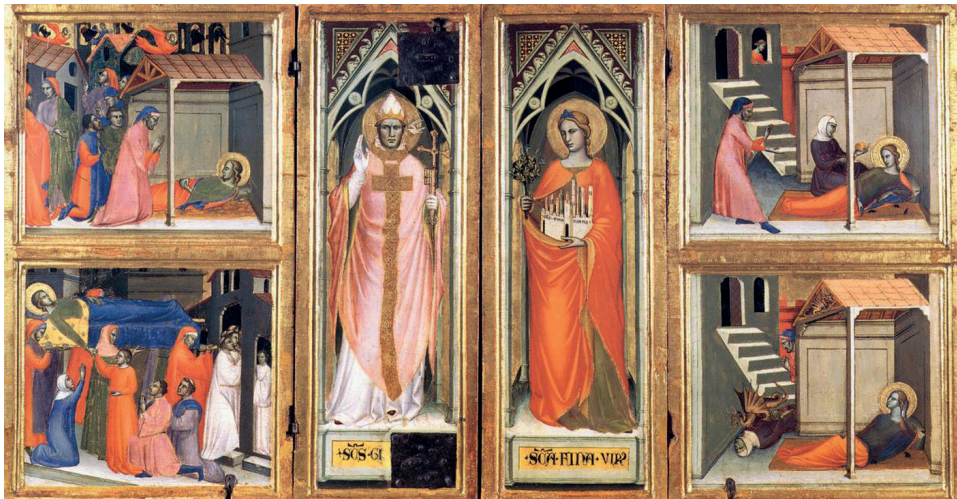
²⁶ Norman, *Siena and the Virgin*, pp. 58–59.

²⁷ D. Krohn, "Between Legend, History, and Politics: The Santa Fina Chapel in San Gimignano", in: *Artistic Exchange and Cultural Translation in the Italian Renaissance City*, ed. S.J. Campbell and S.J. Milner, p. 247, notes this pattern.

²⁸ Taddeo's painting has been variously dated between the 1390s and early 1400s. I follow Gail Solberg's dating of 1401 – see G. Solberg, "Taddeo di Bartolo: His Life and Work", 1991, pp. 844–846. Another earlier painted city model of San Gimignano, not discussed



2. Taddeo di Bartolo, *Saint Geminianus Enthroned with Scenes from his Life*, c. 1401, tempera on panel, Collegiata, San Gimignano, now Pinacoteca, Palazzo Comunale, San Gimignano. Source: Wikimedia Commons, <https://tinyurl.com/555wffxz>



3. Lorenzo di Niccolò, *Reliquary Tabernacle of Saint Fina*, c. 1401, tempera on panel, Collegiata, San Gimignano, now Pinacoteca, Palazzo Comunale, San Gimignano. Source: Wikimedia Commons, <https://tinyurl.com/5f9u9h6m>

and Fina, respectively – holding a small-scale model of San Gimignano, and both were made for the Collegiata. Taddeo's was most likely for the high altar, while Lorenzo's was probably originally situated on the altar of St. Fina prior to the creation of a new altar-shrine made by Benedetto da Maiano.²⁹

Taddeo's city model is a relatively realistic depiction of San Gimignano, slightly angled to be visible to the viewer.³⁰ If in Luca di Tommè's earlier painting Lucignano is defended by its high walls and by St. Michael's sword, here it is primarily through the spiritual power of blessing that St. Geminianus protects his city. St. Fina, by contrast, holds a city model that is identifiable by the labeled walls, profusion of towers, and identity of the patron saint holding it. It is perhaps by virtue of the smaller dimensions of this model that St. Fina is able to enfold the entire city within her cloak. As noted by Chiara Frugoni, this iconography is reminiscent of images of the Madonna of Mercy embracing and protecting her subjects beneath her mantle.³¹

Though the city of San Gimignano adopted the name of its saintly protector, the actual St. Geminianus was the Bishop of Modena, and thus a foreigner. In an article on the altarpiece, Brenna Graham proposes that the choice of St. Geminianus as patron was a strategic decision: by choosing a protector from a distant city, the inhabitants of San Gimignano asserted their allegiance to a saintly bishop whose status was far higher than the earthly Bishop

here, appears in a fresco attributed to Lippo Vanni in the Loggia del Giudice of the Palazzo del Podestà. Dated to the 1350s, and possibly an inspiration for later depictions of the town, the fresco shows the *Madonna and Child with Saints Geminianus and Augustine* (?). See G. De Nicola, "Arte inedita in Siena", *L'arte* 1912, 12, p. 15; G. Kaftal, *Iconography of the Saints in Tuscan Painting*, Florence 1952, pp. 439–441; S. Dale, "Lippo Vanni: Style and Iconography", Ph.D. dissertation, Rutgers University, 1984, pp. 86–88; and A. Mennucci, *San Gimignano: Civic Museums of San Gimignano, The Palazzo Comunale, The Pinacoteca, Torre Grossa*, Milan 2011, pp. 143–144.

²⁹ On Taddeo di Bartolo's altarpiece and the difficulty of reconstructing its original location and date from early accounts by Borghini and Vasari, see Solberg, "Taddeo di Bartolo...", pp. 843–846. For a discussion of Lorenzo di Niccolò's reliquary tabernacle, see D. Carl, "Der Fina-Altar von Benedetto da Maiano in der Collegiata zu San Gimignano: Zu seiner Datierung und Rekonstruktion", *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 1978, 22, pp. 276–277.

³⁰ On the relative but not complete topographical accuracy of this city model, see Solberg, "Taddeo di Bartolo...", pp. 839–840; Vergani, *Tra simbolo e realtà*, p. 66. C. Frugoni, "The City and the 'New' Saints", in: *City States in Classical Antiquity and Medieval Italy*, eds. A. Molho, K. Raaflaub, and J. Emlen, Stuttgart 1991, p. 85, notes the emphasis on civic buildings with only a singular church depicted at the far right.

³¹ Frugoni, *The City...*, p. 81.

of Volterra, who oversaw the diocese.³² Fina, instead, was a local saint who lived and died in San Gimignano, and her closer relationship to the subject town is reflected in her embrace of the city model. In the subsidiary scenes of this reliquary tabernacle, she is shown within the urban fabric of life, rather than floating above the town, as in the posthumous miracles performed by St. Geminianus in Taddeo di Bartolo's panels.³³

The coeval commissions to a Florentine and a Sienese artist seem particularly important, especially as both artists sign other paintings for San Gimignano as "de Florentia" and "de Senis", indicating their respective places of origin.³⁴ Graham argues that the *Saint Geminianus* altarpiece was intended to show the city's resistance to Florentine rule, an understandable position for a formerly independent commune; this would also explain the choice of a Sienese painter rather than a Florentine. She highlights especially the emphasis on civic buildings in the city model, and the notable absence of the fortress and tower constructed by the Florentines.³⁵ It may also be that the selection of artists was in part tied to the identity of the saints themselves: at a point when San Gimignano had been under Florentine control for a half-century, a Florentine artist was chosen to paint a reliquary tabernacle for a local saint, while the foreign Taddeo di Bartolo was asked to paint a foreign saint who became the patron of the town.

Taddeo di Bartolo most likely painted the *Saint Geminianus* altarpiece at or near the same time as another major altarpiece, the *Assumption of the Virgin* for the *pieve* or parish church of Montepulciano (ill. 4). At the top of the right panel, to the Virgin's proper left, is a detailed view of Montepulciano held up by one of the town's patron saints, Antilla (ill. 5). Like the scene in the *Saint Geminianus* altarpiece, this city model is fairly topographically

³² B. Graham, "In the Hands of the Saint: Taddeo di Bartolo's *St. Geminianus with Scenes from His Life*", *Athanor* 2009, 27, p. 36.

³³ For a discussion of these images in relation to the *vite* of each saint, see for the *Saint Geminianus*, Solberg, "Taddeo di Bartolo...", pp. 833–837; and for the *Saint Fina*, Frugoni, *The City...*, pp. 74–77.

³⁴ This is not uncommon, though most of the paintings discussed here do not include signatures. Taddeo di Bartolo signs a pentaptych of the *Madonna and Child with Saints Nicholas, Christopher, John the Evangelist, and Martin* as "Tadeus Bartoli de Senis", while Lorenzo di Niccolò signs a *Saint Bartholomew Enthroned with Scenes from his Life* as "Laurentius Nicholai de Florentia." Both of these paintings were also for the Collegiata of San Gimignano.

³⁵ Graham, *In the Hands of the Saint...*, p. 37. Solberg, "Taddeo di Bartolo...", p. 839. See also comments on the topographical accuracy of the scene.



4. Taddeo di Bartolo, *Assumption of the Virgin*, c. 1401, tempera on panel, Santa Maria Assunta, Montepulciano. Photo: Wikimedia Commons, <https://tinyurl.com/56vcxtv6>



5. Taddeo di Bartolo, detail from the *Assumption of the Virgin*, c. 1401, tempera on panel, Santa Maria Assunta, Montepulciano. Photo: Wikimedia Commons, <https://tinyurl.com/56vcxtv6>

accurate.³⁶ This attention to the urban environment of the two cities is particularly intriguing: if both altarpieces indeed date to circa 1401, it is probable that Taddeo di Bartolo painted them in his workshop in Siena, and only then sent them to their respective destinations.³⁷

Though Taddeo painted a number of city models, not all share this investment in topographical accuracy. In a fresco from 1406–07 of the *Beato Ambrogio Sansedoni* holding a smaller model of Siena, the Duomo and the

³⁶ Solberg, “Taddeo di Bartolo...”, p. 840; Norman, *Siena and the Virgin...*, p. 193.

³⁷ Solberg, “Taddeo di Bartolo...”, p. 840.

Palazzo Pubblico serve as a synecdoche for the city. Similarly, in a 1411 altarpiece of the *Madonna and Child with Saints Anthony Abbot, John the Baptist, Michael, and Francis* for Volterra, the small figure of St. Ottaviano in a roundel holds only a tiny model of the town, but this schematic rendering of the Palazzo dei Priori and city walls is sufficient as an attribute of the saint. Taddeo's works thus do not reveal a chronological progression towards more naturalistic and topographically accurate city models. Instead, it seems likely that the topographical accuracy of the early city models was specifically requested by patrons, perhaps even with drawings or plans to assist Taddeo in representing these towns.

The patron of the Montepulciano *Assumption*, Jacopo Aragazzi, may in fact have commissioned the altarpiece to commemorate his newly enhanced status as an archpriest under the direct supervision of the papacy rather than being subject to the bishop of Arezzo.³⁸ This change in ecclesiastical hierarchy was coeval with political shifts: throughout the later fourteenth century, the powerful Del Pecora family of Montepulciano instigated a number of rebellions against Sienese rule. Though these revolts were successfully quelled for decades, often through Florentine intervention, Florence's role eventually shifted from outside peacemaker to ruling city. In 1390, before Taddeo's painting, the Florentines claimed ownership of Montepulciano, though this was not recognized by Siena until 1404.³⁹

As both Gail Solberg and Diana Norman note in their extensive studies of the altarpiece, Taddeo's depiction of Montepulciano reflects this instability.⁴⁰ Indeed, the shifts in both religious and political jurisdiction might explain the choice to depict such an extensive view of Montepulciano. If Taddeo's representation of San Gimignano floats in the lap of its eponymous saint, here instead Antilla very actively supports the model, offering it to the central figure of the Virgin of the Assumption. Norman explains this pictorial decision in relation to the fact that Montepulciano – as well as Siena – was dedicated to the Assumption. Consequently, Norman interprets the scene not through the lens of the Virgin as protector of Siena, but recognizing Mary's role as patron of Montepulciano. She proposes that the polyptych highlights both enduring links to Siena and the shifting political situation.⁴¹

³⁸ Ibidem, pp. 498–501.

³⁹ Norman, *Siena and the Virgin...*, pp. 183–185. See also Ricciardelli, *The Politics of Exclusion...*, p. 201.

⁴⁰ On this polyptych, see Solberg, "Taddeo di Bartolo...", pp. 477–547; and Norman, *Siena and the Virgin...*, pp. 186–197; with further bibliography.

⁴¹ See Norman, *Siena and the Virgin...*, pp. 193 and 196–197. Solberg, "Taddeo di Bartolo...", pp. 516–520 offers a detailed explanation of Taddeo's Sienese models.

Whether or not Aragazzi stipulated that Taddeo di Bartolo depict the Virgin in line with earlier Sienese paintings, as for example with a *modo e forma* commission requesting an image similar to an preexisting example, he must have been aware that by selecting a Sienese artist the resulting altarpiece would have visual and stylistic links to Sienese imagery. It is therefore worth highlighting the tension between both possible readings of this polyptych: the affirmation of the Virgin as patroness of Montepulciano, as opposed to as a stand-in for Sienese rule. While Aragazzi commissioned the painting from a position of power, in terms of both his social standing and his importance within a religious hierarchy, he nonetheless operated as a citizen of a subject town. Smaller towns could not sustain artistic workshops able to produce an altarpiece on this scale, so Aragazzi's desire for such a monumental painting required him to choose an artist from a larger city such as Florence or Siena. This results in something of a reversal of the usual power dynamic, placing the artist in a position of power as a citizen of the dominant city-state.

These two hierarchies exist concurrently in the commission of the Montepulciano *Assumption*, allowing for different readings of the polyptych. For Jacopo Aragazzi, the offering of Montepulciano to the Virgin would have reflected local devotion to the Madonna. Taddeo di Bartolo likely saw the image in Sienese terms, as part of a larger pattern of the diffusion of a Sienese interpretation of the Assumption, which could be associated with Sienese political and cultural dominance over subject territories. St. Antilla's gesture can be understood both as an offering in exchange for Mary's advocacy and protection, and in relation to the very real commodification and transfer of ownership of subject towns.

Pictorial borders offer another lens to understand this city model and its walls. The very existence of these fortifications is significant: when the Sienese conquered Montepulciano in 1232, they razed the town's walls, though soon thereafter they offered 8,000 lire in reparations for their reconstruction.⁴² Walls were a tool of defense, but also a tool of control on the part of a dominant city-state. In the polyptych, the walls are depicted as swooping curves punctuated by towers, echoing the crenellations of the gilded frame above this portion of the polyptych and providing an additional border above and in front of the painted model. Taddeo situated the town of Montepulciano level with the central Virgin. Just as the crenellations frame the Virgin, the walls frame the town under her protection, highlighting the sense of equivalency between city model and holy figure. Here, in a sense, these fortifications are rededi-

⁴² Norman, *Siena and the Virgin...*, p. 183.

cated to the Virgin, this time on behalf of the citizens of Montepulciano, no longer under Sienese rule.

Two examples of city models held by patron saints from the early sixteenth century reveal a continually shifting attitude toward city walls: a figure of *Saint Agnese Segni* by the Sienese painter Domenico Beccafumi from circa 1507 (ill. 6), and a tondo of the *Madonna and Child with Saints Michael, Vincent, Margaret of Cortona, and Mark* from circa 1510 by the Cortonese artist Luca Signorelli (ill. 7). Like Taddeo's *Assumption* altarpiece, Beccafumi's *Saint Agnese Segni* also depicts the town of Montepulciano, though the painting's original location is not known.⁴³ In the Beccafumi, the angle of the city model makes it more difficult to see the interior of Montepulciano than in Taddeo's polyptych a century earlier, and only the tops of buildings are visible over the walls. This is not, however, a return to Luca di Tommè's or Lorenzo di Niccolò's city models, where the walls vastly overpower the buildings inside and towns are identifiable mainly by labels or coats of arms. The Palazzo Comunale, recognizable from its crenellated façade and two-tiered tower, rises up just above St. Agnese's fingers, and the many churches are clearly and accurately rendered.⁴⁴ This precisely-depicted city model stands in contrast to the more fantastical city directly below it, situated in the landscape behind St. Agnese.

Beccafumi's representation of Montepulciano is also notable as the city model does not end at the fortifications. If walls demarcate the defensible perimeter of a real town, the inclusion of additional land around these walls provides another pictorial border. Beccafumi's model of Montepulciano appears to have just been dug out of the earth: there is a grassy area around the city walls, with a brown underside as though representing the ground beneath. This land is also part of the city model held and protected by the saint, suggesting a new conception of subject towns that could also include the surrounding territory, as well as a new conception of a city model as something that resembled the actual town so closely that it might have simply been lifted from the landscape itself.

Signorelli's city model of Cortona also extends beyond the walls, with considerable green space around the city proper. Of all of the city models considered here, Signorelli's places the least emphasis on walls: while the town is surrounded by fortifications, the main distinction between urban space and

⁴³ On this painting, see A. Angelini, "Una 'Sant'Agnese di Montepulciano' di Domenico Beccafumi. Per una revisione dell'attività giovanile del pittore", *Prospettiva* 2015, 157/158, pp. 74–93, with further bibliography.

⁴⁴ For a detailed discussion of the buildings represented, see *ibidem*, p. 78.



6. Domenico Beccafumi, *Saint Agnese Segni*, c. 1507, oil on canvas, Museo Civico, Montepulciano. Photo: Wikimedia Commons, <https://tinyurl.com/2p8hz9b8>



7. Luca Signorelli, *Madonna and Child with Saints Michael, Vincent, Margaret of Cortona, and Mark*, c. 1510–1511, tempera on panel, Palazzo dei Priori, Cortona, now Museo dell'Accademia Etrusca, Cortona. Photo: Wikimedia Commons, <https://tinyurl.com/yy2wyp2w>

the surrounding countryside is the color shift from gray to green. By 1510, the probable date of Signorelli's tondo, Cortona had been under Florentine control for nearly a century – though the expanse of the town is still encompassed by its walls, these walls do not need to dominate the city model as a reminder of a fortified border. Unlike Luca di Tommè's painting, with the tall walls of Lucignano and the militant presence of St. Michael prepared to defend its borders in a clear response to recent military threats, Cortona here is on the

opposite side of the painting from the armed archangel, whose sword fends off the devil rather than alluding in any way to foreign invaders.

Also important for Signorelli's painting is that the artist himself was from Cortona. Unlike the other city models examined here, which were made by artists from Florence or Siena who may or may not have visited the subject towns they represented, Signorelli here represents his hometown. It is perhaps unsurprising, then, to see the town laid out accurately, viewed not from outside the walls as an imposing fortress to be breached, but from an insider's perspective.⁴⁵ The decision to represent city models with topographical accuracy is thus not merely a product of an increasing investment in naturalism, but a reflection of specific interests and knowledge.

The choice to represent a subject town realistically or schematically is closely linked to the circumstances of the town and its relationship to a patron saint. In the case of Lorenzo di Niccolò's *Saint Fina*, the relatively abbreviated view of San Gimignano allowed St. Fina to embrace the model, underscoring her all-encompassing protection. Only in the surrounding scenes does Lorenzo represent the town's interior, situating Fina within the urban landscape she actually inhabited. By contrast, in the altarpiece of *Saint Geminianus*, Taddeo di Bartolo's far larger city model depicted precise buildings and details of the town. Rather than integrating St. Geminianus into this environment, the bishop saint's presence – making a blessing gesture over the city model he holds in the central scene, or appearing over the walls in subsidiary stories of his miracles – is sufficient to indicate his role as protector.

The choice of artist also seems to have been important for patrons in subject towns who commissioned paintings that represented a city model of their home. An artist such as Luca di Tommè might share the experiences of citizens in a subject town that was recently threatened by mercenaries, and consequently offer a nuanced portrayal of the need for saintly protection. By contrast, a complicated polyptych such as Taddeo di Bartolo's *Assumption* could remain open to multiple interpretations: both a view from the city-state of Siena seeing the altarpiece in relation to the imagery of Siennese power, and a perspective from Montepulciano reading the offering of the city model to the Virgin as a way of seeking Mary's protection outside of the auspices of Siena. This is further complicated with an artist such as Signorelli, born in

⁴⁵ On the relative accuracy of Signorelli's depiction, see *Il museo dell'Accademia etrusca di Cortona*, eds. P. Bocci Pacini and A.M. Maetzke, Florence 1992, p. 165. For further bibliography, see *Signorelli 500. Maestro Luca da Cortona, pittore di luce e poesia*, ed. T. Henry, Milan 2023, cat. no. 25, p. 166.

Cortona and depicting his own hometown through the lens of an insider after nearly a century of Florentine rule.

Importantly, these representations of subject towns are a predominantly Sieneese phenomenon: of the thirteen examples I have discovered in the territories contested between Florence and Siena, four were painted by Florentine artists, one by a Cortonese painter, and eight by Sieneese artists (with Taddeo di Bartolo being particularly prolific).⁴⁶ While it is possible that this is partly a result of the need to commission major paintings from large workshops in Florence and Siena, the repeated commissions to Sieneese artists, even in Florentine subject towns, suggests an intentional preference. Border theory offers a potential approach to understanding this choice, especially the concept of a “portable border” as articulated by Ila Sheren. Rather than a limited focus on a physical border line or wall demarcating territory, a “portable border” considers conceptual zones of cultural contact more broadly. Sheren underscores the importance of seeing the border not from an imagined point of external objectivity, but from within the border itself, as part of a “border mentality” in which knowers recognize their own subjectivity within a larger system of cultural as well as physical borders.⁴⁷

I contend that the prevalence of bordered city models in Sieneese painting is a reflection of a “border mentality” shared between the Sieneese and the smaller subject towns in the region. Unlike Florence, which overall successfully expanded its territory in the centuries following the Black Death, Siena saw its borders as a city-state narrowing, even briefly becoming a subject town of Milan from 1399 until 1402, precisely the period when Taddeo di Bartolo painted his altarpieces for San Gimignano and Montepulciano. The Sieneese thus had a particular understanding of borders. Sensitive portrayals of subject

⁴⁶ In addition to the examples discussed and illustrated here, note also: Lippo Vanni (Sieneese), *Madonna and Child with Saints Geminianus and Augustine* (?), 1350s, St. Geminianus holding San Gimignano; Jacopo di Cione and Niccolò di Pietro (Florentine), *Annunciation*, 1382, St. Ottaviano holding Volterra; Lorenzo di Niccolò (Florentine, signs as “de Florentia”), *Saint Bartholomew Enthroned with Scenes from his Life*, c. 1401, predella figure of St. Geminianus holding San Gimignano; Taddeo di Bartolo (Sieneese, signed “de Senis”), *Madonna and Child with Saints Anthony Abbot, John the Baptist, Michael, and Francis*, c. 1411, St. Ottaviano holding Volterra; Priamo della Quercia (from Lucca or Siena, of a Sieneese family; attested also in Volterra), *Madonna and Child with Saints Victor and Ottaviano*, c. 1445–1450, St. Ottaviano holding Volterra; Benozzo Gozzoli (Florentine), *Saint Geminianus* from the *Stories of Saint Augustine*, 1464–1465, St. Geminianus holding San Gimignano; and Pietro di Francesco Orioli (Sieneese), *Coronation of the Virgin*, 1489, St. Casciano holding San Casciano dei Bagni.

⁴⁷ I. Sheren, “Portable Borders/Mythical Sites: Performance Art and Politics on the US Frontera, 1968–Present”, Ph.D. dissertation, MIT 2011, especially pp. 125–129.

towns occur again and again in Sienese painting, reflecting concerns about fortified perimeters, local identity, and divine protection (whether via a saintly advocate or through the Virgin's intercession), and echoing a distinctive Sienese understanding of images of and for the border.

BIBLIOGRAPHY

- Angelini A., "Una 'Sant'Agnese di Montepulciano' di Domenico Beccafumi. Per una revisione dell'attività giovanile del pittore", *Prospettiva* 2015, 157/158, pp. 74–93
- Ascheri M., "Siena: The City and Its State Throughout Time", in: *A Companion to Late Medieval and Early Modern Siena*, eds. S. Casciani and H. Richardson Hayton, Leiden 2021, pp. 11–30
- Balestracci D., *La battaglia di Montaperti*, Bari 2017
- Balestracci D., "Una vittoria involontaria", *Torrita. Storia, arte, paesaggio* 2011, 4, pp. 7–17
- Baron H., "A Struggle for Liberty in the Renaissance: Florence, Venice, and Milan in the Early Quattrocento", *The American Historical Review* 1953, 58, pp. 279–285
- Bowsky W., *The Finance of the Commune of Siena, 1287–1355*, Oxford 1970
- Brucker G.A., *The Civic World of Early Renaissance Florence*, Princeton 1977
- Caferro W., *Mercenary Companies and the Decline of Siena*, Baltimore and London 1998
- Campbell S., *The Endless Periphery*, Chicago and London 2019
- Carl D., "Der Fina-Altar von Benedetto da Maiano in der Collegiata zu San Gimignano: Zu seiner Datierung und Rekonstruktion", *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 1978, 22, pp. 265–286
- Dale S., *Lippo Vanni: Style and Iconography*. Ph.D. dissertation, Rutgers University 1984
- De Nicola G., "Arte inedita in Siena e nel suo antico territorio", *Vita d'arte* 1912, 5, pp. 1–16
- Fattorini G., "Da Lippo di Vanni a Luca di Tommè: la celebrazione della battaglia della Val di Chiana e di San Paolo nella pittura senese", *Torrita. Storia, arte, paesaggio* 2011, 4, pp. 17–33
- Fehm S.A., *Luca di Tommè: A Sienese Fourteenth-Century Painter*, Carbondale and Edwardsville 1986
- Frugoni C., *A Distant City: Images of Urban Experience in the Medieval World*, Princeton 1991
- Frugoni C., "The City and the 'New' Saints", in: *City States in Classical Antiquity and Medieval Italy*, eds. A. Molho, K. Raafflaub, and J. Emlen, Stuttgart 1991, pp. 71–91
- Fusai L., *La storia di Siena dalle origini al 1559*, Monteriggioni 2002
- Graham B., "In the Hands of the Saint: Taddeo di Bartolo's *St. Geminianus with Scenes from His Life*", *Athanos* 2009, 27, pp. 35–41
- Iconografia di Siena. Rappresentazione della Città dal XIII al XIX secolo*, eds. R. Barzanti, A. Cornice and E. Pellegrini, Siena 2006

- Kaftal G., *The Iconography of the Saints in Tuscan Painting*, Florence 1952
- Krohn D., "Between Legend, History, and Politics: The Santa Fina Chapel in San Gimignano", in: *Artistic Exchange and Cultural Translation in the Italian Renaissance City*, eds. S.J. Campbell and S.J. Milner, Cambridge 2004, pp. 246–269
- Mennucci A., *San Gimignano: Civic Museums of San Gimignano, The Palazzo Comunale, The Pinacoteca, Torre Grossa*, Milan 2011
- Il museo dell'Accademia etrusca di Cortona*, eds. P. Bocci Pacini, A.M. Maetzke, Florence 1992
- Najemy J.M., *A History of Florence, 1200–1575*, Malden 2006
- Norman D., *Siena and the Virgin: Art and Politics in a Late Medieval City State*, New Haven 1999
- Nuti L., *Ritratti di città. Visione e memoria tra Medioevo e Settecento*, Venice 1996
- The "Other Tuscany": Essays in the History of Lucca, Pisa, and Siena during the Thirteenth, Fourteenth, and Fifteenth Centuries*, eds. T.W. Blomquist, M.F. Mazzaoui, Kalamazoo 1994
- Pellegrini E., "La 'Battaglia della Val di Chiana' di Lippo di Vanni e il paesaggio 'vero' nella storia dell'arte", *Torrita. Storia, arte, paesaggio* 2011, 4, pp. 35–51
- La rappresentazione della città nella pittura italiana*, eds. P. De Vecchi, G.A. Vergani, Milan 2003
- Refice P., "Al di là e al di qua dell'Appennino: Valdichiana e Valtiberina, senesi e romagnoli", in: *Arte in Terra d'Arezzo. Il Trecento*, eds. A. Galli and P. Refice, Florence 2005, pp. 79–96
- Ricciardelli F., *The Politics of Exclusion in Early Renaissance Florence*, Turnhout 2007
- Sheren I., "Portable Borders/Mythical Sites: Performance Art and Politics on the US Frontera, 1968–Present", Ph.D. dissertation, MIT 2011
- Signorelli 500. *Maestro Luca da Cortona, pittore di luce e poesia*, ed. T. Henry, Exhibition catalogue, Palazzo Casali, Cortona, 2023. Milan 2023
- Solberg G.E., "Taddeo di Bartolo: His Life and Work", Ph.D. dissertation, New York University 1991
- La terra dei musei. Paesaggio arte storia del territorio senese*, ed. T. Detti, Siena 2006
- Waley D.P., T. Dean, *The Italian City-Republics*, Hoboken 2013

Scarlett H. Strauss

New York University

SAINTS AND CITY MODELS: CONTESTED BORDERS AND THE REPRESENTATION OF SUBJECT TOWNS BETWEEN FLORENCE AND SIENA

Summary

The Black Death in 1348 was followed by a period of ongoing skirmishes between the city-states of Florence and Siena, marked by active territorial expansion, mercenary raids, and larger wars. Subject towns were profoundly affected by this turmoil and came under the alternating influence and control of the two dominant cities. In the

face of this unrest, one way for inhabitants of subject towns – including Lucignano, San Gimignano, Montepulciano, and Cortona – to manifest both local identity and political allegiance was to commission artworks.

Of the paintings made for these contested sites from the late fourteenth to the early sixteenth centuries, a number include depictions of the town for which the image was made, held by a patron saint. These city models offer a valuable lens on a marginalized area, providing insight into how subject towns were conceptualized and understood by patrons, artists, and viewers. Sainly advocacy and protection are frequently invoked in relation to recent or ongoing political upheaval, emphasizing civic and sacred loyalties or affiliations. The depiction of towns as models held by saints also echoes the actual transactional changes of ownership that frequently occurred, reflecting the multifaceted power dynamics between artist and patron, or between dominant city and subject town. Furthermore, the prevalence of such city models in paintings commissioned from Siennese artists suggests a particular Siennese “border mentality,” or an awareness of the intersections of identity that result from existing on shifting cultural and political borders.

Keywords:

Florence, Siena, Tuscany, Lucignano, San Gimignano, Montepulciano, Cortona, Luca di Tommè, Taddeo di Bartolo, Lorenzo di Niccolò, Domenico Beccafumi, Luca Signorelli, city model, subject town

PRZEKŁADY / TRANSLATIONS

WILLIAM J. T. MITCHELL

WOJNY GRANICZNE: TRANSLACJA I KONWERGENCJA W POLITYCE I MEDIACH

Jako ikonolog nie mogę myśleć o granicach, nie przywołując sobie na myśl obrazu¹. Pierwsze, co przychodzi do głowy to linia, namalowana w 1947 roku wzdłuż środka berlińskiej ulicy, inaugurująca brzemienny w skutkach podział Berlina na sektor wschodni i zachodni. Co nam on pokazuje?

Wiemy, że każda granica ma dwie strony, wewnątrz i zewnątrz, dzielące nas od nich, miejscowych od obcych, przyjaciół od wrogów. „Dokonanie rozróżnienia”² i zainicjowanie różnicy stanowią (jak pisałem we wstępie) fundamentalną zasadę teorii systemów w jej abstrakcyjnej postaci. Mniej oczywiste może być to, że każda granica posiada trzeci aspekt. Jest on trudniejszy do nazwania, ale łatwo go dostrzec w tym obrazie. Chodzi o konkretną białą linię i o akt jej namalowania. Linię, która dzieli Wschód od Zachodu, linię, która może się poszerzyć tak, by stała się dzielnicą, strefą, regionem, lub zwęzić, by stać się jedynie abstrakcją na mapie, efemeryczną linią na piasku. Mur berliński stanowił zarówno materialny fakt, jak i obiekt symboliczny, w miniaturze wyrażający globalną logikę zimnej wojny. Zauważmy znak X w tej

¹ Przełożony tu tekst Williama J.T. Mitchella pt. *Border Wars: Translation and Convergence in Politics and Media* został oryginalnie opublikowany jako rozdział książki pt. *Image Science. Iconology, Visual Culture, and Media Aesthetics*, Chicago 2015, s. 167–179. Stąd niżej pojawiać się będą odniesienia do innych części książki. Przekładu dokonano za zgodą Autora oraz University of Chicago Press – przyp. tłum.

² Mitchell używa tu sformułowania „the drawing of a distinction”, które stanowi również nawiązanie do namalowania czy, w pewnym sensie, narysowania linii, widocznej na załączonym zdjęciu Berlina z 1947 roku – przyp. tłum.



Gamma-Keystone. Pochodząca z 1947 roku fotografia linii granicznej pomiędzy brytyjskim i rosyjskim sektorem Berlina. Potsdamer Strasse. Fot. Hulton Archive/Getty Images

scenie, przecięcie między dwoma liniami: torami kolejowymi i polityczną granicą³. W przypadku Izraelo-Palestyny⁴ granica twardnieje w dziewięciometrowej wysokości betonowy mur, po obu stronach ze strefami śmierci, czy też „ziemiami niczymi”. Tak zwana strefa zdemilitaryzowana, która dzieli Koreę Północną i Południową na wysokości trzydziestego ósmego równoleżnika,

³ Zob. dyskusję owego X w rozdziałach 4 i 14.

⁴ Nieco dalej Mitchell tłumaczy swoje nieortodoksyjne użycie sformułowania Izraelo-Palestyna – przyp. tłum.

ma szerokość około czterech kilometrów, przestrzeń, która (mimo nazwy) stanowi najsilniej zmilitaryzowaną granicę na świecie. Niekiedy całe państwo może stać się politycznym ekwiwalentem granicy, jak w przypadku niektórych „państw buforowych”, które oddzielają Rosję od Europy.

W każdym z tych przypadków granica jest zarówno materialną granicą – fizycznym miejscem, graficznym znakiem na ulicy – a także wyobrażeniowym, polityczno-prawnym pojęciem, które pozostaje gołym okiem niewidoczne. Są zatem dwa podstawowe *rodzaje* granic: aktualne i wirtualne⁵, dosłowne i metaforyczne, materialne i wyobrażeniowe. Należy jednak podkreślić, że te rodzajowe rozróżnienia, choć wydają się oczywiste, same cechują się przepuszczalnością swoich granic. Rzeczywiste, materialne granice można wymazać; wirtualne i metaforyczne granice mogą się stać aktualne.

W eseju tym zamierzam zbadać aktualno-wirtualny interfejs dwóch rodzajów granic: z jednej strony geograficzno-politycznych ograniczeń [*boundaries*], z drugiej konceptualnych granic, które pozwalają na rozróżnienie pomiędzy różnymi mediami i dyscyplinami, które się nimi zajmują. Będę się też zastanawiał nad rolą konwergencji⁶ w miejscach granicznych i nad translacjami – czy może powinienem powiedzieć – transgranicznymi transakcjami.

Jaka logika stoi za tą triadą pojęć: granice, translacja i konwergencja? Na pierwszy rzut oka ich zestawienie sugeruje jakąś narrację postępu, a nawet neoheglowską dialektykę. Po pierwsze, teza dotycząca granic – między językami, kulturami, narodami i regionami geograficznymi. Po drugie, antyteza przekraczania granicy w aktach translacji, czy, ogólniej, *transakcji* pomiędzy odseparowanymi od siebie przez granice domenami – spotkań, migracji, stosunków dyplomatycznych i handlowych. A w końcu, szczęśliwa synteza, jaką stanowi konwergencja, w której wszystko się jednoczy, granice zostają zniesione, a translacja staje się niepotrzebna, ponieważ wszyscy mówią tym samym językiem.

⁵ W oryginale „actual and virtual” – przekładam „actual” jako aktualne (alternatywą byłoby także „konkretne”), a nie rzeczywiste, ponieważ to drugie sformułowanie implikuje, że to, co wirtualne, nie jest elementem lub aspektem rzeczywistości. „Aktualny” funkcjonuje tu jako pojęcie filozoficzne oznaczające „istniejący lub działający realnie” (za: *Słownik Języka Polskiego PWN*) – przyp. tłum.

⁶ Utrzymuję tu dość technicznie brzmiący przekład słowa „convergence” jako konwergencja, a nie np. zbieżność, z uwagi na utrwalone funkcjonowanie tego pojęcia w dyskursie kulturoznawczym i socjologicznym, np. według niemieckiego etnologa Adolfa Bastiana oznacza ona powstawanie analogicznych obiektów kulturowych w różnych, nieskomunikowanych ze sobą częściach świata; jednak Mitchell nie stosuje go dokładnie w tym rozumieniu; często sięga po to pojęcie, pisząc o punktach styku, miejscach granicznych lub pograniczach – przyp. tłum.

Świat tego typu istnieje jedynie w utopijnych wyobrażeniach akademii, która marzy o interdyscyplinarnym raju, gdzie nauka i sztuka, historia i filozofia, teoretyczna spekulacja i empiryczne badania zalegają wspólnie w pokrzepiającym uścisku zunifikowanego uni-wersytetu [*uni-versity*]. Każdy akademik zaświadczy jednak, że ten obrazek Szczęśliwej Doliny jest przekłamany z uwagi na realia: ograniczone środki, rywalizację o przestrzeń biurową, umówione spotkania, długość urlopu i mniej lub bardziej otwarte konflikty między dyscyplinarnymi ideologiami oraz to, co Immanuel Kant nazwał „konfliktem wydziałów”. Lata osiemdziesiąte zostały ożywione przez „wojny kulturowe” pomiędzy staromodnymi humanistami a nowymi teoretycznymi i dyscyplinarnymi inicjatywami. Dekonstrukcja, feminizm, marksizm, nowy historyzm oraz studia kulturowe stanowiły afront dla minionej uwagi, jaką cieszył się kanon głównie białych, męskich autorów. Na moim własnym uniwersytecie większość transakcji pomiędzy wydziałem ekonomii a humanistami przeprowadzana jest w atmosferze ustalonych granic, obopólnego braku zaufania i niezrozumienia. Strony „Critical Inquiry”, czasopisma, którego jestem redaktorem, najeżone są wojnami granicznymi, przekroczeniami granicy i interdyscyplinarnymi konwergencjami, nie wspominając o częstych translacjach tekstów kluczowych myślicieli z różnych języków. Mamy filozofów piszących o filmie, fotografów piszących o filozofii i literaturoznawców piszących o rozmaitych zagadnieniach. Co najważniejsze, mamy to, co William Blake nazwał „wojnami intelektu”, które chronią lub kwestionują granice dyscyplin. Moja własna specjalność – studia nad kulturą wizualną – została potępiona, w czym celował magazyn „October”, jako zmowa, która miała podważyć historię sztuki i wymazać granice między literaturą i sztukami wizualnymi oraz pomiędzy sztukami pięknymi a kulturą masową. Przy różnych okazjach byłem określany z jednej strony jako anarchista, działający na rzecz wyeliminowania granic, z drugiej, próbujący je ustalać policjant.

Wobec tego wydaje się, że najlepiej jest nie popadać w automatycznie progresywną lub utopijną narrację na temat pojęć granic, translacji i konwergencji. Czasami granice są dobre (dobre płoty czynią dobrych sąsiadów), a czasami nie; translacja pochodzi, jak wiemy, od *traduire*, czyli podstęp i zdrady. A konwergencja wygląda jak coś dobrego przede wszystkim dla silniejszego partnera, który absorbuje słabszego w asymetryczną syntezę. Kolonizacja i podbój mogą zaistnieć na gruncie dyscyplin oraz państw, i nie powinniśmy zapominać o pojawiających się w niektórych instytucjach, związanych z realnym światem, akademickich konsekwencjach ruchu studiów kulturowych, w których doprowadził on do zniesienia granic między tradycyjnymi dyscyplinami w imię bardzo pożądanego „interdyscyplinarnej syntezy”, co stało się

pretekstem do cięć i eliminacji tradycyjnych programów nauczania języków i literatur innych niż anglojęzyczne.

Jeśli chodzi o „język i literaturę angielską”⁷, z pewnością będziemy musieli zastanowić się nad osobliwym i kluczowym związkiem z całym zagadnieniem granic, translacji i konwergencji. Angielski stanowi dziś, sięgnijmy po frazę, za którą, jak się zdaje, Włochom należą się przeprosiny, „lingua franca” naszego czasu⁸. *Lingua anglica*, tak jak oryginalna lingua franca, jest pidżynowym językiem, który wchłonął tysiące słów pochodzących z innych języków i codziennie dodaje nowe pochodzące z rozprzestrzeniającego się żargonu technicznego. Język angielski wydaje się przekraczać wszystkie granice i zapraszać wszystkie inne języki, by tłumaczyły się w jednojęzykową konwergencję, proces, który może wydawać się w pełni pożądanym dla osób (kimkolwiek są), dla których język angielski jest językiem „ojczystym”, ale mniej atrakcyjnym dla mówiących językami mniejszościowymi, których istnienie zagrożone jest językową wersją społecznego darwinizmu.

Ponadto, globalną hegemonię języka angielskiego należy postrzegać jako wyrosłą z całej serii historycznych procesów, które wiązały się z pokonywaniem granic, mocy translacji i dynamiki konwergencji. Aby wyjaśnić tę kwestię, moglibyśmy zestawić globalny zasięg „angielskiego” z przestrzennym zasięgiem imperium brytyjskiego, co umożliwiło globalną cyrkulację tego wszytkożernego języka. Sama „Brytania”, jak pokazało wielu historyków, była przede wszystkim produktem angielskiej kolonizacji Szkocji, Irlandii i Walii, inwazyjnym przekroczeniem granicy przez Anglików, siłowym wprowadzeniem angielskiej dominacji językowej i konwergencją czterech różnych grup językowych w nową, mówiącą po angielsku jedność nazwaną Brytanią. Ta ostatecznie przekształciła się w „Britannię”, która będzie rządzić na morzach i wieloma obmywanymi przez nie granicami, na obu krańcach świata. Wyłonienie się tego, co Francuzi określają jako „perfidny Albion”, stanowi ekwiwalent przepowiedni Williama Blake’a o konwergencji ludzkości w „Człowieka Uniwersalnego”, a nazwa ta brzmi jak kalambur wyrażenia „All

⁷ Pierwotnie tekst ten został wygłoszony jako wykład plenarny w ramach International Conference for the English Language and Literature of Association of Korea (ELLAK) w grudniu 2012 roku, której temat brzmiał *Borders, Translations, and Convergences*.

⁸ Jak podaje Wikipedia, nasza uniwersalna, crowdsourcingowa encyklopedia, „Lingua Franca była językiem mieszanym, złożonym głównie (80%) z włoskiego z szeroką gamą słownictwa pochodzącego z języka tureckiego, francuskiego, greckiego, arabskiego, portugalskiego i hiszpańskiego. Była w użyciu w basenie Morza Śródziemnego jako język handlu i dyplomacji w okresie renesansu i czasem bliskim tej epoce”. Dostępne w internecie: http://en.wikipedia.org/wiki/Lingua_franca [dostęp: 15 lipca 2014] [hasło to zostało od tamtego czasu przekształcone i nie funkcjonuje pod tym linkiem i w takim brzmieniu – przyp. tłum.].

Be One" [Wszyscy bądźcie jednością], a całkiem dosłownie denotuje albiońską dominację świata białych. „Białe jak anioł jest angielskie dziecię” stanowi sentyment przypisany Małemu Czarnemu Chłopcu w wierszu o tym samym tytule.

Chcę jednak rozważyć tu coś jednocześnie bardziej abstrakcyjnego i bardziej konkretnego niż zagadnienia angielskich granic, translacji i konwergencji. Zastanowię się raczej nad konceptualną triadą granic, translacji i konwergencji oraz jej zastosowaniem w sferze globalnej polityki i mediów. Moim celem jest przemyślenie logiki, która leży u podstawy tej triady, dlaczego wydaje się, że stanowi tak produktywne i nieuchronne połączenie pojęć i ideowych złożań.

Polityczne znaczenie granic, translacji i konwergencji prawdopodobnie jest najbardziej oczywiste i dosłowne. Państwa narodowe, z definicji, mają granice; to właśnie to definiuje je przede wszystkim jako polityczno-przestrzenne jednostki. Transfery i transakcje, czy to pokojowe czy przemocowe, przyjacielskie lub wrogie, automatycznie stanowią obszar działań formacji granicznych⁹, a translację należy postrzegać po prostu jako jeden z wyjątkowych przypadków „trans-” – momentu przekraczania granicy między językami. Wobec tego do owego „trans-” zaliczamy nie tylko słowa, ale pieniądze, towary i organizmy. Relacje „trans-” dotyczą handlu, dyplomacji, negocjacji, i migracji żywych rzeczy, włączając w to, lecz nie wyłącznie, ludzi. Nawet gdy narody mówią wspólnym językiem, nieuchronnie pojawia się problem translacji: słynny dowcip opisuje Stany Zjednoczone i Wielką Brytanię jako „podzielone przez wspólny język”; na Półwyspie Koreańskim, byłej kolonii japońskiej, dwie nacje zjednoczone językiem podzielone są wojną, antagonistycznymi systemami politycznymi, i długą historią innych wrogich transakcji.

Konwergencja zajmuje miejsce wydarzania się owego „trans-”, moment kontaktu i spotkania na wirtualnej lub aktualnej granicy między narodami, państwami, populacjami i kulturami. Niekiedy (rzadko) konwergencja opiera się na pokojowej asymilacji, łączeniu się ze sobą politycznych podmiotów. Częściej wiąże się z podbojem, kolonizacją i dominacją jednej grupy społecznej nad drugą, zamieraniem jednego języka (irlandzki, walijski, islandzki) spowodowanym działaniami dominującej grupy społecznej, a niekiedy śmiercią całego ludu i narodu w wyniku czystek etnicznych lub ludobójstwa. „Konwergencję” wobec tego najlepiej postrzegać jako eufemizm określający absorpcję, usunięcie i wymieranie, zderzenie kultur i politycznych systemów,

⁹ Autor używa sformułowania „come with the territory”, co stanowi tu nieprzetłumaczalną grę znaczeń – oznacza ono bowiem „wchodzić w zakres obowiązków/działania” i jednocześnie zawiera istotne dla jego rozważań słowo „terytorium” – przyp. tłum.

połknięcie słabszego przez silniejszego. Może jednak też wiązać się ze stabilizacją konfliktu, jego reifikacją w postaci granic, które są ciągle wzmacniane i afirmowane, zwykle w imię obaw o inną formę owego „trans-”, a mianowicie „transgresji” granicy. Oczywiście, Korea to miejsce, które długo i w bardzo bolesny sposób doświadczało tego zjawiska, czy granicą będzie trzydziesty ósmy południk, który skonkretyzował się w postaci długotrwałej koreańskiej strefy zdemilitaryzowanej (DMZ), czy krótkotrwałej, ostatniej próby aliantów w „worku pusańskim” w 1950 roku. Działania na tych granicach opierały się głównie na przemocy, czy to w formie werbalnych polemik, czy rzeczywistej, militarnej wymiany ognia.

Chcę wobec tego podkreślić, że translację należy postrzegać jedynie jako wyjątkową, względnie pokojową wersję bardziej ogólnego procesu transakcji, która wiąże się nie tylko z wymianą słów, dóbr i podarunków, ale i zniewag, gróźb, ciosów i bomb. Tak jest nawet w przypadku translacji, jak pokazuje stare łacińskie wyrażenie oznaczające podbój Reszty przez Zachód¹⁰, znane *translatio imperii*, „transfer imperium ze Wschodu na Zachód”. Najważniejszą siłą w ustanawianiu granic, poza naturalnymi granicami, takimi jak góry, rzeki i oceany, jest wojna. Czy to możliwe, że wszystkie wojny są zasadniczo „wojnami granicznymi”, nawet gdy mają globalny zasięg, jak w przypadku zimnej wojny i jej współczesnego następcy, globalnej wojny z terroryzmem?¹¹

Widzimy to wyraźnie, gdy tylko wymienimy niektóre z najśłynniejszych w nowoczesnej historii granicznych regionów: Ren, linia Maginota, linia Masona–Dixona, „strefa buforowa ONZ” między tureckim i greckim Cyprzem, obecnie nieistniejąca już granica między Wietnamem Północnym a Południowym, żelazna kurtyna, która dzieliła Europę w okresie zimnej wojny, Zielona Linia między Izraelem i okupowanymi terytoriami Zachodniego Brzegu, granica między Afganistanem i Pakistanem.

Z powyższych najlepiej jest mi znana Zielona Linia, która dzieli Izraelo-Palestynę, podział egzemplifikujący wiele paradoksów, które wiążą się z problemem granic¹². Paradoksy te można dostrzec w rozmaitych nazwach i spor-

¹⁰ Odniesienie do wyrażenia „The Rest and the West” implikującego imperializm Zachodu względem reszty świata – przyp. tłum.

¹¹ „War on terror” tłumacząc tu dosłownie jako „wojna z terroryzmem”; sformułowanie – figura retoryczna „war on terror”, oznaczająca dosłownie „wojnę ze strachem”, pojawiło się w amerykańskim dyskursie politycznym po 9/11 jako określenie odpowiedzi Stanów Zjednoczonych na ataki terrorystyczne. Mitchell omawia tę kwestię w swojej książce: W.J.T. Mitchell, *Cloning Terror. War of Images, 9/11 to the Present*, Chicago–London 2011 – przyp. tłum.

¹² Opieram się tu na mistrzowskim opracowaniu S. Makdisi, *Palestine Inside/Out: An Everyday Occupation*, New York 2010. Zob. też: I. Pappe, *The Ethnic Cleansing of Pales-*

nych określeniach regionów w ramach tego, co radykalni Syjoniści nazywają „Eretz Israel”, czy też „Wielki Izrael”, terytorium zawierającym Zachodni Brzeg i Gazę, które określają mianem „Judei i Samarii”, nadając nowoczesnemu regionowi biblijne nazwy. Sięgam po pisany z myślnikiem termin „Izraelo-Palestyna” dla oznaczenia będącej przedmiotem sporu ojczyzny dwóch ludów, podzielonych religią, rasą i językiem, ale zjednoczonych swoją obsesją na temat dokładnie tego samego regionu, „Świętej Ziemi”, która leży w centrum tych trzech wielkich „religii Księgi”: judaizmu, chrześcijaństwa i islamu.

Podział Izraelo-Palestyny, tak jak Korei, stanowi produkt uboczny zimnej wojny. Jednak jego źródło tkwi w okresie tuż przed II wojną światową. W obu przypadkach mamy do czynienia z miejscami wojen zastępczych, transakcji przemocy między wielkimi siłami, które zdominowały świat podczas drugiej połowy dwudziestego wieku. Ten długotrwały impas wygenerował względnie trwały stan stabilnych granic i stałej wrogości, w obu regionach, trwającej już długo po zakończeniu będącej jego przyczyną zimnej wojny, której koniec ogłoszono już raz na zawsze i którą zdecydowanie wygrał „Zachód”. Tu podobieństwa się oczywiście kończą, ponieważ Izraelo-Palestyna, której daleko jest do bycia suwerenną parą wrogich narodów, w rzeczywistości jest jednym krajem, gdzie blisko połowa populacji jest militarnie okupowana przez drugą połowę. Gaza nie jest niezależnym państwem, które może stawić czoła Izraelowi. Znajduje się pod wojskową kontrolą Izraela i Izrael mógłby z łatwością unicestwić całą jej ludność. Istnieje iluzja „transakcji” na wewnętrznej granicy, która stanowi maskaradę „procesu pokojowego”, opartą na oczywistym kłamstwie, że Izrael i Palestyna stanowią dwa państwa narodowe zaangażowane w przedłużające się negocjacje, zmierzające do zawarcia ugody. Ten tak zwany proces pokojowy trwa od dziesięcioleci, a jedyne namacalne efekty stanowią pogarszające się warunki życia w Palestynie i wzniesienie „ochronnego ogrodzenia” (nazywanego przez Palestyńczyków „murem apartheidu”). Konkretność tego muru, powierzchownie wyrażając trwałość granicy pomiędzy Izraelczykami i Palestyńczykami, jest jawnie mylącą iluzją, ukrywającą fakt, że ponad ćwierć miliona żydowskich osadników stworzyło kolonialne przyczółki wewnątrz okupowanych terytoriów Palestyny, a znaczna liczba Palestyńczyków mieszka we „właściwym” Izraelu jako obywatele niższej klasy. Granice właściwego Izraela tak naprawdę nie istnieją, a oficjalnie ciągle są kwestionowane, i to właśnie dlatego wielu Izraelitów nie chce nazywać Zachodniego Brzegu „terenami okupowanymi”, wybierając legalistyczny unik w postaci wyrażenia „sporne terytoria”. Ponadto Palestyńczycy żyją w swym własnym kraju tak, jakby byli nielegalnymi imigrantami, ciągle poddawani

wojskowym kontrolom i konieczności przekraczania granicy, podczas którego mogą zostać zatrzymani, zaaresztowani i przeszukani. Palestyńczycy, innymi słowy, żyją tak, jakby ciągle przebywali w strefie granicznej, pozbawieni praw niezależnych obywateli państwa narodowego, w liminalnym stanie, w którym wszystkie transakcje codziennego życia kumulują się [*converge*], tworząc nieznosny stan znany jako militarna okupacja, bez celu na horyzoncie.

Konstruowanie granic i prowadzenie wojen granicznych, z uwzględnieniem nieuchronnie towarzyszących im transakcji i konwergencji, wydaje się być tak fundamentalną cechą ludzkich społeczeństw, że warto zastanowić się nad głębszą logiką i strukturami, które je wytwarzają. Przejdę teraz od owych dosłownych przykładów empirycznych granic państw narodowych do namysłu nad wirtualnymi i figuratywnymi granicami, które dzielą królestwo języka, mediów i reprezentacji jako takiej. Na przykład granice tej konferencji¹³ są zdefiniowane nie tylko przez określenie „angielski”, ale też przez „literaturę i język”, ograniczenie, które implikuje rodzaj wykluczenia. Z perspektywy medioznawstwa, pierwsze, co przychodzi na myśl to fakt, że nie uwzględniono tu sfery tak zwanych mediów wizualnych: kina, sztuk wizualnych, a razem z nimi rozwijającej się dyscypliny filmoznawstwa i szacownej, starej dyscypliny historii sztuki. Kiedy po raz pierwszy usłyszałem tytuł *Granice, translacja, konwergencja*, zacząłem myśleć nie o granicach politycznych, ale o ich formach sublimowanych w estetyce i mediach przedstawiających (na ten moment wyłączam muzykę jako dziedzinę nieprzedstawiającą). Pomyślałem o słynnych słowach Lessinga na temat relacji między poezją i malarstwem:

Jednakże podobnie jak dwóch zgodnych i przyjaznych sobie sąsiadów nie ścierpi co prawda, aby jeden pozwalał sobie na nieprzystojne swobody w sercu królestwa drugiego, zgadza się natomiast na nieznaczne wzajemne przekraczanie granic, na niewielkie przelotne wypadły na teren sąsiada, uprawniane pokojowo przez obie strony, gdy zmuszają do tego okoliczności, tak też dzieje się z malarstwem i poezją¹⁴.

Lessinga obraz relacji między sztukami werbalnymi i wizualnymi jest zarówno etyczny i polityczny, łączy bowiem osobiste relacje sąsiadów z szerszą sferą suwerennych terytoriów. Język „królestwa”, „pokoju” i „granic” jasno pokazuje, że sztuka oraz w istocie werbalne i wizualne regiony mediów – języka i literatury, malarstwa i produkcji obrazów w ogóle – są trochę jak kraje,

¹³ The English Language and Literature Association of Korea (ELLAK), December 2012 [Koreańskie Stowarzyszenie Języka i Literatury Angielskiej – przyp. tłum.].

¹⁴ G.E. Lessing, *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji*, tłum. H. Zymon-Dębicki, oprac. naukowe M. Mencfel, Kraków 2012, s. 71.

a nawet państwa narodowe, z wyrazistymi kulturami politycznymi. Okaze się, że dla Lessinga królestwo „pięknych oczu”, kwiecistego opisu i innych wizualnych wycieczek w sferę sztuki języka są zjawiskiem *francuskim*, i że wyższość sztuk werbalnych ma zostać zabezpieczona przez alians niemieckiej i angielskiej kultury literackiej.

Lessing uznaje, oczywiście, że owe granice stanowią metaforyczne i żartobliwe, a nie absolutne, fizyczne ograniczenia, takie jak granice narodowe. Nie oznacza to jednak, że nie są rzeczywiste, albo „zaledwie” metaforyczne. Po prawdzie Lessing będzie twierdził, że mają swoje podłoże w metaforycznych kategoriach czasu i przestrzeni, a także w naturalnym podziale zmysłów na wizualne i audialne. I szybko stanie się oczywistym, że ostatecznie chodzi mu nie o to, by ustalić granicę pomiędzy osobnymi, chociaż równorzędnymi sztukami, ale ustanowić dominację jednej nad drugą. Poezja, twierdzić będzie Lessing, ma „obszerniejszy zakres” z uwagi na „nieskończone pole naszej wyobraźni, niematerialność jej obrazów”¹⁵. Dlatego też wszystkich, niepokojących go transgresji granic dokonało malarstwo, ze swą tendencją do kontaminacji literatury technikami opisu i, z uwagi na swą skłonność do alegoryzacji, zawłaszczenia technik pisma. Innymi słowy, Lessing pisze jako strażnik graniczny, w imieniu republiki liter, a nie sztuk wizualnych. Jego pozycja stanowi z grubsza odwrotność tej Leonarda da Vinci, który, powołując się na siłę natychmiastowości i żywego oddziaływania na widza, optował w *paragone* za wyższością malarstwa¹⁶.

Napotyka my echa tych wojen granicznych w rozważaniach Michela Foucaulta dotyczących relacji tego, co werbalne i reprezentacji wizualnej w *To nie jest fajka*. Analizując słynną kompozycję Magritte’a, Foucault charakteryzuje konwergencję pomiędzy tekstem i obrazem, pisząc, że odbywa się między nimi „ciągła wymiana ciosów, choć może – kto wie – są to nieustanne podchody, wrzucanie kamyczków do cudzego ogródka, drażnienie podkopów i obalanie murów, kruszenie kopii i zadawanie ran, batalia”¹⁷.

Ponadto Foucault podkreśla fenomenologię linii granicznej między słowem a obrazem, „pustą przestrzeń ponad słowami i poniżej rysunków, która służy im za wspólną, ciągle naruszaną granicę”¹⁸. Jednak granica Foucaulta jest czymś dużo więcej – albo mniej – niż linią. Jest bardziej jak DMZ, strefa nieokreśloności albo „ziemia niczyja”:

¹⁵ Ibidem, s. 33 [w oryginalnym tekście bez przypisu – przyp. tłum.].

¹⁶ *Paragone: A Comparison of the Arts*, tłum. I.A. Richter, Oxford 1949.

¹⁷ M. Foucault, *To nie jest fajka*, tłum. T. Komendant, Gdańsk 1996, s. 22.

¹⁸ Ibidem, s. 24.

Cieniutka granica, bezbarwna i niewidoczna, która na rysunku Magritte'a rozdziela tekst i obrazek, tak oto okazuje się wyrwą, ciemnym lasem i pustynną dziczą, oddzielającą teraz fajkę bujającą w niebie obrazu od słów, które pokornie drepczą zgodnie z ziemskim porządkiem następstwa. Pustka czy luka – to nawet za mało powiedziane: to raczej brak wspólnej przestrzeni, likwidacja *loci communis* dla znaków pisma i linii obrazu [...] między nimi zaistnieć może już tylko pozew rozwodowy [...]¹⁹.

Tak jak Lessing, Foucault żartobliwie, a nawet fantazyjnie charakteryzuje relację pomiędzy słowem a obrazem jako wojnę graniczną, czy nawet domową „walkę płci”, która może się zakończyć jedynie rozwodem. Lessing także określił relację poezji i malarstwa w kategoriach płci, z „szerszą sferą” języka kojarzonego z mężczyznami, „węższą” domeną sztuk wizualnych z kobiecym wyrazem. Tymczasem w refleksji Foucaulta nad granicami pomiędzy tym, co wizualne i werbalne pojawia się też poważna agenda. Jak pokazał Deleuze, owe rozróżnienia w archeologii wiedzy Foucaulta odgrywają rolę czegoś na kształt Kantowskich kategorii, konstytuując pasma lub „warstwy” tego, co „możliwe do zobaczenia i powiedzenia”, co „widzialne i wypowiedalne”²⁰.

Jeśli jednak poszukujemy logiki wirtualnych, metaforycznych granic w ramach królestwa mediów i reprezentacji, to nic nie okaże się bardziej pomocne niż klasyczny obraz języka zaproponowany w językoznawstwie de Saussure'a²¹. Podstawowy diagram określający znak językowy stanowi bezpośrednie zestawienie trzech śledzonych przez nas elementów: granic, translacji i konwergencji. Znak podzielony jest na dwie domeny, znaczące i znaczone, kreską – przebiegającą pomiędzy nimi linią graniczną. Konwergencja ukazana jest przez chmurkę lub owalny kształt godzący dwoistość znaku w pojedynczej formie. Translacja jest wyobrażona poprzez skierowane w przeciwnych kierunkach strzałki sugerujące transfer znaczenia z jednej domeny znaku do drugiej. Ale najbardziej uderzające są oczywiście figury znaczącego i znaczonego w postaci słowa i obrazu, gdzie każde z nich, odpowiednio, denotuje drzewo. Nie jest szczególnie istotne, co jest denotacją; ważne, że, tak jak u Foucaulta i Lessinga, reprezentują piktorialne i werbalne formy, dwa fundamen-

¹⁹ Ibidem, s. 25–26. [Tadeusz Komendant tłumaczy jako „ciemny las” to, co w angielskim przekładzie Foucaulta funkcjonuje jako „foggy region”. Mitchell powraca do tego sformułowania nieco dalej – przyp. tłum.].

²⁰ G. Deleuze, *Warstwy lub formacje historyczne: widzialne i wypowiedalne* (Wiedza), w: idem, *Foucault*, tłum. M. Gusin, Wrocław 2004, s. 77–97.

²¹ Zob. dyskusję w rozdziale 4 pt. *Image X Text* [odniesienie autora do innej części książki, z której pochodzi ten rozdział (*Image Science*), gdzie rozwija ten problem – przyp. tłum.].

talne wymiary reprezentacji. Kreska je oddzielająca stanowi zatem granicę nie pomiędzy dwoma rzeczami tego samego porządku, ale pomiędzy niewspółmiernymi, obopólnie obcymi oznaczeniami. Nie można ich lepiej wzajemnie przetłumaczyć niż robi to Magritte z językową i obrazową fajką. Słowo oznaczające „drzewo” w diagramie de Saussure’a można by również dobrze zapisać jako „to nie jest drzewo”. A strzałki, które wzięliśmy za znaki przekładu, można by równie dobrze postrzegać jako znaki gwałtownych transakcji, Foucaulta „wrzucanie kamyczków do cudzego ogródka”.

Wojna graniczna istnieje zatem w sercu mediów i reprezentacji. Nie jest tak, że język nazywa świat, albo że znaczące nazywa znaczone, ale że język rozpoczyna wojnę za świat i w świecie – walkę o znaczenie, którego nigdy nie można w pełni wydobyć ponad linię różnicy i inności. Lacan rzucił okiem na genderowe kodowanie owej linii, gdy „zastąpił ilustrację [de Saussure’a] inną”, obrazem znaku jako pary drzwi opisanych jako „Panie” i „Panowie”²². Dwa rodzaje granic ustanawiają strukturę tej tablicy: kreska pomiędzy słowami i obrazami oraz pusta przestrzeń między drzwiami. Mam nadzieję, że do teraz już rozpoznajemy ową pustą przestrzeń jako „ciemny las” Foucaulta, w tym przypadku męska lub żeńska ziemia niczyja płciowej różnicy, której nic nie jest w stanie przekroczyć, z wyjątkiem „pozwu rozwodowego”. Aby dostrzec w tym, co Lacan określa mianem „segregacji moczowej”, prymitywną podstawę nieuchronnej granicy wbudowanej w język: „Panie i Panowie będą od tej pory stanowić dwa państwa, ku którym każda z ich dusz zmierzać będzie na rozbieżnych skrzydłach, a pomiędzy którymi rozejm będzie tym bardziej niemożliwy, ponieważ są one w rzeczywistości tym samym krajem”²³.

Gdy Lacan rozwija metaforę dwóch, wydzielonych granicą krajów, jednocześnie nalega na ich konwergencję w „tym samym kraju” – ale kraju, który nigdy nie może być sam ze sobą w zgodzie. Najbardziej dotkliwym rodzajem wojny granicznej jest oczywiście zróżnicowanie obywateli, gdy lud okazuje się być w stanie wojny sam ze sobą. W tym przypadku granica może stać się polem mordu, a owa kreska jest znakiem, nie tylko „segregacji” innego na podstawie różnicy, ale funkcjonuje jako znak wrogości.

Granica nie jest zatem jedynie kreską-podziałem pomiędzy różnymi ludami, ale pomiędzy ludami *wrogimi*, co nie wyklucza różnicy płci kulturowej, walki płci, i przytłaczającej pokusy penetracji granicy i pójścia z wrogiem do łóżka. Dlatego chcę skonkludować migawkowym ujęciem problemu granic w epoce zimnej wojny oraz współczesnej wojny z terroryzmem, dwóch wo-

²² J. Lacan, *The Agency of the Letter in the Unconscious or reason since Freud*, w: idem, *Ecrits. A Selection*, tłum. A. Sheridan, New York 1977, s. 151–152.

²³ Ibidem, s. 152.

jen, które przez ostatnie 60 lat zdominowały świat, zwłaszcza amerykańskie wyobrażenia wojny. Owa migawka skoncentruje się na dwóch narracjach, jednej kinowej, drugiej telewizyjnej: *Kandydacie* [*The Manchurian Candidate*] (1962) Johna Frankeheimera oraz wyprodukowanym przez Showtime serialu *Homeland* (2011–2020). Obie historie oparte są na tej samej schematycznej przesłance: amerykański żołnierz powraca z wojny jako znany publicznie bohater, który skrywa śmiertelnoścą tajemnicę. Po „praniu mózgu” zmienił front, by służyć wrogowi jako zabójca i terrorysta. Służący w armii w stopniu sierżanta, jako snajper, Raymond Shaw (w tej roli Laurence Harvey) poddany został behawioralnemu warunkowaniu, co w rezultacie uczyniło z niego robotycznego cyborga, który zabija na rozkaz tego, kto ma nad nim kontrolę. Sierżant piechoty morskiej i snajper Nicholas Brody (w tej roli Damian Lewis) był torturowany i w efekcie uczyniono z niego islamskiego dżihadystę, który, w wyniku samobójczego ataku, ma rozkaz zamordować wiceprezydenta [USA – przyp. tłum.]. Obie historie powołują obraz wewnętrznego wroga dokonującego infiltracji narodowych granic, z dodatkowym złowieszczym widmem obrońcy, który staje się wrogiem napastnikiem. W obu przypadkach przywołana zostaje niepokojąca fantazja „sypiania z wrogiem”. Sierżant Brody sypia z podejrzewającą go agentką CIA (Carrie Matheson, graną przez Claire Danes). Sierżant Shaw sypia z córką człowieka, którego ma zamordować, a w jeszcze bardziej perwersyjnej wersji z powieści, ze swą własną matką, która okazuje się być wydającym mu rozkazy „operatorem”.

Najbardziej interesujące jest jednak łączące *Kandydata* i *Homeland* zagadnienie „prania mózgu”, psychiatrii, i indukowanej psychozy. W *Kandydacie* pojawia się zły chiński psychiatra, doktor Yen Lo, przemądrzały sadysta, który sięga po deprywację snu, narkotyki i inne tajemnicze formy „modyfikacji behawioralnej”, by zamienić cały oddział amerykańskich żołnierzy w pozbawione pamięci automatomy, które siłą sugestii można wprowadzić w stan zbiorowych halucynacji. W najbardziej znanej sekwencji filmu doktor Lo wprowadza w ów stan halucynacji publiczność filmu, płynnie przechodząc pomiędzy złudzeniem żołnierzy, że znajdują się na spotkaniu żeńskiego klubu ogrodniczego, oraz rzeczywistością, w której są wystawionymi na pokaz więźniami na sali psychooperacyjnej gdzieś w głębi Korei Północnej.

W *Homeland* zastosowano inną strategię. Sierżant Brody nie został poddany praniu mózgu (choć wyrażenie to jest wspomniane) za pomocą nowoczesnych technik psychiatrycznych. Został za to *nawrócony* na islam w wyniku połączenia staromodnej tortury fizycznej i staroświeckiej miłości i dobra, którymi obdarzył go ten, który go więził – przywódca terrorystów Abu Nazr. Nowoczesny model choroby umysłowej przeniesiony zostaje na Carrie, agentkę CIA. Cierpi ona na chorobę dwubiegunową, stan, któ-

ry pogarsza paranoja i obsesyjne poświęcenie pracy, czyli nacechowanemu ryzykiem zawodowym, profesjonalnemu szpiegowaniu. Choroba Carrie nie powoduje u niej jednak złudzeń, ale pozwala jej dokładnie, intuicyjnie zrozumieć, czym stał się sierżant Brody – ludzką bombą zegarową, kluczową figurą w ataku terrorystycznym na Stany Zjednoczone, który nawet przerosł wydarzenia z 11 września. Jako szalona kobieta, Carrie stanowi przeciwieństwo szalonych mężczyzn – Raymonda Shawa i Nicholasa Brody'ego. Oni zostali za pomocą tortury przekształceni w bezwzględnych zabójców; ona za sprawą 11 września i wojny z terroryzmem stała się Kasandrą, która przewiduje nadchodzącą przemoc, prawdziwą prorokinią, której przekleństwem jest to, że nikt jej nie wierzy.

Wspólnie obie fikcje dają nam przekonujący dyptyk szalonych wojen granicznych, które zdominowały system świata od 1945 roku. Z jednej strony to zimna wojna cechująca się sztywnymi wirtualnymi granicami pomiędzy dwoma ideologiami, komunizmem i kapitalizmem, skoncentrowana na konkretnych państwach narodowych (Stanach Zjednoczonych, Chinach i Związku Radzieckim). Zimna wojna wyrażała się w globalnej binarnej opozycji pomiędzy „Zachodem” lub „Wolnym Światem” a „Resztą” i w wojnach zastępczych, w których tworzone bardzo realne granice (jak w Korei) i je niszczone (jak w Wietnamie). Z drugiej strony jest to wojna z terroryzmem, która nie zna granic i nie ma żadnego specyficznego centrum geograficznego, żadnych „linii granicznych” i żadnych skomasowanych machin wojennych czy „wyścigu zbrojeń”.

Nie oznacza to, że idea „wojen granicznych” przestała już być użyteczna. Przeciwnie, granice rozsiano po całym globie; wirtualne granice kodowania i nadzoru, których pionierem była Narodowa Agencja Bezpieczeństwa, są jednocześnie wszędzie i nigdzie²⁴. Granice, które dzielą Koreę oraz Izraelo-Palestynę są materialnymi zastępnikami większych konfliktów pomiędzy wielkimi potęgami i ruchami społecznymi. Ale wirtualne i psychologiczne granice wznoszone w wyniku wojny z terroryzmem są przecież nawet bardziej niebezpieczne niż tamte zimnowojenne. One zdradzają ogromną zbiorową, pograniczną psychozę, pełną klasycznych symptomów strachu, paranoi i urojeń²⁵. *Kandydat* wyraził to, co Peter Galison nazwał „ontologią wroga”, pozbawio-

²⁴ Zob. G. Greenwald, *No Place to Hide*, New York 2014, gdzie autor mistrzowsko opisuje globalny system nadzoru prowadzony przez Agencję Bezpieczeństwa Narodowego, tak jak go ujawnił Edward Snowden, najważniejszy w naszym czasie demaskator i osoba przekraczająca granice.

²⁵ Greenwalda analiza nadzorczego reżimu NSA ukazuje instytucję, która topi się we własnej obsesji totalnego pozyskiwania danych, a w rezultacie stała się całkowicie niezdolna do zapobiegania realnym atakom terrorystycznym.

nego uczuć cyborga, robotyczną manifestację komunizmu bez boga. *Homeland*, z kolei, portretuje wroga jako pełnego pasji, oddanego moralnego agenta, świętego wojownika zafiksowanego na odkupieniu za pomocą przemocy. Jeśli odpowiednim akronimem zimnej wojny było WZZ (wzajemnie zagwarantowane zniszczenie) – produkt racjonalnych teorii gier, które gwarantowały stabilną równowagę pomiędzy równie silnymi wrogami, wojna z terroryzmem nie posiada takiego stabilizującego mechanizmu zwrotnego. Przypomina bardziej schizofrenię, nie „rozdwójenie” jaźni, ale jej *rozbić*. Wojna oparta na terrorze produkuje niestabilny, pozbawiony kontroli system zwrotny, który postuluje emocję i taktykę – terror i terroryzm. To dlatego właśnie owa idea wojny z terroryzmem opiera się na szaleństwie – konkretnie na paranoidalnej schizofrenii – uczynnionym jako pole działania. Generuje niekończącą się, niemożliwą do wygrania wojnę, w której taktyka klasycznych wojen oparta na przekraczaniu granic w celu inwazji i okupacji innych państw jedynie pogarsza sytuację.

Jacques Derrida zdiagnozował szaleństwo wojny z terroryzmem jako zaburzenie autoimmunologiczne, syndrom, w którym mechanizmy chroniące granice ciała politycznego są niezdolne do rozróżnienia przyjaciela od wroga i zwracają się przeciwko sobie²⁶. W wyniku terroryzmu nigdy militarnie nie podbito żadnego kraju; terroryzm nie przekracza granic za pomocą najazdu armii. Celem jest raczej nastawienie państwa przeciw samemu sobie, wywołanie paniki, paranoi, i uruchomieniu samodestrukcyjnej serii środków „bezpieczeństwa”, która daje absolutną władzę nad życiem i śmiercią suwerena. Dla demokracji, która, z definicji, lokuje suwerenność w sile ludzi, proces ten może się jedynie zakończyć destrukcją tych istotowych, strukturalnych granic, leżących u podstaw podziału władzy w konstytucyjnym systemie rządzenia. Barack Obama wycofał z języka narodowego bezpieczeństwa frazę „wojna z terroryzmem” podczas pierwszych czterech lat urzędowania, ale utrzymał dużą część nadzwyczajnej władzy wykonawczej przydanej urzędowi prezydenta za czasów Busha. Wojna z terroryzmem już przekroczyła granicę pomiędzy tym, co metaforyczne i dosłowne, przemieniając retoryczny slogan w operacyjną rzeczywistość²⁷. Jeśli całkowicie jej nie odrzucimy, wyeliminuje granicę pomiędzy racjonalnością i szaleństwem, pomiędzy samoobroną i autodestrukcją.

Mówiłem w tym esej o dwóch rodzajach granic, wirtualnych i aktualnych, metaforycznych i dosłownych, idealnych i materialnych. Jednak mam nadzieję, że jest już jasne, iż oba rodzaje granic są bardzo realne, i nierozdziel-

²⁶ Szerzej omawiam Derridy tezę autoimmunologiczną w: Mitchell, *Cloning Terror*.

²⁷ Zob. Mitchell, *Cloning Terror*, xviii.

nie połączone, wzajemnie sobie potrzebne. Realna granica jest zawsze dwustronna, jest zarówno wirtualna i aktualna, jest produktem zarówno słów i obrazów, jak i luki lub strefy pomiędzy nimi, nie-miejsca, które naprawdę zamieszkuje coraz większa liczba istot ludzkich. Mapy, pomiary, opisy, oświadczenia, deklaracje i obrazy robią miejsce dla rzeczywistych, fizycznych obiektów, takich jak mury, płoty i dzielnice. Dodajmy do tego zestawu praktyk i rytuałów, które mają miejsce na granicach, i oczywiste staje się, jak głębokiej konwergencji i wzajemnej translacji poddawane jest na liniach granicznych, które zamieszkujemy to, co wirtualne i aktualne, metaforyczne i dosłowne.

Przełożył Filip Lipiński

BIBLIOGRAFIA

- Deleuze G., *Foucault*, tłum. M. Gusin, Wrocław 2004
Foucault M., *To nie jest fajka*, tłum. T. Komendant, Gdańsk 1996
Greenwald G., *No Place to Hide*, New York 2014
Lacan J., *Ecrits. A Selection*, tłum. A. Sheridan, New York 1977
Lessing G.E., *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji*, tłum. H. Zymon-Dębicki, oprac. naukowe M. Mencfel, Kraków 2012
Makdisi S., *Palestine Inside/Out: An Everyday Occupation*, New York 2010
Mitchell W.J.T., *Cloning Terror. War of Images, 9/11 to the Present*, Chicago–London 2011
Mitchell W.J.T., *Image Science. Iconology, Visual Culture, and Media Aesthetics*, Chicago 2015
Pappe I., *The Ethnic Cleansing of Palestine*, New York 2007
Paragone: A Comparison of the Arts, tłum. I.A. Richter, Oxford 1949
Słownik Języka Polskiego PWN, dostępny w internecie: <https://sjp.pwn.pl/slowniki/aktualny.html> [dostęp: 18 czerwca 2023]

William J. T. Mitchell

University of Chicago

BORDER WARS: TRANSLATION AND CONVERGENCE IN POLITICS AND MEDIA

Summary

The text is a translation of W. J. T. Mitchell's essay included in his book *Image Science. Iconology, Visual Culture, and Media Aesthetics* (2015). It is an extensive, cultural reflection on the notion of borders and boundaries in terms of their diverse meanings, functions and interactions that take place across borders. Borders are treated as both

physical boundaries and virtual or imaginary divisions, addressed here in the sphere of geopolitics and media. The axis of his discussions are notions of translations and convergence as dynamic, productive and destructive, war or war-like interactions governed by different structures of power. This is what the scholar calls border wars. Mitchell's examples include the Israeli-Palestine and North and South Korean borders, divisions and tensions between language and images. He concludes with an analysis of a film – John Frankenheimer's *The Manchurian Candidate* (1962) – and the Showtime television series *Homeland* (2011–2020), where he investigates virtual, ideological border wars generated in the Cold War and war on terror periods.

Keywords:

borders, war, convergence, translation, interaction, politics, media

ERNST VAN ALPHEN

REFLECTIONS ON PORTRAITURE: UNIFYING THE FACE AND PLURALIZING PERSONALITY

Hans Belting's book *Face and Mask: A Double History* (2017) deals with the face as a history of images and objects, that of the portrait and of masks.¹ The portrait is considered as a representation of the face and the mask as a "facsimile, a disguise and a means of concealing the face."² Still, it is strange that 'portrait' is not part of the title as 'mask' is; for they both relate to the face, albeit in different ways. Although seen as a representation of the face and not as a real face, the distinction between them is not really clear as if focusing on the face means automatically the study of the portrait. Portraits are seen as the result of an interpretation of the face. The reality of the face, however, is a given as, in the words of Sigrid Weigel: "a medium of expression, self-representation, and communication."³ Belting refers to Georges Didi-Huberman, who warns against any "'history of the face' restricted to a historical grammar of facial expression." According to Didi-Huberman, the difference between face and image recapitulates the difference between presence and representation, for representation implies that the face itself is absent."⁴ Belting's objection is as follows:

¹ H. Belting, *Face and Mask. A Double History*, trans. by Th.S. Hansen and A.J. Hansen, Princeton and Oxford 2017.

² Ibidem, p. 3.

³ S. Weigel, quoted in Belting, *Face and Mask*, p. 3; "Das Gesicht als Artefact", *Trajek-te* 2012, 25, pp. 5–12.

⁴ G. Didi-Huberman, "La Grammaire, le chahut, le silence: Pour une anthropologie de visage". In *de Loisy*, 1992, pp. 15–55, pp. 23.

And yet the living face produces an expressive or masklike representation in order to show or conceal the self. Human beings engage in the representation of their own faces. Thus, we all embody a role in life.⁵

This objection demonstrates how Belting conceptually conflates the face with the portrait (and the mask). The face is not considered as a presence but as a representation, like the portrait and the mask.

In this paper I will not consider the face as a representation of the self but as a presence. I will not reflect on the face as a subject's self-representation, but as living objects we look at and relate to. For artists who make (self)portraits do that by looking at faces or in the mirror at their own face. I will first ask the question what one sees when one looks at a face. This implies a phenomenological approach of the face instead of an art-historical one. Although art history does not exclude a phenomenological approach, the starting point is here not the image but the face: I will not try to better understand the image through phenomenology, but I will try to understand the difficulty of looking at faces and how portraits help us do that. This brings with it a deconstruction of conventional notions of the portrait, because this approach imposes the conclusion that the portrait differs fundamentally from other image genres. The image is always secondary in relation to what it represents; the portrait is, however, primary, because it is only in the portrait that we see someone's face for the first time as a unity.

Next, I will pay attention to diverse examples of photographic portraiture to deconstruct further conventional notions of portraiture, especially the role of likeness and the idea that a successful portrait captures the authentic personality of the portrayed person.

Portraits scrounge on reality, for they are not images in which we recognize what is familiar to us. When we accept this bold statement, it means that a similarity between the portrayed face or person and the portrait is not the central criterion based on which we should evaluate portraits. A successful portrait *makes* a face, and it does this for the first time because we never see a face as unified, for we cannot look at faces like we do at objects, a view, or a landscape. In their book *Mille Plateaux*, Deleuze and Guattari argue that a face is always a 'pierced surface'. The gaze that looks at us from a face is not the expression of the soul, not a clear image of a subject or subjectivity, but the presence of nothing/nobody, of a presence without identity. This is why the gaze as the center of the face is a kind of black hole, a pierced and perforated surface.⁶

⁵ Belting, *Face and Mask*, p. 5.

⁶ G. Deleuze and F. Guattari, *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*, trans. and foreword by B. Massumi, Minneapolis 1987; see especially chapter 7: *Year Zero: Faciality*.

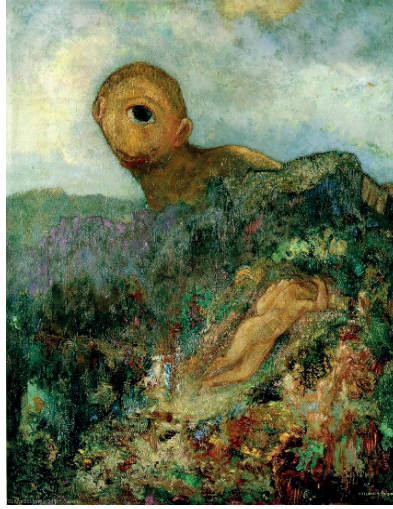
This phenomenology of the face explains that when we try to look at both eyes in a face, we soon get lost, we see one eye, a nose, the mouth or other parts of the face. It is impossible to focus on the face as such, and this impossibility makes the face attractive or fascinating, but also protects it against the gaze of others. For Deleuze and Guattari the face is like a black hole, but Belgian philosopher Bart Verschaffel has argued that the face in fact consists of two black holes.⁷ The mythical figure of the cyclops is so effectively enchanting because it has only one eye. The face is much more confusing and more difficult to focus on than a cyclops. Because the face has two eyes, the gaze that looks at them wanders over the face instead of being drawn into it, into the black hole that is.

Odilon Redon's painting *The Cyclops* demonstrates very well negatively the problem of how to look at faces (ill. 1). Because the giant creature called cyclops has only one eye, it is much easier to focus on it. His one eye is the only center of this face, which enables the viewer to see the whole face in one glance. The photographic portrait by Dutch artist Juul Kraijer, in contrast, has three black holes and makes the impossibility of looking at the face more emphatic. The wandering gaze goes from one hole to the next and, thus, this looking takes time without coming to a closure (ill. 2).

While the face is never visible in its entirety, in a successful portrait the face comes to a synthesis. In the portrait, the dispersed face is unified. In that respect, the genre of the portrait differs fundamentally from other image genres. The image is always secondary in relation to what it represents; the portrait is, however, as I said before, primary, because it is only in the portrait that we see someone's face for the first time as unity.

The portraits of Francis Bacon by French artist Yves Oppenheim are a good example of a face that has not yet been fully unified into a portrait (ill. 3). The gaze that looks at Bacon's face is still wandering and, as a result, the two eyes are very different, located at different levels of the face. While looking at these portraits, it is extremely difficult to focus; one's eye keeps wandering from side or eye, from one to the other. Although it clearly belongs to the genre of the portrait, it shows the making of the portrait not as painterly process but as a wandering gaze that seeks to focus on the face and unify it. The fact that Oppenheim made three portraits of Bacon suggests that he was aware of his failure to unify his face. Though not as clear and emphatic as Oppenheim's Bacon portrait, a similar kind of observation is sometimes made regarding Dürer's famous self-portrait, now housed in Munich. While the whole composition and especially Dürer's face is utterly symmetrical, the two eyes are

⁷ B. Verschaffel, *What Artistry Can Do. Essays on Art and Beauty*, Edinburgh 2022.



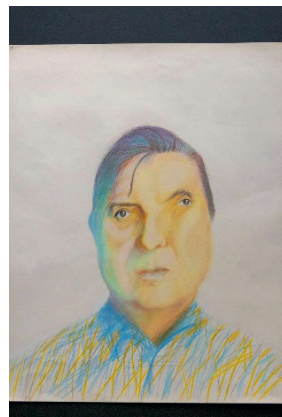
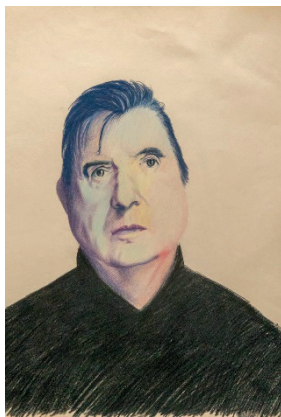
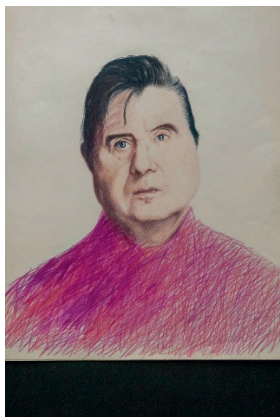
1. Odilon Redon, *The Cyclops*, 1914, oil on canvas, 65,8 × 52,7 cm, collection Kröller Muller Museum, Otterloo



2. Juul Kraijer, *Untitled*, 2016, photograph, 16,5 x 12,5 cm, courtesy of the artist

slightly different. When one imagines Dürer looking at his own face in a mirror, focusing first at one eye and then the other, one immediately understands the difference between looking at a face and making a portrait of that face.

It is especially in photographic portraiture that one can recognize specific devices that enable the unification of the face into a portrait. Looking through



3. Yves Oppenheim, Three portraits of Francis Bacon, 1974, crayon on paper, 45,2 x 32 cm, collection Antoine Rozes, Paris

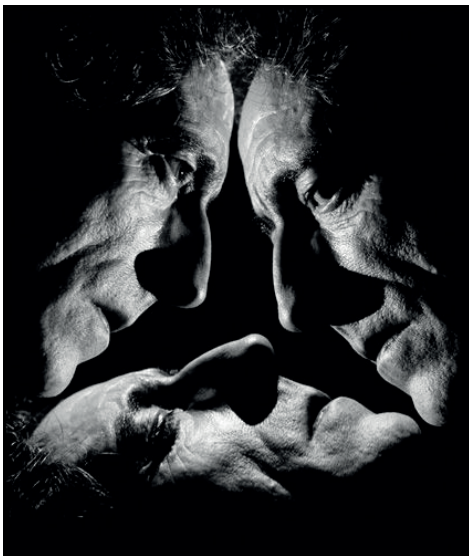
a camera is emblematic of the difficulty of looking at a face; the camera may frame the face, but it is not yet clear where the eye of the photographer should focus. It is impossible to focus on the whole face, so the devices used in photographic portraiture help the viewer to do so. A good example is the photo Man Ray made of Jean Cocteau (ill. 4). Having met him in late 1921 in Paris,



4. Man Ray, portrait of Jean Cocteau, photograph, 1921, 12,1 x 9,6 cm, courtesy of the Man Ray Trust Archive, New York

Cocteau became one of Man Ray's first portrait subjects, who made this photograph in the drawing room of the house where Cocteau lived with his mother. However, it was Cocteau's suggestion to place himself centrally within the picture frame; his portrait thus echoes the sculpted portrait behind him. The literal framing of Cocteau's head shows the unification of the face that takes place in portraiture. In particular, when the face is in the center of the frame, it directs the gaze of the viewer in such a way that the face can be overviewed, instead of seen in one glance, and becomes a portrait.

In surrealist photography it was, however, rather common to show the impossibility of unification in the portrait. The two images of Jean Cocteau by American surrealist photographer Philippe Halsman show fragmented portraits of Cocteau, titled "*The Versatile Jean Cocteau*" (1949), suggesting the impossibility of unification in the portrait genre (ill. 5–6). It is only by means of the artificial device of the frame that it can be done successfully, as another Halsman image of Cocteau suggests. We see here Jean Cocteau and the dancer Leo Coleman framing the actress Ricki Soma in the act of transforming her into a portrait (ill. 7). The portraitist Cocteau is also partly visible within the frame because it is his act of portraiture that is responsible for this transformation of face into portrait.



5. Philippe Halsman, portrait of Jean Cocteau, 1949, photograph, 34,3 × 26,7 cm, courtesy of the estate of Philip Halsman



6. Philippe Halsman, *The Versatile Jean Cocteau*, 1949, 34,3 × 26,7 cm, courtesy of the estate of Philip Halsman

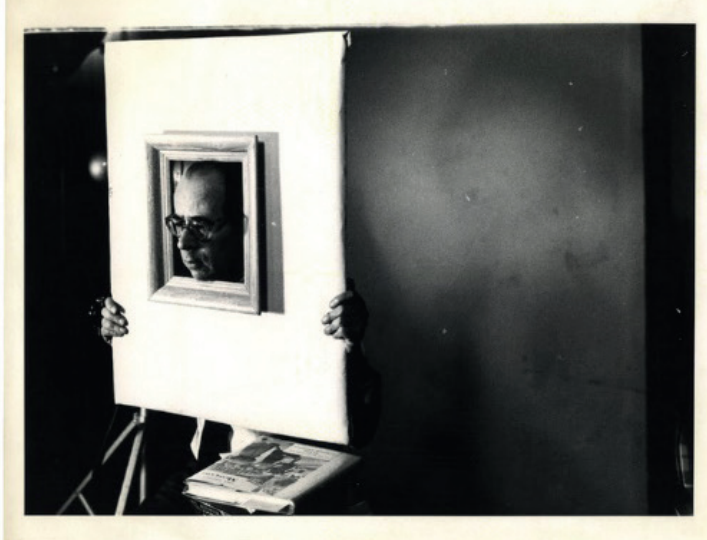


7. Philippe Halsman, portrait of Jean Cocteau, Leo Coleman framing the actress Ricki Soma, 1949, photograph, 15 x 15 cm, courtesy estate of Philip Halsman

In surrealist photography, one is highly aware of the impossibility of a unified face and that it could only be performed by artificial means. Two portraits of Philippe Halsman, this time by his fellow American photographer Weegee, demonstrate how the use of frames within portraiture became an almost conventional device for the deconstruction of the portrait-as-unified-face (ill. 8). We see Francis Bacon using the same device in his painting *Study of a Portrait* (1987).

Verschaffel discusses another important characteristic of the portrait genre. It is not only a representation of a face but of a face that is aware of being portrayed.⁸ That is why a portrait is only really convincing when it functions as a personal pronoun and addresses the viewer. The portrait should do the same as the face does: looking. It is this looking that provides *presence* to the portrayed person. The details that create the presence of the model should prevail over the details that *tell* about the model and provide information. This criterion explains that portraits that are entirely similar to the model can still fail to be good portraits, because the portrayed person is not “present”. And the opposite holds: many portraits of Francis Bacon bear little resemblance to the model, but still they create the illusion that the person being portrayed is present. Recognition of the portrayed person is based on presence, instead of on telling details that

⁸ Verschaffel, *What Artistry Can Do*.



8. Weegee, Portrait of Philippe Halsman, 1940–1950s, photograph, 21 x 34 cm, courtesy of the estate of Weegee

create similarity. These two criteria, likeness and being present, are rather conventional, but one could say now that presence is more important than likeness.

In what follows I will discuss photographic portraits that deconstruct the two criteria just examined, likeness and presence. These two criteria for evaluating portraiture can be best understood in photographic portraiture, because according to common sense notions of this media, photographic representations result in a maximum likeness and make persons or objects that belong to the past present again. Both criteria entail a specific notion of subjectivity (authenticity, one moment, time), and of representation. But let us first reflect on the criterion of presence, and what exactly it means or implies. I will use a photographic example of portraiture because it gives a very specific meaning to the idea of presence. This example suggests that presence can be understood as composure: the pierced surface of the face and of exposed subjectivity is unified by composure and by taking on a particular posture. Composure is an effective means of unifying the black hole of the face and of subjectivity because it brings about a state or feeling of being calm and in control of oneself. This controlled calmness is a condition in which the portrayed person dares to show himself or herself and be present; a loss of composure excludes the emanation of presence in a portrait.

The daguerreotype medium required long posing for its images and as a result presence of mind and composure. One should be in control of one's emo-

tions and actions. American abolitionist and former slave Frederick Douglass (1818–1895) understood this required composure as a form of self-possession, symbolically announcing freedom and the end of slavery. Today known particularly for his autobiography *A Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave* (1845), Douglass also wrote several speeches explaining the social importance of photography, especially of daguerreotype images.⁹ For him, there is a vital link between art in general and reform, and more specifically between photography and freedom. Photography is important for achieving freedom and uprooting racism. Also, there is no other figure in nineteenth-century American history of whom so many photographs exist, especially daguerreotype images. He frequented photographers' studios and sat for his portrait whenever he could.¹⁰ Now 160 photographs of him remain, all with distinct poses, including nine daguerreotypes and four ambrotypes: in the nineteenth century, only members of the British royal family had more photographic portraits taken of themselves. One of the reasons why Douglass appreciated these images so much has little to do with the image as such, but with the fact that they were relatively inexpensive so that people from all classes could have their image recorded: 'The ease and cheapness with which we get our pictures has brought us all within range of the daguerreian apparatus.'¹¹ Daguerre had converted the planet into a picture gallery, claimed Douglass. 'Daguerreotypes, ambrotypes, photographs and electrotypes, good and bad, now adorn or disfigure all our dwellings.'¹² This has the effect that 'Men of all conditions may see themselves as others see them', because it was only in mirrors that one could see oneself through the eyes of others. According to Douglass, photography makes people independent of other people's gazes, and as a consequence, of their prejudices. It enables people to look at themselves and free themselves from those prejudices. Of course, this is only the case when the portrayed person instead of the photographer is in control and is able to stage his own portrait. Ethnographic photography in nineteenth-century colonial times demonstrates a photographic practice that established and confirmed racial stereotypes.

Photography thus made one independent of other people's gazes, whereas engraving and painting did not. When an engraver had made a portrait of him with a slight smile, Douglass was outraged. His portrait had 'a much more

⁹ See e.g., F. Douglass, "Lecture on Pictures", in: J. Stauffer et al., eds., *Picturing Frederick: An Illustrated Biography of the Nineteenth Century's Most Photographed American*, New York 2015.

¹⁰ *Ibidem*, p. ix.

¹¹ *Ibidem*, p. 128.

¹² *Ibidem*, p. 127.

kindly and amiable expression than is generally thought to characterize the face of a fugitive slave'.¹³ Although no longer a slave, he wanted the look of a defiant but respectable abolitionist. For a painted or engraved portrait one depended completely on the maker of such portraits. He explained as follows why it would never work for a black person to have his portrait done in painting or engraving:

Negroes can never have impartial portraits at the hands of white artists. ... It seems to us next to impossible for white men to take likenesses of black men, without most grossly exaggerating their distinctive features. And the reason is obvious. Artists, like all other white persons, have adopted a theory respecting the distinctive features of Negro physiognomy.¹⁴

Because of preconceived ideas about what black people look like, it is impossible for white people to draw or paint them with 'impartial' likeness. Photography's assumed faithfulness should afford impartial likeness. But more important is that the required posing gave the sitter control over the resulting portrait; photographic portraits provide dignity to the sitter. When someone's picture is taken, 'there is even something statue-like about such men':

See them when or where you will, and unless they are totally off guard, they are serenely sitting or rigidly standing in what they fancy their best attitude for a picture.¹⁵

Douglass suggests that posing for a portrait performatively produces dignity. The image is not seen in terms of its likeness to the sitter, but as actively producing a truth about the sitter that results from his posing and other aesthetic elements of the image. The sitter for the portrait discovers this truth of having dignity when he sees the image taken of him. In Douglass' own portraits the dignity is not only bestowed on him by his statue-like pose, but also by his bourgeois middle-class outfit. He considers this production or revelation of truth the social force of pictures. This makes it understandable that he gives this long lecture on daguerreotypes and other photographic portraits in a speech which is supposed to be about the abolition of slavery.

¹³ F. Douglass, "American Slavery is America's Disgrace" (1847), quoted in J. Stauffer et al., *Picturing Frederick Douglass...*, p. xxiv.

¹⁴ F. Douglass, 'A Tribute for the Negro', *The North Star* 1849, 7 April, quoted in J. Stauffer et al., *Picturing Frederick Douglass...*, p. xv.

¹⁵ F. Douglass, "Lecture on Pictures", in: J. Stauffer et al., *Picturing Frederick Douglass...*, p. 128.

Douglass literally performed for the photographer and determined many formal features of his portrait. Although he had his image taken by a great number of different photographers, his images have many formal features in common, which suggests that Douglass himself had outspoken ideas about how the image should look. The vast majority of his portraits are closely cropped or vignetted. This draws all the attention to Douglass himself, not to the context of the studio in which the photograph was taken. Compared to other studio portraits of that time, there are almost no props to distract the viewer. Elaborate backdrops like painted scenes of landscapes are missing. The images should concentrate completely on the portraiture of black masculinity and citizenship. The only variations in the huge number of portraits taken of him concern different angles, different gestures and the adjusting of his clothing, hairstyle and facial hair. 'The changes in his appearance indicated his status as a "self-made man".'¹⁶ This status of self-made man was performatively produced by the images he had taken of him, by his posing, and by how he himself determined what his image would look like. That is why his portraits are in fact self-portraits, although taken by someone else, a photographer.

Because it is performative, the act of posing is also political. As Stauffer remarks, for Douglass posing marked a break from his experience as a slave.¹⁷ In a speech from 1847 he confesses the following:

[...] dissatisfaction was constantly manifesting itself in the looks of a slave. [I have] been punished and beaten more for [my] looks than for anything else—for looking dissatisfied because [I] felt dissatisfied—for feeling and looking as [I] felt at the wrongs heaped upon [me].¹⁸

His stern, dignified facial expressions when posing for his many portraits give him the power he did not have when he was still a slave (ill. 9).

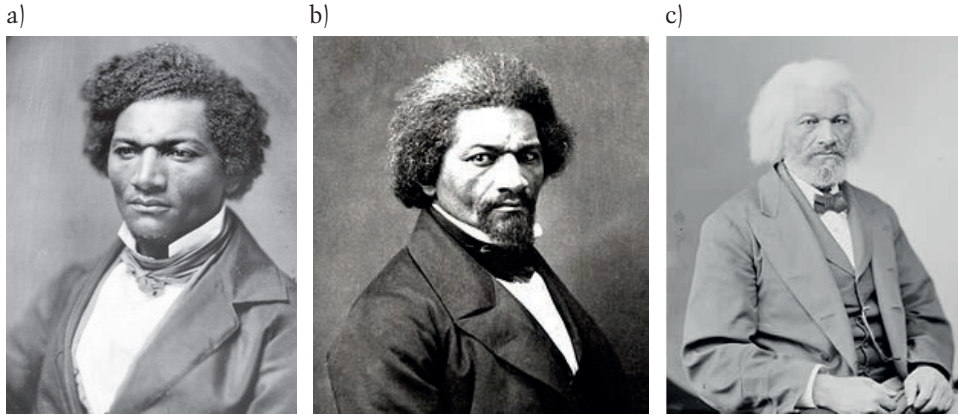
They also shed interesting light on the many daguerreotypes and other kinds of photographic portraits of himself that he had produced. He confesses that vanity is part of it: 'A man is ashamed of seeming to be vain of his personal appearance, and yet who ever stood before a glass preparing to sit or stand for a picture without a consciousness of some such vanity?'¹⁹ But this

¹⁶ J. Stauffer et al., *Picturing Frederick Douglass...*, p. xxvii.

¹⁷ Ibidem, p. xxvii.

¹⁸ F. Douglass, "American Slavery is America's Disgrace" (1847), quoted in J. Stauffer et al., *Picturing Frederick Douglass...*, p. xxiv.

¹⁹ F. Douglass, 'Pictures and Progress', in: J. Stauffer et al., *Picturing Frederick Douglass...*, p. 166.



9. Three photographic portraits of Frederick Douglass, author unknown, a) 1843, b) c. 1858, c) c. 1877, ca 7 x 5 cm, Library of Congress, Washington

embarrassing vanity is the price one has to pay for the ‘gratification of the innate desire for self-knowledge’, which can be fulfilled through sitting for a daguerreotype portrait. In that sense, his portraits are all of his own making. Although he was not the photographer, he was the author of his own portraits. Having these portraits made of him is ‘a process of soul-awakening self-revelation’.²⁰ As a former slave, Douglass repeatedly needed this self-confirmation through portraiture.

RONI HORN; AN ENCYCLOPEDIA OF IDENTITY

The many (self) portraits of Frederick Douglass show that the ‘presence’ of the portrayed person is the effect of a specific device, namely composure; presence is constructed and is not symptomatic of the inner personality of the sitter.

I will now draw attention to the photographic portraits of Roni Horn and Tom Callemin in order to further deconstruct conventional notions of portraiture, this time especially the idea that a successful portrait captures the true personality of the person portrayed.²¹

²⁰ Ibidem, p. 169.

²¹ In my essay “The Portrait’s Dispersal: Concepts of Representation and Subjectivity”, in: *Portraiture. Facing the Subject*, edited and introduced by J. Woodall (Manchester University Press, 1997), I argue that the portrait genre relies not only on specific genre conventions but also on specific notions of the human subject.

In contemporary art, the portrait genre is often reflected upon conceptually. It not only deploys the genre, but by the way it does this, the work becomes at the same time a reflection on the genre that it embodies. Roni Horn's *Portrait of an Image* of 2005 is both a good and significant example: it forces us to reflect on assumptions on which the conventional portrait relies (ill. 10).



10. Roni Horn, detail from *Portrait of an Image*, 2014, different sizes, Kunsthau Zurich

Portrait of an Image is a series of a hundred photographic portraits of the French actress Isabelle Huppert, whose face reflects a wide variety of emotions. Isabelle Huppert is a world-famous actress, she is an icon, an image. The fact that she is an image suggests that her iconicity brings with it stability, a stable image, that is. But "Horn photographed the actress in twenty sequences of five photos each. In each sequence, Huppert briefly slips into one of her film characters so that her face expresses personalities that do not exist in reality but only in the film. Roni Horn's photographs show studies of physiognomy in the finest variations in which the individual is always a plurality."²² The basic attitude that permits access to Roni Horn's work is her idea of an encyclopedia of identity. Central to her series and pairs are the notions of diversity as the basis of personality and identity, the capability of transformation and the impossibility of a permanently defined personality.

²² Description of *Portrait of An Image*, R. Horn, Hauser and Wirth, Zurich 2006.

Max Hollein writes in his Foreword to the catalogue *Roni Horn: Portrait of an Image* the following²³:

No fewer than 100 photographic images arranged in sequences testify to the extreme diversification and mutability and incompleteness of human facial expressions, which also shape our communication with others. [...] In raising the question as to whether this is one and the same person, they suggest that there is no such thing as a pure form of identity. (49)

Portrait of an Image challenges the conventional notion of the portrait, according to which the referent of a successful portrait is the unique, authentic essence of a person, her or his personality. That is considered to be even more important than the external looks of a person. This explains the possibility of negative judgments of photographic portraits. Although a camera captures the appearance of a person maximally, the photographer has as many problems in capturing a sitter's 'essence' as a painter does. Camerawork is not the traditional portrayer's ideal but its failure, because the essential quality of the sitter can only be caught by the artist, not by the camera.

The idea of a unique, authentic personality captured in one single image, a portrait, also brings with it a specific notion of time: it is not a slice of time, as in a snapshot, but it is long duration of time condensed within one image. What *Portraits of an Image* suggests, however, is that an authentic personality cannot be captured in one single portrait. Each of the hundred images of Huppert's face show another emotional expression, which undermines the idea that a person has an essence that can be recorded in one portrait. And even worse, some of the images do not show Huppert's emotional expression but that of a character she has played. This deconstructs the idea of authenticity in yet another way: Do we really own the emotions we show on our face? For sometimes our emotions are the result of transmission of affect from one person to another.

This point requires some explanation: the transmission of affective intensities or energies has a physiological impact. Affects can arise within a person, but they also come from without. They can be transmitted by the presence of another person, but also by an artwork, or a (literary) text. They come from an interaction with objects, an environment, or other people. Because of its origin in interaction one can say that the transmission of affect is social in origin, but biological and physical in effect (3).²⁴ The experience of affect is

²³ M. Hollein, "Foreword", in: *Roni Horn: Portrait of an Image*, Frankfurt 2013, pp. 33–35.

²⁴ T. Brennan, *The Transmission of Affect*, Ithaca 2004, p. 3.

usually seen as a kind of judgment. The person who receives the affect has to do something with it. It will be projected outwards or it will be introjected. This projection or introjection of a judgment is the moment when the transmission takes place.

The notion of affect has had such an uncomfortable place in Western, eighteenth-century Enlightenment culture, because the Enlightenment's individualism is peculiarly resistant to the idea that our affects are not altogether our own. Affects are not necessarily our own because they may have been transmitted by somebody else or by an object or environment. We are then "possessed" by emotions that have their origins elsewhere or in somebody else. When the person to whom the affect is transmitted does not "project" the affect outwards, but "discerns" it, at that moment the affect is given content. The affect then feels like depression, anger, or anxiety. But the way a transmitted affect is signified differs from person to person. The same affect can be given a completely different content by another person. Although affects are social, that is, they are the result of an interactive process from without, the linguistic or visual contents or thoughts attached to that affect belong to the person to whom the affect is transmitted.

Since the same affect can evoke very different feelings or thoughts in different people, the thoughts, feelings or images evoked by affects are not necessarily tied to the affects they appear to evoke. A transmission of affect between two persons can result in the two people becoming alike; for example, someone's depression is transmitted to someone else, who will then feel depressed as a result. This form of transmission is usually called *entrainment* (Brennan 9). This term stems from biology and means that a rhythm or something which varies rhythmically cause another gradually to fall into synchrony with it. But it can also be the case that as a result of such a transmission, people take up opposing or different positions in relation to a common affective thread. This is the case when, for example, somebody's depression gives rise to feelings of anger in the person to whom the affect was transmitted, or when somebody's hyperactivity makes another person feel depressed.

This rather long digression on the transmission of affect enables me to formulate conclusions about Roni Horn's *Portrait of an Image*. Huppert is an actress and is acting some of the facial emotions she shows in the *Portrait of an Image*, because in some cases she is recreating the characters she has played; these images are evident cases of emotions not owned by the person who expresses them. But the phenomenon of transmission of affect implies that it happens all the time that the emotions we express are not owned by us. This insight undermines the belief in an authentic essence or personality that the conventional notion of the portrait relies on. When we accept Roni Horn's

notion of diversity as the basis of personality and identity, the capability of transformation and the impossibility of a permanently defined personality, portraiture must reinvent itself. But that is exactly what Roni Horn has done in her *Portrait of an Image*. A personality is not stable nor unique and this assumption underlies conventional portraiture. One person can have several personalities, some of which are even not her or his own.

While Roni Horn's *Portrait of an Image* deconstructs the general idea that a successful portrait captures the authentic essence of the portrayed person, the Belgian photographer Tom Callemin specifies this deconstruction by adding a temporal as well as spatial dimension to it. In some of his works he asks the model to come back after a month or two months and pose or sit in the same way as last time. In his work *Double Take* he made a portrait of the same sitter two months apart (ill. 11). There are many slight differences between the two portraits, which are noticeable but almost impossible to describe. What do these slight differences mean exactly? Has the sitter changed over time, in the two months in between the two images were taken? Or is the sitter just not able to take exactly the same pose and expression? In this case, it is temporality that undermines the conventional idea that the authentic essence of person can be conveyed by one shot or one single image. Although the differences between the two images in *Double Take* are slight and reside in minor details, the personality that comes across in each image is very different. While the lighting of the face is exactly the same, the expression of the eyes and of the mouth is very different.

In a more recent work, simply titled *Portrait*, Callemin used a similar procedure, but with the differences that there is a three-month period in between



11. Tom Callemin, *Double Take*, A photographic portrait and its reconstruction created two months apart, 2017, courtesy of the artist and Gallery TegenBoschVanVreden

each image, and the portrait (in the singular) consists of twelve parts. Callemin took the photographs in his studio, the landscape in the background is painted, as was a common practice in photo studios. Again, although the differences in expression are very slight, the effect of these differences are enormous: a different personality arises from these differences.

In his work *Circular Portrait* Callemin makes a portrait by using three different cameras simultaneously, creating three different perspectives at the same single moment (ill. 12). In this case it is not temporality but spatiality that undermines the belief in the authentic personality. And the diversity of personalities does not reside in the pose of the sitter but in the diversity of camera positions. Though taken at the same moment, the expression of each image is again slightly different. In the first image the head is straight up, whereas in the third, the head looks slightly bent over, which expresses a very different personality, slight as the difference is.



12. Tom Callemin, *Circular Portrait*, Three different cameras record a portrait simultaneously, creating three different perspectives at the same single moment, 2017, courtesy of the artist and Gallery TegenBoschVanVreden

Felix Gonzalez Torres' work *Untitled (Portrait Michael Jenkins)* from 2010 is an even more radical example of conceptual portraiture, because it does not rely any more on the looks of a sitter or model, in this case Michael Jenkins. This work belongs to the genre of what Gonzalez-Torres himself calls a "word portrait". He conceived of his word portraits as a way to bridge personal and communal experience. Composed of a series of seemingly unrelated texts referencing specific events and dates, Gonzalez-Torres's word portraits record occurrences that are both highly personal to the portrait's owner (whether an individual or institution) and historic in nature, underscoring the importance of shared experience in the shaping of identity. The Art Museum of Harvard University owns that work and they installed it within the context of an instal-

lation of ancient Mediterranean and Near Eastern art. This installation draws particular attention to the ways in which events of the past shape our understanding of the present. It includes the following words: Porch Swing 1961, School Bus 1970, Backstreet 1982, Xmas 1987, Coffee Table 1979. Of course, for most visitors what these events at those years and locations concern is an extremely enigmatic question, as is how they have shaped Michael Jenkins. But that is not important; the point is an identity or personality is shaped by events.

Earlier I explained the enlightenment background of individuality and of the belief that emotions are necessarily our own. Gonzalez-Torres' word portraits distance themselves from the idea of individual identity; instead, he stresses the idea that subjectivities are shaped by shared experience and are historic in nature. This makes the portrayal of the appearance of a person superfluous; decisive historical events in relation to more personal events tell us more about the portrayed person. The rise of the bourgeois class is usually seen as the beginning of the portrait genre; it is not by accident that this historical period also gave rise to the birth of individualism and is also called the Enlightenment. With the works of Roni Horn, Tom Callemín and Felix Gonzalez Torres the genre of portraiture has not come to an end, yet the credibility of individuality and of a notion of portraiture that relies on individual subjectivity has perhaps come to an end. But this closure gives a new future to portraiture.

BIBLIOGRAPHY

- Alphen E. van, "The Portrait's Dispersal: Concepts of Representation and Subjectivity", in: *Portraiture. Facing the Subject*, edited and introduced by J. Woodall, Manchester 1997
- Belting H., *Face and Mask. A Double History*. Translated by Th.S. Hansen and A.J. Hansen, Princeton and Oxford 2017
- Brennan T., *The Transmission of Affect*, Ithaca 2004
- Deleuze G., F. Guattari, *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. Translation and Foreword by B. Massumi, Minneapolis 1987
- Didi-Huberman G., "La Grammaire, le chahut, le silence: Pour une anthropologie de visage", in: *À visage découvert*, Paris 1992, pp. 15–55
- Douglass F., "A Tribute for the Negro", *The North Star* 1849, 7 April
- Douglass F., "Lecture on Pictures", in: J. Stauffer et al., *Picturing Frederick Douglass*
- Douglass F., "Pictures and Progress", in: J. Stauffer et al., *Picturing Frederick Douglass*
- Hollein M., "Foreword", in: *Roni Horn: Portrait of an Image*, Frankfurt 2013, pp. 33–35
- Stauffer J. et al., eds., *Picturing Frederick Douglass: An Illustrated Biography of the Nineteenth Century's Most Photographed American*, New York 2015
- Verschaffel B., *What Artistry Can Do. Essays on Art and Beauty*, Edinburgh 2022
- Weigel S., "Das Gesicht als Artefact", *Trajekte* 2012, 25, pp. 5–12

Ernst van Alphen

Leiden University

REFLECTIONS ON PORTRAITURE: UNIFYING THE FACE AND PLURALIZING PERSONALITY

Summary

Two assumptions play an important role in the study of portraiture 1) Studies of the portrait are usually based on the idea that the face that is shown in the portrait is also a portrait in its own right, namely, a portrait of the soul of the portrayed person. 2) The main function of portraiture is to portray or even capture the unique, personal identity of a person; that identity is an essential and stable entity.

In this paper, both assumptions will be challenged. As a result, portrait and face should not be conflated and arguments on the face have a quite different status than those on portraits. Concerning the second assumption, surrealist portraits and contemporary portraiture suggest the opposite of an essential personality that does not change over time: when portraits are remade after some time, different personalities present themselves. This does not mean that a unique personality or identity does not exist per se, but that portraiture cannot be used to make this claim.

Keywords: portrait, face, personality, identity, essence, mask, Hans Belting

ANNA MARKOWSKA

WSPÓŁDZIELENIE I WSPÓŁODCZUWANIE ZAMIAST OSĄDZANIA. DUCHOWE WSPARCIE SZTUKI W ZAKONACH I LAICKICH WSPÓLNOTACH ŻEŃSKICH KALIFORNII

Gwałtowne zmiany kulturowe w Kalifornii lat 60. i 70. XX wieku porównywano do ruchów tektonicznych¹. To tam zlokalizowane było epicentrum wyłaniających się społecznych koalicji, które ostatecznie doprowadziły do fundamentalnych zmian w kulturze. Wśród kluczowych wydarzeń wymienia się najczęściej Free Speech Movement (1964–1965), powstały na Uniwersytecie Kalifornijskim w Berkeley, zorganizowanie się ruchu hippisowskiego (ok. 1966) w dzielnicy Haight-Ashbury w San Francisco i wydawanie przez współtworzącego go Stewarta Branda wpływowej dla ruchu ekologicznego publikacji *The Whole Earth Catalog*. Powstała partia Czarne Pantery w Oakland (1966), zintensyfikowały się ruchy chicano, Black Pride oraz feminizm, Asian American Movement czy Gay Liberation, a wszystko to na tle protestów przeciw wojnie w Wietnamie². Protesty rdzennych Kalifornijczyków doprowadziły do uchwalenia Ustawy o wolności religijnej Indian amerykańskich (1978). Zażywanie LSD i eksplozja nowej muzyki rockowej dokonywały – jak pisał Thomas Crow – systematycznego demontażu rzekomo zunifikowanego, autonomicznego podmiotu „burżuazyjnego”³.

Termin „hipisowski modernizm” został spopularyzowany przez Andrew Blauvelta, kuratora objazdowej wystawy *Hippie Modernism: The Struggle for Utopia, 1964–1974*, która miała swoją premierę w Walker Art Center w 2015 roku. Kurator skupił się na historycznym przejściu od epoki wysokie-

¹ Artykuł powstał w wyniku realizacji projektu badawczego finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki, o numerze 2021/41/B/HS2/03148.

² H.N. Fox, *Tremors in Paradise, 1960–1980*, w: *Made in California. Art, Image, Identity*, ed. S. Barron, S. Bernstein, I. S. Fort, Berkeley–Los Angeles 2000, s. 193.

³ T. Crow, *The Artist in the Counterculture: Bruce Conner to Mike Kelley and Other Tales from the Edge*, Princeton–Oxford 2023, s. 5–6.

go modernizmu do wyłaniającego się postmodernizmu, by odzyskać marginalizowane dzieła sztuki i historie. Celem niniejszego artykułu jest refleksja nad zmianą sposobu ujmowania dzieła sztuki i roli historyka sztuki, jaka wynika z przyjęcia perspektywy postsekularnej w odniesieniu do studium przypadku – neoawangardowej sztuki feministycznej Kalifornii przełomu lat 60. i 70., czasu przełomowego „hippie modernizmu”. Problematyzacja zarówno sekularnych, jak i religijnych norm społecznych, a także odrzucenie prymatu estetycznego osądu na rzecz troski o dobrostan i godność twórczyń były zasadniczymi kwestiami, jakie wpłynęły na rewizję interpretowania dzieła, jak i roli historyka sztuki. Sekularyzacja, podważana dziś przez studia feministyczne, jest rozpatrywana jako element opresywnej normatywizacji i utopijnego progresywizmu kultury Zachodu, pretendujących do uniwersalnych rozwiązań⁴. Rosi Braidotti twierdzi, iż nie ma dowodów, by ci, którzy działali na rzecz oddzielenia Kościoła od państwa, byli zainteresowani emancypacją kobiet i ich podmiotowością w sferze politycznej⁵.

Choć nie istnieje jeden feminizm, dla potrzeb tego artykułu definiuję go jako dekonstrukcję ideologicznej siły tradycjonalizmu, dokonującą fuzji chrześcijaństwa z innymi formami duchowości, na nowo wyobrażającą sobie to, co boskie⁶. Postsekularyzm oznaczać będzie przyjęcie, że sekularyzm był normatywizującym projektem ideologicznym⁷ i dziś rozumiany powinien być po Habermasowsku jako proces wzajemnego uczenia się między religijnymi i niereligijnymi obywatelami (jakkolwiek definiować będziemy ten nieostry podział)⁸. Dla historyków sztuki zajmujących się współczesnością, a więc uformowanych w paradygmacie nowoczesności, oznacza to uczenie się nieorientalizowania tego, co wydawało się anachroniczne w emancypacyjnym projekcie sekularnym. Dla tych z kolei, którzy uformowali się na normatywizujących eksplikacjach sztuki dawnej – wyjście poza ten kokon. Jak przypomniał w swych rozważaniach na temat postsekularyzmu Tadeusz Sławek (pod znamennym tytułem *Ratujące niebezpieczeństwo postsekulary-*

⁴ N. Reilly, *Rethinking the Interplay of Feminism and Secularism in a Neo-Secular Age*, „Feminist Review” 2011, 1(97), s. 5–31; *Weaving the Visions: New Patterns in Feminist Spirituality*, ed. J. Plaskow, C.P. Christ, San Francisco 1989.

⁵ R. Braidotti, *The Posthuman*, Cambridge 2013, s. 34.

⁶ G. Vincett, *The Fusers: New Forms of Spiritualized Christianity*, w: *Women and Religion in the West, Challenging Secularization*, ed. K. Aune, S. Sharma, G. Vincett, Aldershot–Burlington 2008, s. 133–146.

⁷ N. Deo, *Postsecular Feminisms: Religion and Gender in Transnational Context*, New York 2020, s. 9.

⁸ M. Leezenberg, *Postsecularism, Reason, and Violence*, w: *The Routledge Handbook of Postsecularity*, New York 2019, s. 100.

zmu) istnieje wówczas konieczność przeciwstawienia się temu, co swojskie, rozpoznanie znamion porażki, odzyskanie „ducha”, skolonizowanego przez wszelką zinstytucjonalizowaną ortodoksę i ponowne odkrycie tego, co choć tuż obok, jest niewidzialne⁹. Takie postawienie sprawy musi zachęcić do wykształcenia języka otwartego na niewiadome, skorego do negocjacji, pozwalającego na nieodwoływanie się do języka gróźb prawnych także wtedy, gdy w grę wchodzi (jak poniżej) kwestie obrazy uczuć religijnych.

Wedle Braidotti postsekularyzm ufundowany jest na interrelacyjności. Można go zdefiniować jako odnowienie debaty między religią a sferą publiczną, umożliwiającą poszukiwanie twórczych scenariuszy przyszłości, charakteryzujących się inkluzywnością i respektem dla środowiska. Jak pisała: „postsekalarna jest w tym wszystkim wiara w potencjalną transformację tego, co negatywne, i stąd – w przyszłość”¹⁰.

Artystyczne strategie feministyczne od początku skupiły się na wspólnotowości. Artystki z jednej strony organizowały protesty przeciw wykluczaniu przez muzea (co ostatecznie utorowało drogę przełomowej wystawie Ann Sutherland Harris i Lindy Nochlin *Women Artists: 1550–1950*, LACMA, 1976/1977), a z drugiej – zakładały niezależne feministyczne przestrzenie artystyczne dla wystaw i performansów¹¹. Przeciwwstawiając się byciu marginalizowanym przez wybujałe hubris męskich artystów geniuszy, szukały wspierającej duchowości oraz oparcia w przeszłości, dokonywały reinterpretacji dogmatów religijnych i sposobów pisania historii. Wyrwanie sztuki z elitarnej izolacji mogło się, ich zdaniem, udać tylko wówczas, gdy będą działać razem. Choć początkowo dla California School of Fine Arts w San Francisco (dziś San Francisco Art Institute) udało się pozyskać jako nauczycieli Clifforda Stilla, Ada Reinhardta i Marka Rothko – gwiazdy indywidualistycznego podejścia do sztuki, rozumianej jako samotna, heroiczna i niebezpieczna wyprawa w nieznane – to wkrótce zbuntowane artystki chciały zredefiniować warunki jej tworzenia i cyrkulacji. Zamiast konkurencji liczyć się miała współpraca, wymiana doświadczeń, wspólne przebywanie i tworzenie. Nie bez znaczenia było też zapewne, że artyści kręgu abstrakcyjnego ekspresjonizmu kojarzeni byli ze szkołą nowojorską. Tymczasem sztuka kalifornijska rozwijała się w dużej mierze w polemice z jej etosem. Artystki z Kalifornii dystansowały się

⁹ T. Sławek, *Ratujące niebezpieczeństwo postsekularyzmu*, w: *Drzewo poznania. Postsekularyzm w przekładach i komentarzach*, red. P. Bogalecki, A. Mitek-Dziemba, Katowice 2012, s. 9–24.

¹⁰ R. Braidotti, *Wbrew czasom. Zwrot postsekularny w feminizmie*, tłum. M. Glosowicz, w: *Drzewo poznania*, s. 284–314.

¹¹ R.E. Iskin, *Feminism, Exhibitions and Museums in Los Angeles, Then and Now*, „Woman's Art Journal” 2016, 1(37), s. 12–20.

również często od tamtejszego mainstreamu: nie spodobał się im więc także szturmem zdobywający tworzący się kalifornijski rynek sztuki styl *hard-edge* czy *finish fetish*, skupiający się na formie obrazów. Poza tym, czytały oczywiście „Artforum”, przeniesione jeszcze w latach 60. do Nowego Jorku, ale miały też własne pismo: „Chrysalis: A Magazine of Women's Culture”. Szósty numer poświęcony był duchowości jako strategii survivalowej. W kwartalniku znalazło się omówienie pierwszej ogólnokrajowej konferencji na temat duchowości kobiet: *Through the Looking Glass: A Gynergenetic Experience* (Boston, 1976). Wśród autorek numeru były m.in.: Gloria Greenfield, współwydawczyni Persephone Press, Charlene Spretnak, która znacznie później wydała *The Spiritual Dynamic in Modern Art: Art History Reconsidered, 1800 to the Present* (2014), ekopsycholożka Chellis Glendinning, poetka Adrienne Rich i teolożka May Daly.

NOWA TEMPORALNOŚĆ I SIOSTRZANE PRZYMIERZE

Sztuka, polityka i religia mają wspólną zdolność do poruszania ludzi do działania poprzez emocje – pisała Lucy Lippard w *Overlay: Contemporary Art and the Art of Prehistory*¹². Dodawała, że choć jako ateistka jest nieco przerażona studiując religię, to nie może umknąć jej uwadze fakt, że zarówno w sztuce współczesnej, jak i w religii zasadniczą ideą jest społeczeństwo. Pisząc o sztuce współczesnej w kontekście tego, co zostało w niej ominięte i co można przywołać dzięki historii spekulatywnej, autorka podkreślała związki z życiem, aktywność kobiet oraz wyswobodzenie się ze sterylnego izolacjonizmu muzeów. Powołując się na Durkheima pisała, że interesuje ją w religii wzbudzanie intensywności życia zbiorowego, budzenie jednostki do nowych osiągnięć i do chęci wzajemnej komunikacji. Właśnie tych elementów brakowało, jej zdaniem, sztuce modernistycznej. Jednocześnie nie interesowała jej sztuka jako substytut religii, ale studiowanie jej, by zgłębić sposoby, w jakie mogłaby być społecznie użyteczna w erze zdehumanizowanej technologii. Jednocześnie Lippard podkreślała, że trzeba być wiernym Marksowskiej demistyfikacji struktur społecznych. To, co było według niej interesujące w przeszłości to nieoddzielanie sztuki od życia, jej użyteczność i zapładnianie życia zbiorowego, poprzez m.in. rytuały związane z codziennością. Wagę rytuałów jako sposobów łączenia ludzi podkreślały też inne feministki. Starhawk (absolwentka UCLA) nazwała rytuał usystematyzowanym ruchem energii,

¹² L.R. Lippard, *Overlay: Contemporary Art and the Art of Prehistory*, New York 1983, s. 8.

pozwalającym budować wspólnotę poprzez stwarzanie miejsca spotkań i dzielenia się głębokimi emocjami¹³. Dodawała, że wizje stają się podczas takich spotkań śmielsze. Rosną, gdy nie marzymy samotnie.

Czytana pilnie w Kalifornii (m.in. przez Judy Chicago) teolożka i filozofka Mary Daly postulowała życie na obrzeżach patriarchalnych instytucji i tego, co uznane jest za kluczowe i centralne w ich logice. W opublikowanej w 1973 roku książce *Beyond God the Father* Daly odniosła się do społecznych skutków androcentrycznego ujmowania Boga, ujmując to dosadnie: „Jeśli Bóg jest mężczyzną, to mężczyzna jest Bogiem”¹⁴. Zwracała jednak uwagę, że Bogini nie może być traktowana podobnie jak Bóg, w ramach patriarchalnej fiksacji na statycznym symbolu władzy (nazwanej dosadnie „cockocratic establishment”). Dlatego prawdziwą zmianę kognitywno-afektywną przynosi traktowanie Bogini w ruchu, jako transformacyjnej energii i jako czasownika otwartego na metamorfozy i partycypację. Bogini, jako Metafora Metabycia, pozwala na inną logikę i język, unieważniając samopowielające się scenariusze rodem z oper mydlanych, przeznaczone dla kobiet w „sado-państwie”. Zamiast zatrzymywać się na negatywnej i opozycyjnej antykościelności, proponowała pozytywną wizję siostrzeństwa jako koncepcję pozakościelną (*beyond church*) i wspólnotę wyjścia (*exodus community*), wymagającą obok koniecznego oddzielenia trzech działań na literę „c” – *communication, community, creation* – co można oddać po polsku przez trzy słowa na „k”: komunikację, kolektyw, kreację. Umożliwić to miało nowe przymierze ze światem, niezakładające się w błędnym kole powtórzeń.

WSPÓLNOTY ZAKONNE I AGGIORNAMENTO

Wśród prezentowanych na *Hippie Modernism* prac znalazły się m.in. siódruki autorstwa siostry Cority Kent. Jej pop-artowe grafiki – plakaty oraz inne druki ulotne – łączą radosną paletę kolorów z duchową, kontemplacyjną treścią. Odnosiły się do pobożności Sióstr Niepokalanego Serca Maryi [Sisters of the Immaculate Heart of Mary], zakonu, do którego wstąpiła Corita w 1936 roku, mając lat 18. Siostry zmodernizowały swój kolektyw pod wpływem II Soboru Watykańskiego i idei *aggiornamento*. Do Immaculate Heart College zapraszały wielu artystów. Gościli tam m.in. Buckminster Fuller, John Cage i Alfred Hitchcock. Jednymi z nauczycieli byli słynni dizajnerzy Charles

¹³ Starhawk, *Ritual as Bonding*, w: *Weaving the Visions: New Patterns in Feminist Spirituality*, ed. J. Plaskow, C. P. Christ, San Francisco 1989, s. 326.

¹⁴ M. Daly, *Beyond God the Father: Toward a Philosophy Toward Women's Liberation*, Boston 1973, s. 19.

i Ray Eames. Siostra Corita wierzyła, że – dzięki przyrodzonej kreatywności – każdy jest artystą¹⁵. Lorraine Wild i David Karwan w książce towarzyszącej wystawie *Hippie Modernism* porównywali działalność siostry Cority do Emory Douglasa, rewolucyjnego artysty z Partii Czarnych Panter, projektującego plakaty i partyjną gazetę, poświęconą wyzwoleniu społeczności Afroamerykanów z rasizmu i niesprawiedliwości. Wild i Karwan zauważali, iż oboje artyści, oddani idei wspólnoty, „byli graficznymi agitatorami, wykorzystującymi zarówno inspirację, jak i prowokację, aby wytrącić swoich odbiorców ze stanu obojętności lub rozpaczy i skłonić ich do zbiorowego działania”¹⁶. Przejęcie i zmianę przez s. Coritę języka komercyjnego konsumpcjonizmu „w żywy obraz duchowego głodu i tęsknoty za miłością i pokojem” autorzy określili jako „akrobatyczne”¹⁷. Faktycznie, hasła z jej plakatów zaczerpnięte były z reklam: np. *Come Alive!* (Zmartwychwstań!, 1967) to slogan Pepsi, *Tomorrow the Stars* (Jutro gwiazdy, 1966) – Prudential Insurance, a słynny plakat *The Juiciest Tomato of All*, z napisem „Mary Mother is the juiciest tomato of them all” (Matka Boska to najbardziej soczysty pomidor z ich wszystkich”, 1964), to subwersywne przejęcie sloganu firmy Del Monte. Pełna współczucia reakcja s. Cority w stosunku do ofiar zamieszek w Watts (1965) i zaangażowanie polityczne rozpoczęły długotrwały spór z arcybiskupem Los Angeles Jamesem Francisem McIntyre¹⁸.

W działaniach sióstr Niepokalanego Poczęcia Maryi istotne było – w ramach duchowej odnowy – połączenie wizualności designu i duchowości wspólnoty. Próbowaly na nowo ustalić reguły wspólnego życia, rewidując sposoby modlitwy i pracy, a także ubioru. Zdecydowały się na świeckie ubrania jesienią 1967 roku, wchodząc w kolejny spór z arcybiskupem McIntyre. W tym samym roku s. Corita pojawiła się na bożonarodzeniowej okładce „Newsweeka” z napisem „The Nun – Going Modern”. Rok później odeszła z zakonu i przeniosła się do Bostonu. Namalowała tam jedno ze swych ikonicznych dzieł – tęczę na 43-metrowym zbiorniku na gaz. W lutym 1970 roku magazyn „Time” donosił, że trzyletnia dyskusja o nowych regułach zakonnych między siostrami Niepokalanego Serca Maryi a archidiecezją i Watykanem nie zakończyła się polubownie. Zdecydowana większość sióstr odeszła z zakonu, prosząc o dyspensę od ślubów kościelnych. Wysłaniec papieża, szef

¹⁵ C. Kent, J. Steward, *Learning by Heart: Teachings to Free the Creative Spirit*, New York 2008.

¹⁶ L. Wild, D. Karwan, *Agency and Urgency: The Medium and Its Message*, w: *Hippie Modernism. The Struggle for Utopia*, ed. A. Blauvelt, Minneapolis 2015, s. 48.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Crow, *The Artist in the Counterculture*, s. 116–118; idem, *No Idols of Art: The Missing Theology*, Sydney 2017.

biura prasowego Watykanu podczas II Soboru Watykańskiego, ojciec Edward Heston, CSC, uznał iż Kościół dotarł do granic tolerancji dla innowacji¹⁹. Decyzja o opuszczeniu Kościoła zbiegła się z emeryturą arcybiskupa McIntyre, gdy osiągnął wiek 83 lat. Jak napisał o nim Charles Morris, choć McIntyre był utalentowanym administratorem, to kojarzy się dzisiaj jako „smutny, nieco śmieszny osiemdziesięciolatek, walczący z kulturowymi i religijnymi rewolucjami lat sześćdziesiątych”²⁰.

Sztuka bujnie rozwijała się też w ramach organizacji Las Hermanas („siostry”), wspierającej hiszpańskojęzyczne zakonnice katolickie (założona w Teksasie w 1971 roku, ale aktywna także w Kalifornii), postrzegające się jako pośredniczki zmiany w Kościele. Ich motto „Złączone w akcji i modlitwie” stało się podstawą wyłonienia teologii *mujerista*, walczącej z patriarchalizmem i eurocentryzmem²¹. Ugrupowanie, wierne idei siostrzeństwa, otworzyło się też na osoby świeckie. W przestrzeni sztuki oznaczało to szukanie nowej ikonografii, nowych form sztuki i sposobów wyrażania wiary, poczynając od takich prostych działań jak tworzenie domowych ołtarzy i wspólne zbieranie się na modlitwy, po wykonywanie murali w przestrzeni miasta. Artystki i aktywistki wypracowywały nowe formy zarówno bycia w Kościele, jak i w duchowej przestrzeni poza tą instytucją.

EDUKACJA, CZYLI „JAK MYŚLEĆ”

Wiele świeckich artystek miało pomysły na wspólne, quasi-zakonne tworzenie sztuki we wspólnych przestrzeniach, wsparte często duchowością synkretyczną. Jednymi z najsłynniejszych żeńskich wspólnot artystycznych powstałych w latach 60. i na początku lat 70. XX wieku były grupy edukacyjne, gdyż jak słusznie zauważyła Jenni Sorkin, chodziło w nich przede wszystkim o nauczanie myślenia. Ważniejsze stały się dylematy „jak myśleć”, niż zwykłe kształcenie malarzy czy rzeźbiarzy²². The Feminist Art Program (FAP) stworzony w 1970 roku we Fresno State University przez visiting art professor Judy Gerowitz (znanej później jako Judy Chicago) zgromadził 15 studentek, w tym

¹⁹ *Religion: The Immaculate Heart Rebels*, „Time”, Monday, 16 February, 1970, dostępny w internecie: <https://time.com/archive/6837997/religion-the-immaculate-heart-rebels/> [dostęp: 23 września 2024].

²⁰ Ch. Morris, *American Catholic: The Saints and Sinners Who Built America's Most Powerful Church*, New York 1997, s. 258.

²¹ L. Medina, *Transformative Struggle: The Spirituality of Las Hermanas*, „Journal of Feminist Studies in Religion” 2001, 2(17), s. 107–126.

²² J. Sorkin, *Art in California*, New York 2021, s. 129.

m.in. Suzanne Lacy i Faith Wilding. Rok później Chicago zaproszona została przez profesor Miriam Schapiro do California Institute of the Arts (Cal-Arts) w Valencii, by kontynuować swój program²³. Wówczas Lacy i Wilding ze studentek stały się już edukatorkami. Uczyli tam już wówczas notabene m.in. Allan Kaprow, słynny z dystansowania się od form sztuki tradycyjnej i wrogi duopolowi artysta-widz, skazującemu tego ostatniego na pasywność, oraz John Baldessari, dowcipny ironista i prześmiewca. Dziewczyny z Fresno mogły się inspirować radykalnymi ideami swoich nauczycieli i same z kolei stały się inspiracją dla zakładania twórczych kolektywów, warsztatów i wspólnej pracy. Najśłynniejszą realizacją FAP był *Womanhouse* (1972), stworzony przez Schapiro, Chicago i ich studentki w opuszczonym, zdewastowanym domu w Hollywood. Chodziło im o przestrzeń, w której artystki miałyby możliwość odnieść się do oczekiwanych społecznie ról kobiecych i swoich własnych doświadczeń z ich wcielaniem w życie. W rezultacie celem była rewizja sytuacji kobiet w społeczeństwie²⁴. Już sam remont zniszczonego domu i wspólna fizyczna praca okazały się łączyć kolektyw, pozwalając na szczerość i wyrażanie emocji. Wspomagały je spotkania i sesje dyskusyjne, tzw. CR (*consciousness raising*, podnoszenie świadomości). W rezultacie jednak, choć teoretycznie wspólnotowość miała działać wyzwalająco i terapeutycznie, okazało się, że wiele kobiet z trudem znosiło epizodyczny damski separatyzm, po którym nieuchronnie następował stresujący powrót do domu, partnera, męża lub syna i ponowna identyfikacja z męskim światem. Taki konflikt lojalności okazał się frustrujący²⁵. Dlatego Chicago uznała, że mniej stresującą formą wspólnoty jest grupa zdecentralizowana – działanie dla wspólnego celu, lecz nie przebywanie w jednym miejscu. Wiele heteroseksualnych kobiet rozwiązywało problem własnej seksualności w relacji do patriarchalnego systemu na swój sposób, nie mogąc się pogodzić z faktem, iż uprawianie miłości z mężczyzną jest zdradą idei feministycznych. Trafnie ujęła to przy innej okazji Barbara Smith: „byłyśmy zdolowane strukturą władzy, nie byłyśmy zdolowane mężczyznami”²⁶.

²³ F. Wilding, *By Our Own Hands: The Woman Artist's Movement, Southern California, 1970–1976*, Santa Monica 1977.

²⁴ P. Harper, *The First Feminist Art Program. A View from the 1980s*, w: *Entering the Picture: Judy Chicago, the Fresno Feminist Art Program, and the Collective Visions of Women Artists*, ed. J. Fields New York 2011, s. 92.

²⁵ Ibidem, s. 97.

²⁶ J. Klein, *Feeding the Body: The Work of Barbara Smith*, „PAJ: A Journal of Performance and Art” 1999, 1(21), s. 30.

SZUKANIE NOWYCH MIEJSC DLA WSPÓLNYCH DZIAŁAŃ

Womanhouse było działaniem kilkumiesięcznym. Jeśli chodzi o wspólnotowość zakładającą dłuższe, systematyczne działania, szczególną renomą cieszyło się otwarte w Los Angeles w 1973 roku centrum sztuki i edukacji Woman's Building, w którym mieściło się wiele kobiecych instytucji, w tym m.in. Feminist Studio Workshop. Ale wiele przedsięwzięć, choć długotrwałych, miało charakter nomadyczny. Do takich należała na przykład założona na uniwersytecie w San Diego przez Paulinę Oliveros muzyczno-performatywna grupa Ensemble, nastawiona na „soniczną medytację”, w której chodziło o wyczuwanie potencjału zmian poprzez „głębokie słuchanie” i afektywność. Nie chodziło więc tu także o zwykłe kształcenie zawodowych muzyków. Kobiety artystki, wymyślając alternatywne sposoby traktowania sztuki, kreowały na nowo swoją tożsamość i sposoby uczestnictwa w sferze publicznej. Kluczowe dla kulturowych zmian były nie tylko nowatorskie programy artystycznego nauczania, ale także uniwersyteckie galerie, przełamujące bariery rasowe i klasowe.

WSPÓLNOTY ŚWIECKIE

Dla części kalifornijskich feministek postulowanym przez Mary Daly nowym przymierzem ze światem, nie zamykającym się w błędnym kole powtórzeń, stało się m.in. dziś ikoniczne *The Dinner Party* (1974–1979) Judy Chicago. Pojawiły się tu odniesienia do kobiet tworzące zrewidowaną, antypatriarchalną historię. Pomysł kobiecej Ostatniej Wieczery bliski był Chicago, która czytała książki Daly i świadomie zrealizowała religijną inscenizację wieczerznika, połączenie ostatniej wieczerzy i zesłania Ducha²⁷. *The Dinner Party* to coenaculum, w którym „apostołki” przemawiają w różnych językach i proklamowany jest nowy kościół. Choć z pochodzenia jest Żydówką, Chicago fascynowała się inspiracyjną rolą wyobraźni katolickiej. Dla wielu artystek książka Andrew Greeleya *The Catholic Imagination* (1981) jedynie potwierdzała ich wcześniejsze intuicje i poszukiwania. Ale Chicago nie było oczywiście po drodze z kościelnymi eksplikacjami. Wierzyła (jak Daly), że równość i emancypacja jest możliwa jedynie dzięki postrzeganiu boskości poprzez kobiecość. Taka idea stoi za *The Dinner Party*. Dzieło składa się z dużego trójskrzydłowego, zamkniętego w formie trójkąta (liczby związanej z boskością) stołu, pokrytego nieskazitelnie białym obrusem. Znajdują się na nim bieżni-

²⁷ J.F. Gerhard, *The Dinner Party: Judy Chicago and the Power of Popular Feminism, 1970–2007*, Athens–London 2013, s. 114, 142.

ki, a na nich nakrycia do posiłku z talerzami w formie motyla/wulwy przygotowane dla 39 gości-„apostołek”. Zmiana ściśle prostokątnej formy bieżnika na bardziej fantazyjną oznaczała wyswabdzanie się kobiet z narzuconych ram. Natomiast wykonana z ceramicznych płytek Podłoga Dziedzictwa [the Heritage Floor] wskazuje na kolejne 999 nazwisk i szerszy kontekst herstorii. Mimo repetycji podobnych form talerza, kielicha i bieżnika, zwracają uwagę szczególnie dwa ostatnie talerze trzeciego skrzydła stołu, odnoszącego się do najnowszej historii. Talerze wyróżniające się trójwymiarową okazałością, przypisane zostały Georgii O’Keeffe oraz Virginii Woolf. Wedle Chicago obie przyczyniły się do stworzenia nowego języka kobiet. Znaczące jest także, iż nakrycia tych dwóch artystek są najbliższe nakrycia przedstawiającego Pierwotną Boginię, chronologicznie rozpoczynającego narrację *The Dinner Party* na pierwszym skrzydle. W ten sposób współczesne kobiety nawiązały kontakt ze swoją historią i mitologią, podkreśliły swoją godność i siłę. Zdaniem Chicago było to przetarcie drogi do wyswobodzenia się z ról narzuconych im przez patriarchalne społeczeństwo. Sąsiedztwo Georgii O’Keeffe i Pierwotnej Bogini tworzy więc uświęconą historię wyzwolonej kobiecości, co stało się w komentarzach kontrpropozycją dla obrazu stworzenia człowieka na fresku Michała Anioła w Kaplicy Sykstyńskiej. Erotyzm i płodność stały się wyznacznikami kierowania wyobraźni na nowe tory. Opisując stworzenie świata w tekście *The Dinner Party (The Heavenly Banquet)*, Chicago wyjaśniała, iż drugiego dnia, po stworzeniu planet, wyłoniła się z Ziemi Vagina Primera, a trzeciego i ostatniego dnia Ziemia zamieniła się w życiodajną Geę, dającą życie wszystkim żywym stworzeniom i pierwszej kobiecie, wyposażonej we wszystkie moce wszechświata. To ona nadała początek wszystkim ludziom, obdarzyła ich ogniem i pierwszymi narzędziami. Choć później nastał czas ciemny, wyzysku i zbrodni, a kobieca mądrość została z Ziemi wyrugowana, to opowieść Chicago kończy się optymistycznie. Apokryficzna przepowiednia bowiem objawiała: „I potem żadna osoba nie podlegała cudzej woli. I potem/ wszyscy byli bogaci, wolni i różnorodni [...] I potem/ wszyscy dzielili się po równo obfitością Ziemi/ I potem/ wszyscy opiekowali się chorymi, słabymi i starymi/ [...] I potem/ wszyscy żyli w harmonii ze sobą na Ziemi/ I potem/ wszystko ponownie nazwano Edenem”²⁸. Tak mogło się stać i tak się stanie, bo – jak pisała Chicago – uczennice i apostołki Pierwotnej Bogini przekazywały sobie przez pokolenia Jej mądrość i siłę.

²⁸ J. Chicago, *The Dinner Party (A Heavenly Banquet)*. Xerox with Lucy [Lippard] edit. notes, 1976, s. 156–157, dostępny w internecie: [https://iif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:434772123\\$9i](https://iif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:434772123$9i) [dostęp: 14 sierpnia 2023].

W krytycznej recepcji *The Dinner Party* zauważono, że choć do powstania dzieła przyczyniło się wiele kobiet, to wymieniano jako autorkę tylko jedną. Wspólnotowość została więc niestety wyrugowana. Ponadto, mimo pozornej inkluzywności *The Dinner Party* niezamierzenie replikowało konwencjonalne hierarchie władzy społecznej²⁹. Zespół wolontariuszek, dokonujący wielomiesięcznych kwerend w bibliotekach i archiwach, nie uniknął eurocentrycznego i elitarnego, białego feminizmu. Ponadto, *The Dinner Party* powieliło typowe tematy feminizmu lat 70., w którym patriarchalność Kościoła Rzymskokatolickiego nie przeszkadzała w ujmowaniu żeńskiego klasztoru jako przestrzeni feministycznej.

Gdy porównywano *The Dinner Party* do *Post Partum Document* Mary Kelly, innego ikonicznego dzieła feministycznego powstałego w 1979 roku, zwracano uwagę, iż pomimo podobnego pomysłu importowania prywatnej sfery do domeny publicznej, obie prace należą do innych epok. Stwierdzając, iż pierwsza skupia się na esensjonalistycznym feminizmie, druga, odmawiając przedstawiania kobiecego ciała, należy do fazy poststrukturalistycznej, sugerowano – poprzez antytetyczne zestawienie – przestarzałość pierwszego projektu³⁰. Logika postępu i binarnego ujęcia obu dzieł – o której zniesienie upominają się młode badaczki³¹ – niknie w perspektywie duchowości i wspólnotowości, a także wynikających z nich chęci upełnomocniania i wspierania kobiet, jako pozytywnego projektu do podjęcia. W tej perspektywie zamiast (słusznego skądinąd) wypunktowywania braków, należy przede wszystkim docenić samo pojawienie się nowych, afirmatywnych form interrelacyjności jako zachęty do dalszych działań, pamiętając przy tym, iż współczesny feminizm wyklucza jedną, unifikującą wspólnotę. Spory między zwolennikami sztuki Chicago i Kelly okazują się w tej perspektywie zupełnie nieistotne. Tak też można dziś spojrzeć na kontrowersje dotyczące doboru 39 apostołek z *The Dinner Party* – jako początek długiego procesu. Zaledwie bowiem jedna застава została poświęcona czarnej kobiecie (Sojourner Truth). Na dodatek, na dedykowanym Truth talerzu nie ma przedstawienia motyla/wulwy, więc wątpliwa jest jej integracja z pozostałymi kobietami. Ikoniczne dzieło zachodniego feminizmu nie było więc wspierające dla czarnych kobiet. Korzenie kontestującego go womanizmu leżą, jak pisała Alice Walker, w rasowej i genderowej opresji, w specyficznych doświadczeniach afrykańskich Amerykanek. Te doświadczenia powodują, że „womanistka ma się do feministki jak purpura

²⁹ Gerhard, *The Dinner Party*, s. 136.

³⁰ H. Molesworth, *House Work and Art Work*, „October” 2000, 92, s. 71–97.

³¹ T. Balducci, *Revisiting “Womanhouse”: Welcome to the (Deconstructed) “Dollhouse”*, „Woman’s Art Journal” 2006, 27(2), s. 17.

do lawendy", jak pisała Walker³². Pamiętać należy, iż pomimo przełomowej, zakazującej segregacji rasowej ustawy o prawach obywatelskich z 1964 roku, czarna ludność w Stanach Zjednoczonych nadal była dyskryminowana. Dlatego tak ważna w formowaniu duchowości czarnych kobiet okazała się ich wola walki. Notabene, niedostateczne reprezentowanie określonych grup rasowych lub etnicznych stanowi do dzisiaj problem kalifornijskiego świata sztuki – w tym przemysłu filmowego.

Jeszcze przed ukończeniem prac nad *The Dinner Party* kobiety chicana domagały się, by włączyć do nich meksykańską hieronimitkę Sor Juanę Inés de la Cruz, OSH (XVII w.), jednak Chicago tłumaczyła, że na taki ruch jest już zbyt późno ze względu na planowaną datę otwarcia³³. Krytyka *The Dinner Party* nie ustaje do dziś, gdyż wśród 39 apostołek nie ma żadnej kobiety z Hiszpanii i Portugalii, imperiów, które kolonizowały obie Ameryki. Tymczasem Sor Juana w 1974 roku została uznana za pierwszą feministkę obu Ameryk, całego Nowego Świata. Podkreśla się jej wrażliwość na kwestie rasowe i klasowe, profetyczny „ekofeminizm”, a także wiarę w przyszłe harmonijne współzycie rdzennej ludności amerykańskiej z hiszpańskimi najeźdźcami z Europy, przy jednoznacznie negatywnej ocenie barbarzyństwa popełnionego na mezoamerykańskiej ludności Nahuatl. Postawa i poglądy Sor Juany stały się paradygmatyczne dla teologii wyzwolenia³⁴. Choć już w 1973 roku przetłumaczono na angielski wpływową książkę *Teología de la liberación* dominikanina Gustavo Gutiérreza, to szczególnie inspirująca dla feminizmu latynowskiego okazała się późniejsza działalność i pisarstwo Ady María Isasi-Díaz, która ukuła termin *teología mujerista*. Chicago w 2017 roku odniosła się w wywiadzie dla „W Magazine” do specyficznej selekcji kobiet do *The Dinner Party*. Wyraziła zadowolenie z włączenia Sojourner Truth, która w XIX wieku mówiła o przecinaniu się kwestii rasy i gender. Dodała, iż za naszych czasów dokonał się niesamowity postęp, dzięki czemu zaczęliśmy rozumieć złożoność tożsamości³⁵. Notabene, Podłoga Dziedzictwa nadrobiła wiele nieobecności, także z terenów polskich (Izabela Czartoryska, Maria Skłodowska-Curie, Salomea Halpir, Ida Kamińska, Natalia Zylberlast-Zand, Róża Luksemburg i legendarna księżniczka Wanda).

³² D.S. Williams, *Womanist Theology*, w: *Weaving the Visions: New Patterns in Feminist Spirituality*, ed. J. Plaskow, C.P. Christ, San Francisco 1989, s. 179.

³³ Gerhard, *The Dinner Party*, s. 135–136.

³⁴ T.A. Yugar, *Sor Juana Inés de la Cruz: Feminist Reconstruction of Biography and Text*, Eugene 2014.

³⁵ S. Eckardt, *Why Judy Chicago, 78-Years-Old Feminist Grandmother of Vagina Art, Is Having a Revival*, W Magazine, dostępny w internecie: <https://www.wmagazine.com/story/judy-chicago-the-dinner-party-brooklyn-museum-interview> [dostęp: 9 sierpnia 2023].

Jednymi z najśłynniejszych artystek ruchu chicana z lat 70. w Califas – tak slangowo ludność Chicana/Latina nazywała Kalifornię³⁶ – były takie artystki jak Carmen Lomas Garza, Judithé Hernández, Ester Hernández i Amalia Mesa-Bains. Ich aktywizm wyrastał z pogardliwego traktowania ludzi pochodzenia meksykańskiego. Dzieło Ester Hernández scharakteryzowała Maylei Blackwell jako: „Intymne. Feministyczne. Odważne. Polityczne. Niepokorne. Święte. Erotyczne. Bez poczucia winy”³⁷. Hernández działała m.in. w kolektywie Las Mujeres Muralistas, zainteresowana była bowiem szeroko dostępnym i czytelnym językiem wizualnym, wyrażającym idee sprawiedliwości społecznej i wspierającym kobiety. Jej akwafora (z akwatintą) *La Virgen de Guadalupe Defendiendo los Derechos de los Xicanos* (1975, il. 1) była jedną z pierwszych, w której dokonano przeróbki wizerunku Matki Boskiej z Guadalupe. Po niej przyszły inne artystki, takie jak Yolanda López, Santa Barraza, Alma López czy Amalia Mesa-Bains, które zmieniały tradycyjną ikonografię, podkreślając sprawczość i współczesność Matki Boskiej. Na akwaforcie Hernández Maria nosi strój do sztuk walki i wykonuje lewą nogą zamaszyste kopnięcie karate. Potężny wymach nogi do tyłu przerywa świetlistą aureolę tła. Artystka mówiła o swojej pracy jako o okrzyku bojowym. Jest to o tyle ciekawe, że Matka Boska z Gwadelupy w równym stopniu może służyć za symbol wyzwolenia, co podboju³⁸. Zmiana ustalonej ikonografii przy jednoczesnym przywiązaniu do wizerunku wskazuje, jak ujęła to Mesa-Bains, na „transfiguracyjne wyzwolenie ikony”³⁹.

Z kolei łączenie feminizmu, ekologii oraz duchowości i wspólnotowości charakterystyczne było dla wielu działań w przestrzeniach pozagaleryjnych takich artystek jak m.in. Bonnie Ora Sherk, Helen Harrison (z mężem Newtonem) czy Mierle Ukeles. Zjawiał się w nich element pozaludzki. Braidotti pisząc w takim kontekście o ekofilozoficznym wymiarze zwrotu postsekularnego podkreślała, że w ramach powstałych wspólnot z nieлюдźmi ważne jest konstruowanie wielorakich relacji etycznych.

³⁶ A. Mesa-Bains, *Calafia/Califas. A Brief History of Chicana California*, w: *Art, Women, California 1950–2000: Parallels and Intersections*, ed. D. Burgess Fuller, D. Salvioni, Berkeley 2002, s. 123–140.

³⁷ M. Blackwell, *Women Who Make Their Own Worlds: The Life and Work of Ester Hernández*, w: *Chicana Movidas: New Narratives of Activism and Feminism in the Movement Era*, ed. D. Espinoza, M.E. Cotera, M. Blackwell, Austin 2018, s. 138.

³⁸ J.F. Peterson, *The Virgin of Guadalupe: Symbol of Conquest or Liberation?*, „Art Journal” 1992, 4(51), s. 39–47; I. Lara, *Goddess of the Américas in the Decolonial Imaginary: Beyond the Virtuous Virgen/Pagan Puta Dichotomy*, „Feminist Studies” 2008, 1/2(34), s. 99–127.

³⁹ Blackwell, *Women Who Make Their Own Worlds*, s. 145.



1. Ester Hernández, *La Virgen de Guadalupe Defendiendo los Derechos de los Xicanos*, 1975, dzięki uprzejmości artystki

PARODIA JAKO SYMPTOM ZRANIENIA I MARZENIE

Duchowe poszukiwania kobiet-artystek, przybierające niekiedy szokującą formę parodii, związane były niejednokrotnie z życiowym kryzysem i próbą wyjścia z niego bez powtarzania schematu pogrążania się w roli ofiary. Zaczątkiem performansów *Rytualny posiłek* (*The Ritual Meal*, 1971) i *Uroczystość św. Kabaczka* (*The Celebration of the Holy Squash*, 1971) Barbary Smith był traumatyczny rozwód i utrata opieki nad dziećmi⁴⁰. Transgresywna instalacja *Sacrifice* (1971) Faith Wilding była próbą poradzenia sobie z doświadczeniem dorastania w Paragwaju, w patriarchalnej wspólnotie religijnej Bruderhof, stworzonej przez m.in. niemieckich uchodźców z czasów II wojny światowej. Choć po przyjeździe do Stanów artystka starała się odciąć od tego okresu w swoim życiu i włączyć z optymizmem w nową rzeczywistość, demony przeszłości wracały. Pamięć o dojmującym uczuciu uwięzienia i seksualnych represjach kazała się jej zmierzyć z dawnymi przeżyciami na polu sztuki. Podczas performansu w klaustrofobicznym pomieszczeniu artystka

⁴⁰ Klein, *Feeding the Body*, s. 28.

zamieniła się w Śpiącą Królową. Leżała przed dekorowanym palącymi się świecami ołtarzem z krzyżem, do którego przybito ciało martwego ptaka. Wokół rozrzucone były zakrwawione podpaski⁴¹. Widzowie patrzący na nią w tym stanie niejako „wyjmowali” z jej ciała obraz koszmaru, który – codziennie ją dławiąc i paraliżując – nie pozwalał dalej żyć.

Z kolei na *Rytualny posiłek* Smith zaprosiła szesnaście osób do zaprzyjaźnionego domu i przyjęła rolę gospodyni (tę rolę pełniła przez 17 lat małżeństwa) wyłamującej się z tradycyjnej roli, karmiącej gości i im dogadzającej. Służyły temu przedłużający się czas oczekiwania, głośne, specjalnie spreparowane dźwięki wprowadzające aurę niepokoju, konieczność spełniania dziwnych poleceń przez gości (np. założenie fartuchów chirurgicznych, pomalowanie twarzy, jedzenie za pomocą narzędzi chirurgicznych i picie z probówek) oraz zaskakujące zachowanie kelnerów, wydających ze swych ust jedynie bełkot. Na koniec akcji goście udekorowani zostali przez rozebranych kelnerów wieńcami ze świeżych kwiatów. Jak podsumowywała ten performans Jennie Klein, było to „atawistyczne przedstawienie, w którym głębsza, prymitywniejsza duchowość przesączała się przez odkażone rytuały zachodniego chrześcijaństwa i dwudziestowiecznej medycyny”⁴². Badaczka uznała to za zakłócenie wojerystycznego fetyszyzmu późnej sztuki modernistycznej, a wprowadzanie „ciała sztuki” do ciała gości wskazywało na krwawe, kanibalistyczne pochodzenie współczesnych rytuałów religijnych. Klein tłumaczyła, iż Smith studiując dawną sztukę w Pomona College, była pod wrażeniem, jak ze straszliwej katastrofy czarnej śmierci – dżumy dziesiątkującej ludność Europy – wyłonił się cud włoskiego renesansu. Była przekonana, że takim traumatycznym, liminalnym wydarzeniem dla współczesności stało się zrzucenie bomb na Hiroshimę i Nagasaki. Przez porównanie obu wydarzeń uznała, iż nastał czas nowego renesansu, opartego na wartościach kultur plemiennych i prehistorycznych. W *Uroczystości św. Kabaczka*, parodiującej święta chrześcijańskie, wielodniowe działania wokół warzywa obejmowały jego chrzest, adorację, mszę, procesję, multiplikację kabaczka (odlewanie), rozdawanie, dzielenie się przepisami kulinarnymi oraz tańce wokół ogniska (z Simone Forti), na którym przygotowywano dynię do spożycia. Jak tłumaczyła artystka, atmosfera wspólnych działań przepełniona była oczekiwaniem na cud. W dłuższym okresie artystka odnalazła się w ruchu ekofeministycznym. Metodologia

⁴¹ L. Meyer, F. Wilding, *Collaboration and Conflict in the Fresno Feminist Art Program: An Experiment in Feminist Pedagogy*, w: *Entering the Picture: Judy Chicago, the Fresno Feminist Art Program, and the Collective Visions of Women Artists*, ed. J. Fields, New York 2011, s. 52.

⁴² Klein, *Feeding the Body*, s. 26.

zwrotu afektywnego, kładąca nacisk na zaangażowanie ciała, pozwala zobaczyć te działania jako ratowniczo-reparacyjne. Ale gorąca dyskusja o bluźnierstwie i obrazie uczuć religijnych, w pułapce między wolnością słowa i prawem do inności a ochroną tkanki społecznej, obrazą i zachowaniem politycznego status quo (co szczególnie nieprzekonujące dla politycznych celów sztuki feministycznej) ciągle trwa.

Coraz częściej zwraca się dziś uwagę, iż religia oraz duchowość nie są domeną jedynie dogmatów i konserwatywnej polityki. Linda Montano, artystka i była zakonnica, odnosząc się do różnych religii – w swym wykładzie-performansie *Forgiveness as Spring-Cleaning. Why Artists Now Want to Be Saints?* – wskazywała, iż ważną rolę w nich odgrywa idea przebaczenia. Między różnymi wymienionymi wyznaniem (a przed rzymskim katolicyzmem), pojawili się w omawianych przez nią wspólnotach m.in. Anonimowi Alkoholicy, jako podążający drogą do godności i uzdrowienia⁴³. Montano w swych performansach często przemawiała wieloma językami, na przykład dwugłosowo – swym naturalnym głosem oraz głosem św. Teresy z Ávili. Tak rozdwojona odpowiedziała np. na pytanie dlaczego nie pozostała katoliczką. Naturalnym głosem stwierdziła, że nie było *cool* być w latach 60. katolicką artystką i że żałuje, iż podążyła za tą legendą. Potem – jak wyjaśniała – przebywała w aśramie jogi, praktykowała zen, by w latach 90. znów prosić o ponowne przyjęcie do zakonu. Z kolei święty głos, jaki przemówił z ciała Montano, tak ujął jej odejście od Boga: „Jego miłosierdzie jest tak wielkie, że nikomu nie zabronił starać się przyjść i pić z tego źródła życia”⁴⁴. Artystka generalnie lubi wcielać się w inne osoby i być kimś innym, nie tylko św. Teresą, ale także św. Matką Teresą z Kalkuty (il. 2) czy fikcyjnymi (?) zakonnicami, np. s. Rosą Augustine, misjonarką z Kongo czy s. Jacques Bernardette z Francji. Ale potrafi zmienić się także w Boba Dylana. Bycie kimś innym, innymi ludźmi, doppelgängerem, to dla Montano droga duchowa, możliwość przekroczenia własnych ograniczeń, a także horyzont transcendencji i świętości. To także szansa empatii i zrozumienia kogoś innego poprzez własne ciało. Wedle jej własnych słów, największy wpływ miała na nią, obok św. Teresy z Ávili, babcia (na rodzinnych zgromadzeniach śpiewająca, po wyjęciu sztucznej szczęki, *Gdybym miała skrzydła anioła*) oraz mama, Lily Tomlin, Marcel Duchamp i Eva Hesse. Poczucie humoru artystki pozwala w lekki, a jednocześnie bezpośredni i bezpretensjonalny sposób mówić o poważnych kwestiach duchowych. Bo ostatecznie wielość osobowości okazuje się podróżą, w której najważniejszy

⁴³ L. Montano, *Letters to Linda Montano*, ed. J. Klein, London–New York 2005, s. 77.

⁴⁴ A. Knowles, E. Heartney, M. Monk, L. Montano, E. Ehn, B. Marranca, *Art as Spiritual Practice*, „PAJ: A Journal of Performance and Art” 2002, 3(24), s. 28.



2. Linda Montano jako Matka Teresa z Kalkuty, *Blindfolded for a Week* – endurance performance, Saugerties (New York) 2023, dzięki uprzejmości artystki

jest powrót do samej siebie. Wszak wcielając się w Teresę z Ávili, Montano przypominała: „Czy pamiętasz, jak święty Augustyn opowiadał o swoim poszukiwaniu Boga w wielu miejscach i ostatecznie znalezieniu Go w sobie?”⁴⁵.

PODSUMOWANIE

Założenie sekularyzacji jako nieuniknionego procesu związanego z modernizacją nie jest już obecnie możliwe do utrzymania. Perspektywa oświeceniowej krytyki religii oraz binarności sekularyzmu i religijności była stopniowo podważana przez studia feministyczne. Siostrzane przymierze formowało

⁴⁵ Montano, *Letters to Linda Montano*, s. 93.

się w miejscu i momencie, gdy „the time is out of joint”. W tłumaczeniu Paszkiewicza to hamletowski moment, gdy „Świat wyszedł z formy/ mnie-ż to trzeba wracać go do normy!”⁴⁶. Jednak, według wielu artystek, to właśnie normy okazały się nie-boskie.

Feministyczny zwrot duchowy przełomu lat 60. i 70. w Kalifornii promował to, co wyłaniający się postmodernizm uznał za nie do przyjęcia: wielką narrację, wszechjedność i esencjonalizm, jednocześnie oddalając w niebyt modernistyczny binaryzm religijne-świeckie oraz modernistyczną niechęć do tajemnicy i niepewności. Nadawanie sensu dziełu i życiu dokonywało się w procesach otwartych na to, co niespodziane, a łotrzykowski (*picaresque*)⁴⁷ charakter działań dekonstruował tradycyjne role kobiet, wnosząc do przestrzeni publicznej nie tylko niezgodę, ale przede wszystkim troskę o wspierające siostrzeństwo. Choć działania w Kalifornii ukazały, że nie ma wspólnego feministycznego „my”, to postsekularny i religijny feminizm działał na rzecz inkluzywniejszego „my”, zachęcając do poszerzenia empatycznej wyobraźni.

Splot feminizmu i postsekularyzmu widzieć można więc jako rodzaj remedium na autorytaryzm modernizmu i postmodernistyczną utratę sensu. Remedium okazało się pojawienie się idei wspólnotowości oraz „zaczarowującego” długiego trwania w na nowo wytworzonej historii i mitopei. Oscylując między ideologią, utopią a rzeczywistością, kalifornijska sztuka feministyczna wykazała się duchową wrażliwością, otwierając drzwi kreatywnej, empatycznej niewiedzy o drugim człowieku, którą trzeba uszanować. To właśnie przyjęcie do wiadomości, że historyk sztuki nie jest w stanie do końca i w pełni zrozumieć artystycznych działań, w tym szczególnej więzi człowieka z obrazem, relacji intymnej, budującej tożsamość, stawia przed nim zadanie wypracowania języka, który obok wzniecającego niepokój demokratycznego agonu wprowadzałby empatię, szacunek, zwłokę lub wręcz zawieszenie osądu, w tym także sądu estetycznego. Jednym z kluczowych elementów kobiecych performansów było odwoływanie się do idei posilania się, spożywania pokarmu, co wiązało przypisaną tradycyjnie sferze domowej i kobietom działania okołokuchenne z sakramentem i religijnym rytuałem⁴⁸. Artystki fascynowały się „katolicką wyobraźnią”, choć niekoniecznie były wychowywane w katolickich domach. Eleonor Heartney uznaje zresztą, że lepszym termi-

⁴⁶ W. Shakespeare, *Hamlet*, tłum. J. Paszkowski, Warszawa 1973 (wersja elektroniczna Wolne Lektury), s. 35.

⁴⁷ A. Snitow, *The Feminism of Uncertainty: A Gender Diary*, Durham–London 2015, s. 159–272.

⁴⁸ E.E. Goodman, *Food, Feminism, and Women's Art in 1970s Southern California*, New York 2022.

nem od „wyobraźni katolickiej” jest „wyobraźnia inkarnacyjna”⁴⁹. Oznacza to ontologiczny zwrot w stronę ceremonii i misterium. Inwencyjność, poszerzanie świadomości, wychodzenie z utartych ról i schematów o charakterze religijnego przekroczenia często związane było z głębokim przekonaniem, iż świętość nie przejawia się w formach historycznych, jeśli ma być żywa i głęboka. Parodii towarzyszyło zranienie i duchowy głód, poczucie niespełnienia i klimat rebelii. Tego typu sztuka mieściła się w celach przeobrażeniowej etyki postsekularnej, potrzebnej – jak to z innej okazji wyjaśniała Braidotti – by kolektywnie wytwarzane wyobrażenia umożliwiły wprowadzenie w życie rozmaitych form interakcji z heterogenicznymi innymi⁵⁰. W tej perspektywie historyk sztuki to już nie tylko ekspert, ale także rzecznik obrazów i ludzi z nimi związanych. Dlatego zadbać musi, by mieli szansę przemówić własnymi głosami.

BIBLIOGRAFIA

- Ault J., *Come Alive!: The Spirited Art of Sister Corita*, London 2006
- Balducci T., *Revisiting „Womanhouse”: Welcome to the (Deconstructed) „Dollhouse”*, „Woman’s Art Journal” 2006, 2(27), s. 17–23
- Blackwell M., *Women Who Make Their Own Worlds: The Life and Work of Ester Hernández*, w: *Chicana Movidas: New Narratives of Activism and Feminism in the Movement Era*, ed. D. Espinoza, M.E. Cotera, M. Backwell, Austin 2018, s. 138–158
- Braidotti R., *The Posthuman*, Cambridge 2013
- Braidotti R., *Wbrew czasom. Zwrot postsekularny w feminizmie*, tłum. M. Glosowicz, w: *Drzewo poznania. Postsekularyzm w przekładach i komentarzach*, red. P. Bogalecki, A. Mitek-Dziemba, Katowice 2012, s. 284–314; editio princeps: eadem, *In Spite of the Times. The Postsecular Turn in Feminism. Theory*, „Culture&Society” 2008, 6(25), s. 1–24
- Crow T., *No Idols of Art: The Missing Theology*, Sydney 2017
- Crow T., *The Artist in the Counterculture: Bruce Conner to Mike Kelley and Other Tales from the Edge*, Princeton–Oxford 2023
- Daly M., *Beyond God the Father: Toward a Philosophy Toward Women’s Liberation*, Boston 1973
- Deo N., *Postsecular Feminisms: Religion and Gender in Transnational Context*, w: *Postsecular Feminisms: Religion and Gender in Transnational Context*, ed. N. Deo, New York 2020, s. 1–16
- Fox H.N., *Tremors in Paradise, 1960–1980*, w: *Made in California. Art, Image, Identity*, ed. S. Barron, S. Bernstein, I.S. Fort, Berkley–Los Angeles 2000, s. 193–234

⁴⁹ E. Heartney, *Thinking through the Body: Women Artists and the Catholic Imagination*, „Hypatia” 2003, 4(18), s. 3–22.

⁵⁰ Braidotti, *Wbrew czasom*, s. 313.

- Gerhard J.F., *The Dinner Party: Judy Chicago and the Power of Popular Feminism, 1970–2007*, Athens–London 2013
- Goodman E., *Food, Feminism, and Women's Art in 1970s Southern California*, New York 2022
- Harper P., *The First Feminist Art Program. A View from the 1980s*, w: *Entering the Picture: Judy Chicago, the Fresno Feminist Art Program, and the Collective Visions of Women Artists*, ed. J. Fields, New York 2011, s. 87–100
- Heartney E., *Thinking through the Body: Women Artists and the Catholic Imagination*, „Hypatia” 2003, 4(18), s. 3–22
- Iskin R.E., *Feminism, Exhibitions and Museums in Los Angeles, Then and Now*, „Woman's Art Journal” 2016, 1(37), s. 12–20
- Kent C., J. Steward, *Learning by Heart: Teachings to Free the Creative Spirit*, New York 2008
- Klein J., *Feeding the Body: The Work of Barbara Smith*, „PAJ: A Journal of Performance and Art” 1999, 1(21), s. 24–35
- Knowles A., E. Heartney, M. Monk, L. Montano, E. Ehn, B. Marranca, *Art as Spiritual Practice*, „PAJ: A Journal of Performance and Art” 2003, 3(24), s. 18–34
- Lara I., *Goddess of the Américas in the Decolonial Imaginary: Beyond the Virtuous Virgin/Pagan Puta Dichotomy*, „Feminist Studies” 2008, 1/2(34), s. 99–127
- Leezenberg M., *Postsecularism, Reason, and Violence*, w: *The Routledge Handbook of Postsecularity*, Routledge 2019, s. 98–110
- Lippard L.R., *Overlay: Contemporary Art and the Art of Prehistory*, New York 1983
- Medina L., *Transformative Struggle: The Spirituality of Las Hermanas*, „Journal of Feminist Studies in Religion” 2001, 2(17), s. 107–126
- Mesa-Bains A., *Calafia/Califas. A Brief History of Chicana California*, w: *Art, Women, California 1950–2000: Parallels and Intersections*, ed. D. Burgess Fuller, D. Salvioni, Berkeley 2002, s. 123–140
- Meyer L., F. Wilding, *Collaboration and Conflict in the Fresno Feminist Art Program: An Experiment in Feminist Pedagogy*, w: *Entering the Picture: Judy Chicago, the Fresno Feminist Art Program, and the Collective Visions of Women Artists*, ed. J. Fields, New York 2011, s. 45–63
- Molesworth H., *House Work and Art Work*, „October” 2000, 92, s. 71–97
- Montano L.M., *Letters from Linda M. Montano*, ed. J. Klein, New York–London 2005
- Morris Ch., *American Catholic: The Saints and Sinners Who Built America's Most Powerful Church*, New York 1997
- Peterson J.F., *The Virgin of Guadalupe: Symbol of Conquest or Liberation?*, „Art Journal” 1992, 4(51), s. 39–47
- Reilly N., *Rethinking the Interplay of Feminism and Secularism in a Neo-Secular Age*, „Feminist Review” 2011, 1(97), s. 5–31
- Sławek T., *Ratujące niebezpieczeństwo postsekularyzmu*, w: *Drzewo poznania. Postsekularyzm w przekładach i komentarzach*, red. P. Bogalecki, A. Mitek-Dziemba, Katowice 2012, s. 9–24
- Snitow A., *The Feminism of Uncertainty: A Gender Diary*, Durham–London 2015
- Sorkin J., *Art in California*, New York 2021

- Starhawk, *Ritual as Bonding*, w: *Weaving the Visions: New Patterns in Feminist Spirituality*, ed. J. Plaskow, C.P. Christ, San Francisco 1989, s. 326–335
- Vincett G., *The Fusers: New Forms of Spiritualized Christianity*, w: *Women and Religion in the West, Challenging Secularization*, ed. K. Aune, S. Sharma, G. Vincett, Aldershot–Burlington 2008, s. 133–146
- Wild L., D. Karwan, *Agency and Urgency: The Medium and Its Message*, w: *Hippie Modernism. The Struggle for Utopia*, ed. A. Blauvelt, Minneapolis 2015, s. 44–57
- Wilding F., *By Our Own Hands: The Woman Artist's Movement, Southern California, 1970–1976*, Santa Monica 1977
- Williams D.S., *Womanist Theology*, w: *Weaving the Visions: New Patterns in Feminist Spirituality*, ed. J. Plaskow, C.P. Christ, San Francisco 1989, s. 179–186
- Yugar T.A., *Sor Juana Inés de la Cruz: Feminist Reconstruction of Biography and Text*, Eugene 2014

Anna Markowska

University of Wrocław

FOR CO-SHARING AND CO-FEELING INSTEAD OF JUDGING: SPIRITUAL SUPPORT OF ART IN CALIFORNIA'S RELIGIOUS AND LAY WOMEN'S COMMUNITIES

Summary

California's feminist art of the counterculture era thrived in both women's religious and secular communities, ranging from the Convent of the Sisters of the Immaculate Heart of Mary to art collectives established at universities. During the historical transition from high modernism to emerging postmodernism, collective affirmative strategies emerged, renewing the debate between religion and the public sphere. These transformative practices of post-secular affirmativeness fostered a renewed relationship with the Goddess and a close connection between art and life. Engaging with the work on a personal level changed the role of the art historian, moving away from focusing solely on the autonomy and formal aspects of the artwork. The dignity of female artists and participants in artistic activities required the art historian to approach their work with empathy and respect, understanding their motivations. The task then became to develop an empathetic language of mediation in the public space, even for works deemed blasphemous or outside accepted norms. Movements like feminism, womanism, and mujerista demand that art historians consider art in conjunction with the women it helps, rather than in isolation. The shift in how artwork and the role of the art historian are perceived is evident when adopting a post-secular perspective.

The key terms used to analyze the art of female artists from California are feminism and postsecularism. Feminism, as defined by Giselle Vincett, involves deconstructing traditionalism, merging Christianity with other forms of spirituality, and reimagining the divine consistent with feminist values. Post-secularism, according to Rosi Braidotti, entails renewing the debate between religion and the public sphere,

enabling the search for creative, inclusive future scenarios. Artists seeking spiritual support in their work, during what Andrew Blauvelt termed the era of "hippie modernism," promoted concepts that emerging postmodernism found unacceptable: grand narratives, all-unity, and essentialism. They also ignored the modernist religious-secular binary. These artists made sense of their work and lives through a positive vision of sisterhood and the belief that religion and spirituality can intensify collective life and inspire individual achievements

The article does not dichotomize between female artists working in traditional religious communities and those in secular collectives. In addition to discussing the work of Sr. Corita Kent, who captures the language of advertising, it explores the work of Ester Hernández, who transforms the traditional iconography of Our Lady of Guadalupe. It also examines Linda Montano, who speaks in the voice of St. Teresa of Ávila, among others; Barbara Smith, who establishes the religion of the Holy Squash; and Judy Chicago, who creates a work reminiscent of a female Last Supper with a group of women.

Keywords:

counterculture, feminism, art communities of California, post-secularism, spirituality

ZOFIA ROHOZIŃSKA

KTO SIĘ BOI KRAJEWSKICH?¹ – NARODZINY DYSKURSU ANTYKOMUNISTYCZNEGO W POLSKIM POLU SZTUKI LAT 80.²

Helena (1910–1998) i Juliusz (1905–1992) Krajewscy byli ikonicznymi postaciami polskiego socrealizmu, malarzami i krytykami sztuki, którzy – w przeciwieństwie do całego właściwie pokolenia zaangażowanych w niego artystów – nigdy tego nurtu się nie wyrzekli³. Ich przedwojenne zaangażowanie w działalność komunistycznej grupy artystycznej Czapka Frygijska⁴ przełożyło się na późniejszą karierę – po wojnie pełnili centralne pozycje w polu sztuki: Helena była redaktorką naczelną „Przeglądu Artystycznego”⁵, sekretarz Podstawowej Organizacji Partyjnej PZPR przy ZPAP, członkinią sekcji plastyki Polskiego Instytutu Sztuki⁶ oraz członkinią i czołową działaczką Koła Twór-

¹ Socrealizmu i socrealistów można się bać, nie lubić albo wstydzić, jak udowadniają współczesne badaczki i badacze tego nurtu, por.: A. Ivashkin, *Who's Afraid of Socialist Realism?*, „The Slavonic and East European Review” 2014, 92(3), s. 430–448; K. Kemp-Welch, *Who's Afraid of Neo-Socialist-Realism?*, w: *An Infinite Blue* (Katalog wystawy), red. S. Constantinescu, London 2011, s. 43–56; M. Moskalewicz, *Who Doesn't Like Aleksander Kobzdej? A State Artist's Career in the People's Republic of Poland*, w: *The Oxford Handbook of Communist Visual Cultures*, red. A. Skrodzka, X. Lu, K. Marciniak, Oxford 2019, s. 196–223; L. Nader, *Co za wstyd! Historiografia o socrealizmie w latach 80. (case study)*, w: *Utracone dziedzictwo. Sztuka polska lat 80.*, red. K. Sienkiewicz, Warszawa 2011 [strony nienumerowane].

² Artykuł powstał w wyniku realizacji projektu badawczego nr 2022/45/N/HS6/02415 finansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki.

³ Zob. m.in.: wywiady z Heleną i Juliuszem Krajewskimi: A. Panecka, *Co człowiek ma na twarzy?*, „Polityka” 1986, 2, s. 8; T. Kucharski, *Po latach o socrealizmie*, „Sztuka” 1986, 11(2), s. 15–17.

⁴ M. Berman, *Czapka Frygijska*, w: *Księga wspomnień 1919–1939*, Warszawa 1960, s. 53–90.

⁵ [Nota biograficzna Heleny Krajewskiej w katalogu wystawy: Helena i Juliusz Krajewscy. Malarstwo], Galeria „Zachęta”, plac Małachowskiego 3, 1985.

⁶ *Ibidem*.

czego PZPR⁷; Juliusz z kolei był prezesem zarządu Głównego ZPAP, członkiem Koła Twórczego PZPR, prezesem jury Ogólnopolskiej Wystawy Plastyki i profesorem Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Warszawie⁸. W efekcie sprawowali niemal hegemoniczną władzę w polskim polu sztuki. Ich dominacja nie trwała jednak długo, bo tylko dwa lata – już w 1951 roku Wydział Kultury KC PZPR wyraził krytykę dotychczasowego przebiegu socrealizmu i w konsekwencji odsunął Krajewskich z obejmowanych stanowisk⁹. Niedługo później w polityce kulturalnej nadeszła odwilż, a wraz z nią zaangażowanie artystów w socrealizm stało się piętnem, które towarzyszyło im aż do śmierci.

W tym artykule pokazuję, w jaki sposób pole sztuki, wyrażając swój stosunek do Heleny i Juliusza Krajewskich, ujawnia głębsze przemiany ideologiczne. Twierdzę, że zmiana stosunku pola sztuki do pary artystów (a wraz z nim do socrealizmu w ogóle) stała się elementem transformacji dyskursu hegemonicznego. Wybrane teksty prasowe analizuję w duchu teorii dyskursu Ernesta Laclaua i Chantal Mouffe¹⁰. Dyskurs jest w niej „podstawowym obszarem budowania obiektywności jako takiej”¹¹, siecią znaków, relacji między nimi i nadawanych im społecznie znaczeń¹². Podążając za tą teorią przyjmuję założenie o „śmierci autora”¹³ – traktuję dyskurs jako nadrzędny wobec tożsamości indywidualnych czy zbiorowych. Jego analiza przebiega w oderwaniu od tego, kto jest autorem danych słów.

Żeby prześledzić transformację dyskursu hegemonicznego, która wydarzyła się w latach 80., analizuję zbiór powstających wówczas tekstów krytyki artystycznej¹⁴. Wybór dekady podyktowany jest wnioskami z szerszych badań nad Heleną i Juliuszem Krajewskimi i tym, w jaki sposób traktowani byli oni

⁷ B. Fijałkowska, *Polityka i twórcy: 1948–1959*, za: A. Gass, J. Skoczylas, K. Stanisławski, *Rozmowa Sztuki. Włodzimierz Sokorski*, „Sztuka” 1988, 13(2), s. 29.

⁸ [Nota biograficzna Juliusza Krajewskiego w katalogu wystawy: Helena i Juliusz Krajewscy. Malarstwo], Galeria „Zachęta”, plac Małachowskiego 3, 1985.

⁹ AAN, KC PZPR, sygn. 237 XVIII–70, s. 152–153, 177.

¹⁰ E. Laclau, C. Mouffe, *Hegemonia i socjalistyczna strategia: przyczynek do projektu radykalnej polityki demokratycznej*, Wrocław 2007.

¹¹ E. Laclau, *Rozum populistyczny*, Wrocław 2009, s. 63.

¹² M. Jørgensen, L. Phillips, *Discourse Analysis as Theory and Method*, London 2002, s. 29.

¹³ A. Ostolski, *Gra w antykomunizm. Przyczynek do analizy dyskursu*, „Studia Socjologiczno-Polityczne” 2020, 13(2), s. 102.

¹⁴ Na podstawie kwerendy w Bibliotece Narodowej i Dziale Dokumentacji Zachęty wśród reprezentatywnych tytułów znaczących dla badań nad polskim polem sztuki 1945–2010: „Art & Business. Gazeta aukcyjna”; „Biuletyn Informacyjny. Sztuka Polska”; „Express Wieczorny”; „Gazeta Olsztyńska”; „Gazeta Wyborcza”; „Kultura”; „Kurier Polski”; „Nowa Kultura”; „Odrodzenie”; „Perspektywy”; „Polityka”; „Przegląd Artystyczny”; „Rzeczpospoli-

i ich zaangażowanie w socrealizm przez polskie pole sztuki. Wynika z nich, że lata 80. były przestrzenią negocjacji porządku dyskursywnego – między wcześniejszą jego formą, która narodziła się w połowie lat 70., a późniejszą, dominującą w potransformacyjnych latach 90. Obecność Krajewskich na łamach prasy artystycznej, przed analizowanymi niżej latami 80., można podzielić na kilka etapów. Lata powojenne aż do 1951 roku to wzmożenie ich obecności jako jednych z najistotniejszych propagatorów socrealizmu. Odsunięcie ich od władzy w polu oraz postępująca odwilż wiązały się z zupełnym zniknięciem z łamów prasy najpierw Krajewskich (od 1951), a później socrealizmu w ogóle – po tym, jak w latach 1955/56 nastąpiła erupcja sztuki nowoczesnej, socrealizm całkowicie zniknął z polskiego życia artystycznego¹⁵. Banicja Krajewskich trwała do końca lat 50. – zakończyły ją przemiany polityki kulturalnej z przełomu dekad¹⁶. Na początku lat 60. artyści wrócili na łamy prasy, ale na określonych zasadach – mówienia o socrealizmie z pomijaniem „socu”. Osłabienie kwestii ideologicznych w działalności kierownictwa PZPR¹⁷ doprowadziło do znacznej liberalizacji polityki kulturalnej¹⁸. W konsekwencji tematyka związana z socrealizmem na blisko dwie dekady zniknęła z łamów prasy. Choć badacze za jej powrót uważają numer 7(3) „Sztuki” z 1980 roku¹⁹ (który szczegółowo analizuję dalej), to pierwsze zwiastuny można dostrzec już w roku 1976 w materiałach prasowych poświęconych Krajewskim²⁰.

Dekada lat 80. staje się w moim badaniu społeczną przestrzenią produkowania znaczenia dyskursywnego²¹. Tekst podzielony jest na trzy części, odpowiadające trzem funkcjonującym w latach 80. dyskursom: (1) dyskursowi partyjnemu, zanurzonemu jeszcze w socjalistycznym uniwersum ideologicznym; (2) dyskursowi partyjnemu, który był wypadkową rozpoczynających się

ta”; „Stolica”; „Słowo Powszechne”; „Sztandar Młodych”; „Sztuka”; „Tygodnik Solidarność”; „Żołnierz Polski”; „Żołnierz Wolności”.

¹⁵ Zob. W. Baraniewski, *Okolice odwilży*, w: *Wokół rzeźby współczesnej*, „Zeszyty Naukowe” 1987, 7(1), s. 53, za: A. Markowska, *Dwa przełomy. Sztuka polska po 1955 i 1989 roku*, Toruń 2012; P. Juszkiewicz, *Od rozkoszy historiozofii do „gry w nic”*. Polska krytyka artystyczna czasu odwilży, Poznań 2005, s. 77; Markowska, *Dwa przełomy*, s. 9.

¹⁶ P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 2011, s. 70–72.

¹⁷ A.L. Sowa, *Historia polityczna Polski 1944–1991*, Kraków 2011, s. 289–292.

¹⁸ A. Leśniewski, *Modele polityki kulturalnej państwa polskiego 1944–2015*, Poznań 2017, s. 76.

¹⁹ A. Sumorok, T. Załuski, *Socrealizmy i modernizacje. Rama teoretyczno-historyczna projektu*, w: *Socrealizmy i modernizacje*, red. A. Sumorok, T. Załuski, Łódź 2017, s. 7–45.

²⁰ Zob.: I. Kaltenbergh, *Rzecz o wierności sobie*, „Sztandar Młodych” 1976, 206; Z. Dąbrowska, *Portrety twórców. Helena Krajewska*, „Żołnierz Polski” 1976, 10, s. 18.

²¹ Jørgensen, Phillips, *Discourse Analysis...*, s. 27.

już wówczas procesów transformacyjnych i odzwierciedlał procesy liberalizacyjne polityki kulturalnej; (3) dyskursowi dyskredytacji poprzedniego systemu z głęboką krytyką symbolu jego funkcjonowania, jakim był socrealizm.

POCZĄTEK LAT 80.: „SOCREALIZM – TAK, WYPACZENIA – NIE”, CZYLI PARTYJNA OPOWIEŚĆ O SOCREALIZMIE

Pierwszy z dyskursów, ujawniający się w krytyce artystycznej tamtego czasu, zanurzony jest w partyjnym uniwersum ideologicznym socjalizmu i proponuje korektę jego podejścia do polityki kulturalnej przez częściową rehabilitację socrealizmu. Znajduje on swój wyraz przy okazji publikacji numeru „Sztuki” z 1980 roku, poświęconego tematowi realizmu socjalistycznego.

Teksty, które ukazały się na łamach numeru „Sztuki” 7(3), ujawniają ciekawy moment historii badań nad socrealizmem. Nurt ten właśnie zaczyna stawać się przedmiotem naukowych rozważań historycznych i analiz formalnych (podobnie zresztą jak zaraz po 1950 roku²²), a wszelkie rozważania należy rozpocząć szczegółową rekonstrukcją przebiegu zdarzeń i umieszczenia socrealizmu w szerszej perspektywie historyczno-artystycznej. W roku 1980 na łamach „Sztuki”²³ nikt z autorów głównych tekstów numeru (filozofa Stefana Morawskiego i kulturoznawczyń: Teresy Kostyrko i Anny Zeidler) nie rysował alternatyw dla systemu socjalistycznego. Rozważania teoretyków nad zaangażowaniem politycznym twórców można umownie określić hasłem „socrealizm – tak, wypaczenia – nie”. Na łamach miesięcznika dochodzi bowiem może nie do rehabilitacji dominującej w latach 1949–1955 doktryny, ale z pewnością ugruntowania idei, które leżały u jej źródła. Socrealizm był oczywiście w pełni skompromitowany jako styl formalny, ale dążenia, które rozpoznano jako jego podwaliny, zostały w pełni dowartościowane. Teksty opublikowane w „Sztuce” są pisane z „wewnątrz” ideologicznego uniwersum PRL-u. Klęska, którą odniósł według nich ten nurt, była tylko porażką środków – cele socrealizmu nie straciły na aktualności. Należy przy tym pamiętać, że w 1980 roku podobne „odrodzenie” ideowe było udziałem, jeśli nie znacznej części Partii, to na pewno bliskich jej intelektualistów i ludzi kultury – a takimi byli z pewnością Kostyrko czy Morawski. Sierpień ożywił nadzieje na możliwość budowy „socjalizmu z ludzką twarzą”, systemu prawdziwie egalitarnego, rodem z kart pierwszych komunistycznych manifestów. Nastroje te

²² M. Porębski, *Z rozważań nad III Ogólnopolską Wystawą Plastyki*, „Przegląd Artystyczny” 1953, 1, przedruk w: *Czas debat. Antologia krytyki artystycznej z lat 1945–1954*, t. 2: *Realizm i formalizm*, red. A. Pietrasik, P. Słodkowski, Warszawa 2016, s. 502.

²³ „Sztuka” 1980, 7(3).

brutalnie przerwał stan wojenny, który zmarginalizował nie tylko ludzi Solidarności, ale także partyjnych reformatorów. Do przestrzeni dyskursu powrócili natomiast Krajewscy.

Utopie i realia Stefana Morawskiego to rekonstrukcja historii socrealizmu, uzupełniona o rozbudowaną historię przemian sztuki, idei i myśli, ale przede wszystkim obrazu wizualnego jako tego, który pcha historię do przodu: „Ewangeliczną mądrość, wedle której na początku było słowo, trzeba ze względu na sens moich rozważań zmodyfikować. Na początku były obrazy wizualne, dźwiękowe i ruchowe, które integrowały pierwotną społeczność”. Tym samym autor już na początku tekstu ujawnia, jaka perspektywa towarzyszyć będzie jego rozważaniom. Jest to myślenie charakteryzujące się umieszczaniem socrealizmu w logice dziejów. Przebieg historii kultury wizualnej ma w tym podejściu jakiś cel – podobnie jak ma go historia, według Marksa dążąca do zniesienia walki klas. Socrealizm w analizie Morawskiego to nieudana próba, ale taka, z której nauka może stać się podstawą do budowania kolejnego modelu sztuki zgodnej z ideami socjalistycznymi. Idei tych autor bowiem silnie broni, tak określając ich rolę: „[...] koncepcję realizmu socjalistycznego trzeba [...] wziąć pod nóż chirurgiczny, aby dociec, co z niej można uratować. Po naszym październiku artyści uznali ją na ogół za całkowicie pogrzebaną, a tylko niektórzy badacze sięgnęli po nią, żeby sprawdzić, jaki miała sens, tzn. czy poza bieżącymi taktycznymi zasadami właściwy dla niej zespół kryteriów wartościowania zachował choćby częściową ważność”. Filozof broni podstawowych idei, które, jak przekonuje, leżały u podstaw socrealizmu: idei „artystycznego świadectwa na rzecz bezpośredniego, intymnego kontaktu z odbiorcami” i utopii „powrotu do źródeł», harmonii między artystą a światem otaczającym, eschatologii sztuki poprzez przywrócenie jej oczywistego miejsca na ziemi”. Tekst Morawskiego jest więc rekonstrukcją przebiegu wydarzeń, identyfikacją „błędów i wypaczeń”, ale także dostrzeżeniem pozytywów, „diamentów w popiele”, jakie wyniknęły z socrealizmu²⁴.

Teresa Kostyrko w tekście *Realizm socjalistyczny – o niektórych źródłach jego niepowodzeń* rekonstruuje, podobnie jak Morawski, historię socrealizmu w Polsce, i również nie jest to wypowiedź jednoznaczna. Historię dominacji socrealizmu podsumowuje stwierdzeniem, że można by ją uznać za zabawny etap historii, gdyby nie jego negatywne skutki dla nauki i rozwoju języka sztuki oraz myślenia o niej. Nie wprowadza kategorii spoza uniwersum ideologicznego nurtu. Dostrzega błędy, ich konsekwencje dla poodwilżowego rozwoju sztuki, ale uważa, że stawki i cele, jakie stawiał sobie socrealizm nadal są do zrealizowania. To właśnie w tym tekście, jako jedynym z bloku

²⁴ S. Morawski, *Utopie i realia*, „Sztuka” 1980, 7(3), s. 17–21.

materiałów o socrealizmie, pojawia się wzmianka o Krajewskich: „[...] były wszakże i takie prace, które z punktu widzenia estetycznych kryteriów miały wartość zerową. Niebezpiecznie zbliżały się do tej granicy także ówczesne prace Krajewskich, Strumiły, Kobzdeja, czy innych znanych twórców. Często widoczny brak warsztatowej sprawności, schematyzm struktury przedstawionej, ubóstwo środków artystycznych to także zarzuty pod adresem tej twórczości spotykane w toczących się wówczas dyskusjach”. Kostyrko formułuje więc argument o niejednolitości socrealizmu. Zwraca uwagę na zróżnicowane formy, jakie przybierał. Wymienia artystów, którzy idee socrealizmu wprowadzali w sposób wartościowy i tych, którzy tego nie robili – i do tych drugich zalicza Krajewskich. Nie używa kategorii moralnych, odwołujących się do idei, które na łamach prasy miały dotychczas tłumaczyć sztukę zaangażowanych w socrealizm artystów; powołuje się jedynie na kryteria estetyczne i tej krytyki obrazy Krajewskich, według niej, nie wytrzymują. To motyw nowy – socrealizm jako fiasko formalne, a nie ideowe. Autorka, w tym samym duchu co Morawski, podejmuje temat socrealizmu, żeby czerpać z niego dla współczesności i przyszłości teorii sztuki oraz rozwiązać kwestie, których nurt ten nie zdołał wyczerpać²⁵.

Z kolei tekst Anny Zeidler *Malarstwo realizmu socjalistycznego – tradycja czy historia?* stanowi analizę socrealizmu na tle innych kierunków i stylów plastycznych. Najpierw autorka umieszcza go na tle XIX-wiecznego realizmu, podkreślając przy tym, że socrealizm różni od tradycji wcześniejszych „ambicj[ą] stworzenia stylu totalnego, analogicznego do tzw. »wielkich stylów epoki« unicestwionych niejako przez dynamiczny rozwój kapitalistycznego sposobu produkcji”. Socrealizm jest, według niej, jednym z realizmów rozwijających się zgodnie z biegiem zmian stylów i nurtów malarstwa. Co więcej, autorka zaznacza, że współcześnie realizm rozwija się, ale багаż socrealizmu sprawił, że ogranicza się do medium fotograficznego czy filmowego, pomijając malarstwo. Innymi słowy, socrealizm miał doprowadzić do tabuizacji formy realistycznej w malarstwie. Wreszcie konstatuje, że „z wielu wypowiedzi współczesnych krytyków czy animatorów życia kulturalnego, a także przeciętnych odbiorców sztuki, przebija pewna tęsknota do stylu jednoczącego zróżnicowane dotychczas sposoby artystycznej wypowiedzi; do stylu »zorganizowanego«, jednak – można przypuszczać – na innych, niż w okresie socrealizmu zasadach”²⁶.

²⁵ T. Kostyrko, *Realizm socjalistyczny – o niektórych źródłach niepowodzenia*, „Sztuka” 1980, 7(3), s. 24–26.

²⁶ A. Zeidler, *Malarstwo realizmu socjalistycznego – tradycja czy historia?*, „Sztuka” 1980, 7(3), s. 27–28.

Socrealizm staje się więc w jej analizie raczej zerwaniem z realizmem, do którego należy, zgodnie z potrzebami społecznymi, powrócić.

Dyskurs początku lat 80. legitymizuje ustrój komunistyczny. W tamtym czasie w tekstach krytycznych porządek ten nie był podważany – autor i autorki nie podważają ideowego znaczenia socrealizmu, mimo że jest on skompromitowany jako nurt artystyczny od ponad ćwierć wieku. Zaktualizowanie jego ideowego znaczenia następuje przez odcięcie się od implementacji historycznej.

1986: SOCREALIZM I (DRUGA) ODWILŻ

Drugi dyskurs wokół socrealizmu znalazł swój wyraz także na łamach prasy oficjalnej. Chociaż nurt ten nie był jeszcze w tych artykułach dyskredytowany, to pojawiały się analizy politycznych uwarunkowań, które do dominacji socrealizmu doprowadziły.

Tekstem, który wprowadził nową optykę patrzenia na socrealizm, był artykuł *Uparci realiści* Hanny Sadowskiej opublikowany na łamach „Perspektyw” na początku 1986 roku²⁷. Głęboko różnił się on od poprzednich – proponował perspektywę rehabilitującą socrealizm, ale niezakrywającą procesów społecznych, które wydarzyły się po odwilży. Już pierwsze zdanie *leadu* ujawnia, że autorka odnosi się do tego nurtu bez pomijania niewygodnych elementów historii: „Nazwiska Heleny i Juliusza Krajewskich kojarzą się z krótkim, najchętniej przez krytykę przemilczanym, bądź osądzonym [odsądzonym] od wszelkich wartości, okresem socrealizmu”. Na samym początku tekstu autorka stawia pytanie: „Czy ekspozycja klasyków socrealizmu stanie się przyczynkiem do skorygowania utartych poglądów na twórczość pierwszego dziesięciolecia lat powojennych, »socialistyczną w treści, narodową w formie«?”. Tym samym na łamach prasy pojawia się, funkcjonujący dotychczas poza dyskursem prasowym (np. w podziemiu czy dyskusjach wewnątrzrodziskowych), negatywny stosunek do socrealizmu. We wstępie Sadowska zwraca wszakże uwagę na złożoną sytuację socrealizmu i tego, w jaki sposób jest on pamiętany po odwilży, jednak nadal opisuje nurt w tonie niemalże polemicznym: „Oglądamy niepełny zestaw prac z tamtego okresu, bo i miejsca mało, i jak się okazało, nie wszystkie przetrwały. Zaginęła nawet *Przodownica* Juliusza Krajewskiego, jeden z dwóch obiektów nagrody państwowej [...] Obrazy gromadzone niegdyś przy aplauzie krytyki przez prestiżowe muzea, gdzieś poznikały. Kiedy nastąpiła »odwilż«, pozbywano się »wstydlivej« twórczości”.

²⁷ H. Sadowska, *Uparci realiści*, „Perspektywy” 1986, 2, s. 22–23.

Autorka pisze więc wprost o socrealizmie, o odwilży i o wstydzie z nim związanym. Wprowadza na łamy prasy nowy dyskurs – używa pojęć w taki sam sposób, w jaki często używa się ich do dziś²⁸.

Artykuł Sadowskiej to wyraźna zmiana i zapowiedź zupełnie nowego dyskursu wokół socrealizmu w końcówce dekady. Z jednej strony autorka nie pomija idei socrealistycznych, które w dotychczasowych tekstach były zupełnie pomijane – jakby nie istniały. Przeciwnie, przywołuje je, a co więcej – pozwala odnieść się do nich samym artystom. Nastąpiła więc rehabilitacja socrealizmu, ale – jeśli można tak powiedzieć – poprzez jego krytykę. Z drugiej strony Sadowska jest ciągle zakorzeniona w dominujących, oficjalnych sposobach mówienia o tym nurcie i zaangażowanych w niego artystach – korzysta z tych samych argumentów, odwołuje się do tych samych wartości. Zmieni się to dopiero po 1986 roku. Ta zmiana w stosunku do socrealizmu stanowi wyraźny symptom liberalizacji polityki kulturalnej państwa, która zaczęła się w 1986 roku: to wtedy w sektorze kultury (w tym plastyki) na znaczeniu zaczęła tracić partyjny „beton”, zyskiwali natomiast partyjni liberałowie²⁹.

Innym niż artykuły prasowe typem źródeł są wywiady z artystami. Dzięki nim Krajewscy stają się nie tylko aktorami historii, ale także jej narratorami. W 1986 roku zainteresowanie Krajewskimi, które narodziło się przy okazji wystawy w Zachęcie (1985), przełożyło się na zwiększenie ich obecności na łamach prasy również w formie wywiadów. Widać w tym czasie liberalizację polskiej prasy, już dalekiej od siermięgi stanu wojennego – wprawdzie pojawiają się nadal bezkrytyczne wywiady zgodne z linią partii, ale jednocześnie Krajewscy na łamach „Polityki”, „Kultury” czy „Sztuki” konfrontowani są ze swoim zaangażowaniem.

Wywiad Ireny Długosz *50 lat wierności*, opublikowany na łamach „Stolicy”, wpisuje się w naturalizujący socrealizm typ materiałów prasowych, zawierający także motywy znane z wcześniejszych rozmów z artystami. Jest jednak o tyle ciekawym źródłem, że w dużej mierze dowartościowuje Helenę Krajewską jako malarzkę i redaktorkę naczelną „Przeglądu Artystycznego”. Dziennikarka zadaje pytanie o źródła sukcesu i wysokiej jakości czasopisma, na które artystka odpowiada, powołując się na osoby tworzące czasopismo i cele, jakie im przyświecały: „O wspomnianych przez panią redaktor zaletach pisma zadecydował przede wszystkim fakt, że zarówno trzyosobowy zespół redakcyjny, jak i grono współpracowników pisma ożywiało wspólne dążenie do przekazania czytelnikom rzetelnej, możliwie obiektywnej i terminowej infor-

²⁸ Ibidem.

²⁹ J. Banasiak, *Proteuszowe czasy. Rozpad państwowego systemu sztuki 1982–1993. Stan wojenny, druga odwilż, transformacja ustrojowa*, Warszawa 2020, s. 237.

macji o tym, co się aktualnie dzieje w sztuce polskiej. Kierowaliśmy się rzecz jasna pewnymi podstawowymi kryteriami, jak ocena artystycznej zawartości dzieła i jego oddźwięk społeczny". Podobnie jak w przypadku malarstwa, zaangażowanie Krajewskiej w tworzenie czasopiśmiennictwa artystycznego jest traktowane w inny sposób, wykraczający poza zaangażowanie w socrealizm. Także i tu widać już nowy język: kompetencji, osobistego sukcesu, profesjonalizmu; język zapowiadający transformację ustrojową komunizmu w kapitalizm³⁰.

Dzień po publikacji wywiadu na łamach „Stolicy” wywiad z Krajewskimi ukazał się również w „Polityce”. Ten materiał z kolei skupiał się wyłącznie na socrealizmie, jest krytyczny i konfrontacyjny. „Polityka” zawsze była czułym barometrem przemian linii partyjnej, dlatego też i ten wywiad należy czytać jako symptom szerszych przemian – ostatecznego końca stanu wojennego oraz okresu „normalizacji” (1984–1986) i początków liberalizacji systemu. Już w pierwszym pytaniu dziennikarka Agnieszka Panecka konfrontuje Krajewskich z przeszłością: „Byliście noszeni na rękach, nagradzani, potem potępiani – zawsze wierni swym poglądom i swemu malarstwu”. Tym samym autorka od razu podkreśla, że rozmawia z zaangażowanymi komunistami, których kapitał polityczny stał się ich piętnem. To, co w dotychczasowych materiałach prasowych właściwie nie wybrzmiewało, tu jest powiedziane wprost i stanowi punkt wyjścia do rozmowy³¹. Wywiad ten jest pierwszym materiałem prasowym, który w takim stopniu wprost konfrontuje Krajewskich: po pierwsze z historią, a po drugie z ich obecnością i rolą we współczesnym polu sztuki. W odpowiedzi konstruują oni argumentację wyjaśniającą historię socrealizmu, obalając powstałe wokół niego poglądy (ich zdaniem – mylne), aby następnie sformułować ostrą krytykę współczesnego malarstwa – przede wszystkim abstrakcyjnego. Pozwala ona im uprawomocnić swoją postawę, dowartościować niezłomność i, wbrew większości środowiska, nadać swojej twórczości wagę. Myślenie, które ujawniają Krajewscy w wywiadzie z 1986 roku jest mocno zakorzenione w marksistowskim, bo postępowym i opartym na relacji sił widzeniu historii. Realizm – odwołujący się do i legitymizowany przez dawnych mistrzów polskiego malarstwa: Matejkę, Gieryskiego, Chełmońskiego (podobnie jak miało to miejsce w dyskusjach przed wprowadzeniem socrealizmu) – rozwija się wraz z kulturą narodową. W wieku XX rozwój ten zaburzany jest przez „obce” wpływy awangard, żeby na przełomie lat 40. i 50. wrócić na właściwe tory: „wraz z procesem tworzenia w Polsce rzeczywistej demokracji socjalistycznej rodzi się też wielka szan-

³⁰ Ibidem, s. 4.

³¹ Panecka, *Co człowiek ma na twarzy*.

sa dla sztuki – rządzcie się sami, żeby powstała sztuka polska, a nie – macie 300 dolarów, lećcie zobaczyć czy tam malują na szaro czy kraciato”³². Była to też koncepcja sztuki w żadnej mierze nieprzystająca do uniwersum ideologicznego schyłku lat 80. – uniwersum promującego już wartości typowe dla okresów odwilży: indywidualizm, otwarcie na Zachód, akceptację wolnego rynku, kultury masowej itp.

W tym samym roku ukazują się jeszcze trzy obszernie rozmowy z Krajewskimi na łamach prasy, wszystkie przeprowadzone przez Tadeusza Kucharskiego – dwie z nich na łamach „Kultury” i jedna w „Sztuce”. Pierwsza z nich zatytułowana *Krajewszczyzna?* jest wywiadem z samym Juliuszem Krajewskim, ale zaczyna się od tego, jak nietypowa dla tej pary jest to sytuacja. Kucharski zauważa, że nie funkcjonują oni oddzielnie, ale zawsze razem. Artysta widzi w takim traktowaniu element stygmatyzujący – „Krajewscy stali się symbolem socrealizmu, czyli, inaczej mówiąc, błędu polityki kulturalnej – zarazem jednak przekuwa to na własną korzyść, zwracając uwagę, że jednocześnie jest to źródło ich sukcesów”³³. Ze strony Krajewskiego to raczej gra z legendą (lub kokieteria) – jako para zaczynają oni funkcjonować w materiałach prasowych właściwie dopiero w latach 80.³⁴ Kucharski odwołuje się do wystawy w Zachęcie z 1985 roku i kontynuuje wątek uznania twórczości Krajewskich przez władze stanu wojennego, zaznacza, że wystawa w Zachęcie nie była zorganizowana jedynie ze względów artystycznych, co Krajewski potwierdza: „Był to wyraz oceny całego naszego życia, które było zawsze związane z budową socjalizmu i jest nadal bez reszty związane z tą piękną ideą”, tym samym udowadniając sformułowaną w tamtym czasie przez Waldemara Baraniewskiego tezę o tym, że socrealizm był wydarzeniem etycznym, a nie estetycznym. Wystawa jest przede wszystkim formą uznania dla zaangażowania politycznego Krajewskich, ich nieustępliwości i wierności idei³⁵.

Bezpośrednio po wywiadzie *Krajewszczyzna?* Kucharski przeprowadza drugą rozmowę, pt.: *Gdy latały kule*, która porusza sprawę skutków polityki Krajewskich dla innych artystów, skupiając się na przykładzie Jana Cybisa i jego relacji z małżeństwem. Tym razem dziennikarz rozmawia z obojgiem artystów, jednak ich wypowiedzi nie są podpisane, przez co tworzy się jeden głos z wypowiedzi Heleny i Juliusza Krajewskich. Od początku wywiad jest silnie konfrontacyjny – artyści tłumaczą się z tego, na ile ta neutralnie

³² Ibidem.

³³ T. Kucharski, *Krajewszczyzna?*, „Kultura” 1986, 36(6), s. 7, 10.

³⁴ Z wyłączeniem wcześniejszego reportażu Ingi Kaltenbergh *Rzecz o wierności sobie* z 1976 roku.

³⁵ Ibidem.

przedstawiana w dotychczasowej prasie „wierność ideałom” miała konkretne konsekwencje w działaniach aparatu władzy i reperkusje, które spotykały niezgadających się z dominującą doktryną aktorów pola sztuki. Artyści nie kwestionują faktu, że ich zaangażowanie miało znaczny wpływ na marginalizację koloryzmu i jego przedstawicieli w tamtym czasie. Jednocześnie jednak stawiają się w pozycji ofiar, odrzucając oskarżenia o bardziej drastyczne konsekwencje doktryny socrealistycznej dla innych twórców. Krajewscy wyraźnie sytuują się poza władzą: to ona, jako bezosobowy twór, ponosi odpowiedzialność za to, co działo się w polu sztuki. To jednoznaczne odcięcie się przeczy temu, jakie pozycje zajmowali Krajewscy w trakcie trwania socrealizmu – pozycje niewątpliwie obdarzone dużą władzą w obrębie pola³⁶. Logika rewolucyjna działająca na przełomie lat 40. i 50., która uprawomocnienie socrealizmu budowała również na zdeprecjonowaniu poprzednich nurtów w sztuce, przede wszystkim koloryzmu, obróciła się przeciwko samemu socrealizmowi najpierw z odwilżą połowy lat 50., a później także drugą odwilżą 1986 roku³⁷. Wywiady i postawa, jaką przedstawia Kucharski, są wyrazem przemian transformacyjnych i związanymi z nimi przemianami ideologii. Budowanie nowego systemu zarówno na początku PRL-u, jak i u jego schyłku wiązało się z krytyką tego, co symbolizowało poprzedni ustrój. Podobnie jak ofiarami przemian politycznych były nurty artystyczne, ofiarami stawiali się także artyści w nie zaangażowani. Na pytanie Kucharskiego o tragiczną sytuację materialną i zamiary popełnienia samobójstwa przez Cybisa, Krajewski odpowiada przypominając, że sam stał się ofiarą tych procesów: „Nigdy nie słyszałem o zamiarze samobójczym Cybisa. Jeśli wersja o tym jest prawdziwa, to przyczyną mogło być tylko poczucie katastrofy ideowej jego malarstwa, poczucie zbędności – jego i jego sztuki. Dla mnie – mimo iż byłem prezesem ZPAP – życie też nie było sielanką. Na III Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki na przełomie 1952/53 jury odrzuciło mój obraz pt. *Prezydent Bierut w spółdzielni rolniczej* pod pretekstem, że spotkanie ma za mało uroczysty charakter. Na tej wojnie więc kule latały w obie strony”.

Ostatni z trzech wywiadów, który Kucharski przeprowadził z Krajewskimi w 1986 roku, to *Po latach o socrealizmie* opublikowany na łamach „Sztuki”. Rozmowa, podobnie jak poprzednie, ma charakter rekonstrukcji i analizy socrealizmu jako węzłowego momentu w biografii i twórczości Krajewskich. Jest także kolejnym aktem „procesu”, jaki Krajewskim wytacza Kucharski – procesu, który ma dowieść „winy” socrealizmu i „niewinności” jego ofiar. Dzienni-

³⁶ T. Kucharski, *Gdy latały kule. Z Juliuszem i Heleną Krajewskimi rozmawia Tadeusz Kucharski*, „Kultura” 1986, 46(16), s. 5, 11.

³⁷ Banasiak, *Proteuszowe czasy*, s. 237.

karz odwołuje się do rodzącego się w historii sztuki paradygmatu dotyczącego socrealizmu. Przywołuje cytat z Wojciecha Włodarczyka (z książki pamiątkowej poświęconej Mieczysławowi Porębskiemu): „»Można powiedzieć, że w socrealizmie nic albo prawie nic nie komunikowano, bo nie było nadawcy w sensie podmiotu [...] Artysta mógł podejmować tylko ofiarowane, z góry ustalone role«. Czy zaprzeczacie Państwo tej ocenie?”. Krajewska odpowiada: „Trudno z czymś takim nie tylko się zgadzać, ale i dyskutować. Jeżeli moje przekonanie traktuje się jako coś, co zostało mi wstrzyknięte wbrew mojej woli i ja odtąd działam jak automat, to nie mogę dyskutować z takim poglądem”. W wypowiedzi Krajewskiej ciekawe jest wyraźne napięcie rodzące się między artystami zaangażowanymi w socrealizm a historykami sztuki budującymi dyskurs wokół tego nurtu w latach 80.³⁸ Artystka nawiązuje do paradygmatu traktującego zaangażowanie w komunizm jako ukąszenie, Miłoszowską „pigułkę Murti-Binga”, według którego jest ono bliższe opętaniu przez ideologię niż świadomemu wyborowi politycznemu. W opinii Włodarczyka widzi ona pozbawienie jej sprawczości, sugerowanie, że socrealiści działali jak automaty zaślepione ideologią³⁹.

Wywiady w „Polityce”, „Kulturze” i „Biuletynie Informacyjnym” stanowią wyraźny symptom liberalizacji polityki kulturalnej państwa, która zaczęła się w 1986 roku⁴⁰. Zmieniający się stosunek do socrealizmu, którego pierwszym zwiastunem jest artykuł Hanny Sadowskiej na łamach „Perspektyw”, przechodzący następnie do kolejnych tytułów: „Polityki” czy „Kultury”, staje się uprawnionym politycznie dyskursem hegemonicznym. Bez tej zmiany tak konfrontacyjny ton wobec Krajewskich – i socrealizmu – byłby, jak się zdaje, niemożliwy.

Na przykładzie tej zmiany widać wyraźnie, w jaki sposób już w obrębie dominującego ustroju zaczęło dochodzić do negocjacji – liberalizacji kolejnych przestrzeni społecznych, w tym polityki kulturalnej, której towarzyszyć musiało odchodzenie od elementów porządku społecznego, którego celem była legitymizacja ustroju komunistycznego. Odejście nie jest jeszcze ostateczne –

³⁸ Zob. m.in.: W. Baraniewski, *Wobec realizmu socjalistycznego*, w: *Sztuka polska po 1945 roku*, red. T. Hrankowska, Warszawa 1987, s. 173–187; J. Ilkosz, *Malarstwo realizmu socjalistycznego w Polsce*, w: *Sztuka polska po 1945 roku*, red. T. Hrankowska, Warszawa 1987, s. 189–211; E. Grabska, „Puisque réalisme il y a”, czyli o tym, co w sztuce powojennego dziesięciolecia nie mogło się dokonać, w: *Sztuka polska po 1945 roku*, red. T. Hrankowska, Warszawa 1987, s. 375–384; W. Włodarczyk, *Socrealizm. Sztuka polska w latach 1950–1954*, Kraków 1991.

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ Banasiak, *Proteuszowe czasy*, s. 237.

tak jak nieostateczna jest jeszcze przemiana porządku społecznego – w dyskursie tym mieszają się one ze sobą.

SCHYŁEK PRL: SOCREALIZM POD PRĘGIERZEM

Na zaostrzenie dyskursu krytycznego, antysocrealistycznego nie trzeba było długo czekać – zawiązał się wokół wystawy *Oblicza socrealizmu* Maryli Sitkowskiej i Anny Zacharskiej, otwartej w 1987 roku w Muzeum Narodowym. Autorki wystawy ukazują w niej złożony status socrealizmu w latach 80. – jego nasycenie symbolicznym znaczeniem, związane jednoznacznie z komunizmem ery stalinowskiej, przy jednoczesnym epizodycznym miejscu, jakie nurt ten zajmował w bieżącej debacie publicznej. Socrealizm był więc obecny jako przestroga (np. dla tych, którzy myśleli o zaangażowaniu się w neozwiązki), ale zarazem był to rodzaj fantazmatu – zjawisko raczej ze strefy (mrocznych) legend niż historycznego konkrety. Sitkowska i Zacharska zmieniły ten stan rzeczy, przyszpilając socrealizm w muzealnych gablotach.

Wystawa obudziła ogromne emocje i na rzadko spotykaną dotychczas skalę była szeroko omawiana w prasie. W segmencie prasy polityczno-kulturalnej kluczowy był wydany w następstwie wystawy numer „Sztuki” (2/1988)⁴¹ w całości poświęcony socrealizmowi – numer, który podsumowywał nie tylko wystawę, ale także jej recepcję oraz aktualizował pozycję samego nurtu. Andrzej Skoczylas już w tekście wprowadzającym wyrażał przekonanie o przełomowości momentu w kształtowaniu się dyskursu dotyczącego socrealizmu, zwracając uwagę na rodzące się w latach 80. dyskursy moralne i antykomunistyczne. W obliczu ocen moralnych, afektywnych, ale także związanych z propagandą partyjną autor stawiał postulat rzetelnego podejścia do tego tematu. W tym ujęciu rzetelne zrekonstruowanie wydarzeń z czasu socrealizmu jest możliwe przede wszystkim dzięki zrozumieniu, nie zaś potępieniu czy rozliczeniu historii⁴². Tak skonstruowana argumentacja ramuje cały numer „Sztuki” poświęcony socrealizmowi. Składają się na niego: rubryka *Głosy po wystawie*, zawierająca przedruki fragmentów z innych czasopism, które stają się siecią znaczeń nadawanych wystawie, oraz trzy eseje i trzy wywiady z propagatorami socrealizmu.

Na łamach numeru pojawiało się więcej silnie afektywnych negatywnych ocen socrealizmu, formułowanych przez pokolenie równolatków nurtu (a więc ówczesnych 30–40-latków), jak Lechosław Lameński: „Spojrzenie na

⁴¹ „Sztuka” 1988, 13(2).

⁴² A. Skoczylas, *Po latach*, „Sztuka” 1988, 13(2), s. 1, 46–47.

ciąg [socrealistycznych] płócien wywołuje odruch niechęci, a nawet wstrętu do wielu kompozycji, które na dobrą sprawę straszą. Tak – po prostu straszą! Straszą monotonią wynikłą z braku silnych indywidualności i osobowości twórczych, ustawicznym powtarzaniem tych samych chwytów kompozycyjnych i miałkami rozwiązaniami kolorystycznymi”⁴³. Jerzy Oplustil z kolei w tekście pt. *Artysta osaczony* przybliża historię ostatnich lat życia Władysława Strzemińskiego i miejsca artysty w ówczesnej polityce kulturalnej⁴⁴. Podobnie tekst Andrzeja Gassa, zatytułowany *Przypadek Cwenarskiego*, skupia się na przedstawieniu jednej postaci świata sztuki – w tym przypadku Waldemara Cwenarskiego, zmarłego w 1953 roku artysty, który „został wpisany w poczet tych »artystów przeklętych«, którzy [...] w ten, czy i inny sposób stali się w ostatecznym efekcie ofiarami polityki, komenderowania sztuce”⁴⁵.

Wywiady natomiast oddały głos najbardziej znanym propagatorom realizmu socjalistycznego w Polsce: Włodzimierzowi Sokorskiemu, Juliuszowi Krajewskiemu i Mieczysławowi Wejmanowi. Z perspektywy tego tekstu najbardziej interesujące są te dwa pierwsze.

Sokorski w rozmowie z dziennikarzami i dziennikarką „Sztuki”: Andrzejem Gassem, Joanną Skoczylas i Krzysztofem Stanisławskim, w ciekawy sposób opisuje napięcia w samym środowisku i ich wpływ na kształtowanie się socrealizmu. Swoją postawę i rolę w tamtym czasie konstruuje w opozycji do postawy Krajewskich. Już na samym początku odcina się od socrealizmu na poziomie indywidualnych przekonań: „Nikt z nas (albo prawie nikt) – myślę o politykach i artystach – nie był zwolennikiem realizmu socjalistycznego. Nie byłem jego zwolennikiem ja, nie był Berman, nie był Schiller. Być może byli zwolennikami: Woroszyłski, Brandys, może jeszcze Ważyk; w plastyce: Krajewscy, Zakrzewski, Mijałowa... [...] Socrealizm był sprawą czystej rozgrywki politycznej”.

Dalsza część wywiadu opiera się na opozycji „źli” Krajewscy – „dobry” (a przynajmniej bezwolny) Sokorski. Krajewskiego polityk nazywa „nową gwiazdą na firmamencie polskiej plastyki”, a później dodaje: „[...] Jeśli ktoś wywierał naciski na artystów nieakceptujących założeń realizmu socjalistycznego, to robiło to środowisko. Tacy ludzie, jak Krajewscy, Zakrzewski, Mijałowa mogli stosować pewien nacisk... Ale my nie myśleliśmy tymi kategoriami, przecież my – politycy, ministerstwo – nie mówiliśmy, co artyści mają pisać, malować, czy komponować. Zainicjowaliśmy pewną ideę, pewien klimat...”. Sokorski mówi wprost o napięciu i niechęci między nim a artysta-

⁴³ L. Lameński, *Budujemy nowy dom...*, „Sztuka” 1988, 13(2), s. 21.

⁴⁴ J. Oplustil, *Artysta osaczony*, „Sztuka” 1988, 13(2), s. 34.

⁴⁵ A. Gass, *Przypadek Cwenarskiego*, „Sztuka” 1988, 13(2), s. 44.

mi socrealistycznymi – „beztalenciami”, jak ich nazywa, w przeciwieństwie do innych, m.in. Cybisa – „wielkich, prawdziwych artystów”, z którymi łączyły go dobre relacje. Odpowiedzialnością za praktykę wprowadzenia doktryny socrealistycznej w sztukach plastycznych przerzuca w pełni na Krajewskich i związanych z nimi artystów: „Grupa, nazywana grupą Krajewskich, była bardzo silna i bezwzględna, mająca ogromny wpływ na różne sprawy dziejące się wewnątrz środowiska”. Według niego było to środowisko mało wartościowe – szczególnie w porównaniu do pisarzy: „Tam byli: Kruczkowski, który miał charakter i liczono się z nim – i Putrament, który potrafił komenderować, ale potrafił też bronić ludzi. A u plastyków kto był? No właśnie – Krajewscy, Mijałowa, Zakrzewski. Jacy ludzie – takie były stosunki w tym środowisku”⁴⁶.

Sokorski przekonywał wręcz, że ministerstwo – a więc on sam – nigdy nie było w takim stopniu zaangażowane w socrealizm: „Po prostu kupowaliśmy obrazy, dzieła sztuki od wszystkich artystów: Cybisa, Eibischa, Dłubaka, Kantora i Jaremiarki. Bo uważaliśmy, że realizm socjalistyczny jest kierunkiem dominującym, ale nie wszechograniczającym”. W przeciwieństwie do tego, co deklarowali Krajewscy, według Sokorskiego to nie ministerstwo miało władzę, ale sprawowali ją właśnie artyści: „Nie było tak, że to my – politycy, działacze – w gabinetach przedstawialiśmy pionki. Ustalone zostały pewne zasady i w naturalnym procesie na plan pierwszy wysunęli się ludzie, którzy w te zasady uwierzyli, także ci, którzy gotowi byli je realizować. Takimi ludźmi byli Krajewscy”. Na koniec Sokorski przedstawia historię, według której ministerstwo, z nim samym na czele, doprowadziło do wystawy w Arsenale, tym samym kończąc socrealizm w formie, w której dotychczas on obowiązywał „wbrew »grupie Krajewskich«, którzy protestowali, gdzie się dało, nie chcąc utracić monopolu. Ale było już za późno. Reakcja była zbyt ostra, żeby można się było w jakikolwiek sposób przeciwstawić temu, co chciało środowisko”. Tym samym, na upadku „grupy Krajewskich” kończy się ich relacja z ówczesnym ministrem⁴⁷.

W gruncie rzeczy strategia Sokorskiego – za socrealizm odpowiadają artyści, a nie władza – nie jest nowa. Już wcześniej stosowali analogiczną strategię sami Krajewscy, przerzucając odpowiedzialność dokładnie w drugą stronę – zrzucając ją z artystów i wskazując na kluczową rolę władzy politycznej. Co istotne, polityk snuje swoją narrację nie tylko w kontekście socrealizmu, ale także postępującego wówczas urynkowania mecenatu państwowego, któ-

⁴⁶ A. Gass, J. Skoczylas, K. Stanisławski, *Rozmowa Sztuki: Włodzimierz Sokorski*, „Sztuka” 1988, 13(2), s. 24–32.

⁴⁷ Ibidem.

rego był jednym z orędowników⁴⁸. Jego wystąpienie było więc tyleż głosem w sprawie własnej biografii, co sygnałem – nie byłem wcale tak radykalnie komunistyczny, jak mi się to przypisuje, popieram transformację komunizmu w kapitalizm.

Właściwie we wszystkich tekstach z tego numeru „Sztuki” Krajewscy pojawiają się jako postacie ikoniczne dla nurtu. Niejakim potwierdzeniem tej sytuacji jest obszerny wywiad z Juliuszem Krajewskim. Jest to kolejna rozmowa przeprowadzona przez Tadeusza Kucharskiego. Tym razem jednak wywiad dotyczy wystawy *Oblicza socrealizmu* w Muzeum Narodowym w Warszawie. Krajewski nie zgadza się z przedstawionym przez Marylę Sitkowską i Annę Zacharską obrazem socrealizmu: „Ta wystawa to obelga. Nie tylko w stosunku do mnie i mojej żony, ale w stosunku do całego środowiska plastyków. To, co pani Sitkowska pokazała na wystawie to kpina z realizmu socjalistycznego”. Kucharski sugeruje, że organizatorzy wystawy z pewnością mieli dobre intencje, na co ostro reaguje artysta: „Nie wierzę w takie intencje, celem wystawy jest – w moim przekonaniu – zakamuflowanie wielkiej roli jaką odegrała sztuka realizmu socjalistycznego”. W krytyce samej wystawy kryje się krytyka hegemonicznej formy pamięci o socrealizmie jako mało istotnym epizodzie, przerwie w rozwoju sztuki nowoczesnej: „Ja będę walczył do upadłego, że realizm socjalistyczny nie był tylko epizodem w historii powojennej, lecz zaczął się w Polsce w latach trzydziestych, zakończył w 1979 roku, po rozwiązaniu się »Grupy Realistów«”⁴⁹. Według Krajewskiego ekspozycja jest niewykorzystaną szansą na to, czego pole sztuki schyłkowego PRL-u potrzebuje: bezinteresowności, zaangażowania, ideowości. Wynika to, według artysty, z błędnej koncepcji Maryli Sitkowskiej: „Ta pani wychodzi z błędnego założenia, że wartością w realizmie socjalistycznym były tylko dzieła stworzone przez malarzy abstrakcyjnych o poglądach komunistycznych, jak Lenica, Stern, Jarembianka, wbrew ich woli. W jej przekonaniu ludzie ci na początku ochotniczo zrezygnowali ze swoich przekonań artystycznych i dostosowali się do rzeczywistych potrzeb społeczeństwa tamtego okresu, później jednak zostali zgwałceni i przekształceni w niższego szczebla funkcjonariuszy propagandowych”. Z opisu Krajewskiego wynika, jakoby Sitkowska stała po stronie jednego oblicza socrealizmu – oblicza artystów awangardowych, którzy w dobrej wierze poświęcają się temu nurtowi, żeby później zostać przez niego wykorzystanymi⁵⁰.

Krajewski kończy wywiad, określając źródła obowiązującej w latach 80. formy pamięci o socrealizmie: „Odwrót nastąpił w wyniku walki politycznej.

⁴⁸ Banasiak, *Proteuszowe czasy*, s. 321.

⁴⁹ T. Kucharski, *Rozmowa Sztuki. Juliusz Krajewski*, „Sztuka” 1988, 13(2), s. 36–40.

⁵⁰ Ibidem.

W pewnym okresie chodziło o to, aby początek lat pięćdziesiątych – okres najbardziej podstawowy dla ustroju socjalistycznego w Polsce – jak najbardziej skompromitować, opluć. Powiedzmy sobie wprost: nie chodzi o to, jak ta sztuka się nazywała, istotne było to, że była to sztuka socjalizmu i do dziś jest sztuką socjalizmu. Reakcja przeciwko tej sztuce będzie więc zawsze towarzyszyć reakcji przeciwko socjalizmowi w ogóle⁵¹. Upadek socrealizmu jest dla artysty upadkiem idei socjalistycznej w Polsce. A te dwa obszary pozostają nierozzerwalnie związane. W tym sensie – zdaje się twierdzić Krajewski – trudno mówić o porażce socrealizmu, kiedy to nie on, a właściwie cały system ideologiczny został zdominowany przez inne siły: Zachodu, kapitału, popkultury. Krajewscy pozostają jedynymi z nielicznych, dla których socrealizm jest jeszcze żywą ideą. Sama historia poszła już dalej: trwają procesy transformacyjne, socrealizm nie jest niczym więcej niż odległą historią.

Od roku 1987 następuje radykalna zmiana. Totalna dyskredytacja socrealizmu i wszystkiego co z nim związane, czyli przede wszystkim komunizmu, zostaje poddana procesowi naturalizacji. Porządek społeczny zostaje odwrócony, a socrealizm jako *pars pro toto* komunizmu poddany krytyce totalnej.

ZAKOŃCZENIE – DYSKURS O SOCREALIZMIE ZMIENIAJĄCY SIĘ W RYTM TRANSFORMACJI PORZĄDKU SPOŁECZNEGO

Zastosowanie kategorii zaczerpniętych z teorii dyskursu Laclaua i Mouffe pozwala zaobserwować, w jaki sposób transformacji uległ dyskurs hegemoniczny w polskim polu sztuki lat 80. Symptomaticznie jej przebiegu stała się przemiana stosunku do Heleny i Juliusza Krajewskich. Te ikony polskiego socrealizmu stały się *pars pro toto* doktryny, a doktryna z kolei całego systemu socjalistycznego. Na przykładzie wybranych tekstów pokazałam, w jaki sposób transformacja ta dokonała się między rokiem 1980 a 1988 – obecnie jeszcze na początku lat 80. dyskurs marksistowski został zdyskredytowany, a wolnorynkowy z kolei znaturalizowany. Dekada lat 80. była przestrzenią negocjacji porządku dyskursywnego, który domknął się w roku 1988.

W artykule zaproponowałam podział tego procesu na trzy etapy. Pierwszy z nich, dominujący na samym początku lat 80., nazwałam partyjną opowieścią o socrealizmie. System socjalistyczny i osadzone w nim pole sztuki wydawało jakby ostatnie tchnienia dyskursu partyjnego, związanego z uniwersum ideologicznym komunizmu. Teksty publikowane w prasie partyjnej legitymizowały społeczny porządek ustroju komunistycznego. Mimo że socrealizm

⁵¹ Ibidem, s. 40.

jako nurt artystyczny był już skompromitowany, ideowe znaczenie socrealizmu było podtrzymywane poprzez oderwanie od jego historycznej implementacji – jako idea wizji artystycznej, która miała nadal pełnić rolę legitymizującą ustrój komunistyczny. Mimo że same dzieła i twórcy socrealizmu byli krytykowani, to ideowy fundament tego nurtu był nadal uznawany i promowany przez prasę partyjną. W połowie lat 80. postępująca liberalizacja kolejnych obszarów społecznych – wynikająca z przemian zachodzących wewnątrz partii: słabnącej pozycji partyjnego „betonu” i rosnącej partyjnych liberałów – doprowadziła do pojawienia się na łamach prasy nowego dyskursu. Negocjacji kolejnych elementów dyskursu towarzyszyć musiało odchodzenie od jego komponentów, pełniących dotychczas funkcję legitymizacji ustroju komunistycznego. Odejście nie było jeszcze ostateczne – tak jak nieostateczna była wciąż przemiana porządku społecznego – w dyskursie tym mieszały się one ze sobą. Ostateczna przemiana hegemonicznego dyskursu widoczna jest w prasie od roku 1987 – na jej łamy trafiły wówczas silnie afektywne negatywne oceny socrealizmu, które służyły radykalnej jego dyskredytacji.

W tych trzech etapach transformacji dyskursu widać ewolucję stosunku do socrealizmu i komunizmu. Stosunek do Heleny i Juliusza Krajewskich, zmieniający się w dekadzie lat 80., był w większej mierze symptomem (a może nawet narzędziem) przeprowadzenia transformacji niż wiązał się z samymi artystami – w latach 80. już właściwie zawodowo nieaktywnymi, których władza w polu sztuki skończyła się ponad trzy dekady wcześniej. Warunkiem koniecznym naturalizacji systemu kapitalistycznego była fundamentalna dyskredytacja poprzedniego systemu – wyłamujący się procesom liberalizacyjnym artyści, którzy swojego zaangażowania w komunizm się nie wyrzekli, musieli zostać zatem razem z nim zdyskredytowani.

BIBLIOGRAFIA

- Banasiak J., *Proteuszowe czasy. Rozpad państwowego systemu sztuki 1982–1993. Stan wojenny, druga odwilż, transformacja ustrojowa*, Warszawa 2020
- Baraniewski W., *Okolice odwilży*, w: *Wokół rzeźby współczesnej*, „Zeszyty Naukowe” 1987, 1/7, s. 53, za: A. Markowska, *Dwa przełomy. Sztuka polska po 1955 i 1989 roku*, Toruń 2012
- Baraniewski W., *Wobec realizmu socjalistycznego*, w: *Sztuka polska po 1945 roku*, red. T. Hrankowska, Warszawa 1987, s. 173–187
- Berman M., *Czapka Frygijska*, w: *Księga wspomnień 1919–1939*, Warszawa 1960, s. 53–90
- Czas debat. Antologia krytyki artystycznej z lat 1945–1954*, t. 2: *Realizm i formalizm*, red. A. Pietrasik, P. Słodkowski, Warszawa 2016

- Fijałkowska B., *Polityka i twórcy: 1948–1959*, za: A. Gass, J. Skoczylas, K. Stanisławski, *Rozmowa Sztuki. Włodzimierz Sokorski*, „Sztuka” 1988, 13(2), s. 24–32
- Gass A., *Przypadek Cwennarskiego*, „Sztuka” 1988, 13(2), s. 44–47
- Gass A., J. Skoczylas, K. Stanisławski, *Rozmowa Sztuki: Włodzimierz Sokorski*, „Sztuka” 1988, 13(2), s. 24–32
- Grabska E., „*Puisque réalisme il y a*”, czyli o tym, co w sztuce powojennego dziesięciolecia nie mogło się dokonać, w: *Sztuka polska po 1945 roku*, red. T. Hrankowska, Warszawa 1987, s. 375–384
- Ilkosz J., *Malarstwo realizmu socjalistycznego w Polsce*, w: *Sztuka polska po 1945 roku*, red. T. Hrankowska, Warszawa 1987, s. 189–211
- Ivashkin A., *Who’s Afraid of Socialist Realism?*, „The Slavonic and East European Review” 2014, 92(3), s. 430–448
- Jørgensen M., L. Phillips, *Discourse Analysis as Theory and Method*, London 2002
- Juszkiewicz P., *Od rozkoszy historiozofii do „gry w nic”. Polska krytyka artystyczna czasu odwilży*, Poznań 2005
- Kemp-Welch K., *Who’s Afraid of Neo-Socialist-Realism?*, w: *An Infinite Blue* (katalog wystawy), red. S. Constantinescu, London 2011, s. 43–56
- Kostyrko T., *Realizm socjalistyczny – o niektórych źródłach niepowodzenia*, „Sztuka” 1980, 7(3), s. 24–26
- Kucharski T., *Gdy latały kule. Z Juliuszem i Heleną Krajewskimi rozmawia Tadeusz Kucharski*, „Kultura” 1986, 46(16) s. 5, 11
- Kucharski T., *Krajewszczyzna?*, „Kultura” 1986, 36(6), s. 7, 10
- Kucharski T., *Po latach o socrealizmie*, „Sztuka” 1986, 11(2), s. 15–17
- Kucharski T., *Rozmowa Sztuki. Juliusz Krajewski*, „Sztuka” 1988, 13(2), s. 36–40
- Laclau E., C. Mouffe, *Hegemonia i socjalistyczna strategia: przyczynek do projektu radykalnej polityki demokratycznej*, Wrocław 2007
- Laclau E., *Rozum populistyczny*, Wrocław 2009
- Lameński L., *Budujemy nowy dom...*, „Sztuka” 1988, 13(2), s. 21
- Leśniewski A., *Modele polityki kulturalnej państwa polskiego 1944–2015*, Poznań 2017
- Markowska A., *Dwa przełomy. Sztuka polska po 1955 i 1989 roku*, Toruń 2012
- Morawski S., *Utopie i realia*, „Sztuka” 1980, 7(3), s. 17–21
- Moskalewicz M., *Who Doesn’t Like Aleksander Kobzdej? A State Artist’s Career in the People’s Republic of Poland*, w: *The Oxford Handbook of Communist Visual Cultures*, red. A. Skrodzka, X. Lu, K. Marciniak, Oxford 2019, s. 196–223
- Nader L., *Co za wstyd! Historiografia o socrealizmie w latach 80. (case study)*, w: *Utracone dziedzictwo. Sztuka polska lat 80.*, red. K. Sienkiewicz, Warszawa 2011 [strony nienumerowane]
- [Nota biograficzna Heleny Krajewskiej w Katalogu wystawy: Helena i Juliusz Krajewscy. Malarstwo], Galeria „Zachęta”, plac Małachowskiego 3, 1985
- Oplustil J., *Artysta osaczony*, „Sztuka” 1988, 13(2), s. 34
- Ostolski A., *Gra w antykomunizm. Przyczynek do analizy dyskursu*, „Studia Socjologiczno-Polityczne” 2020, 13(2), s. 99–124
- Panecka A., *Co człowiek ma na twarzy?*, „Polityka” 1986, 2, s. 8
- Piotrowski P., *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 2011

- Porębski M., *Z rozważań nad III Ogólnopolską Wystawą Plastyki*, „Przegląd Artystyczny” 1953, 1, przedruk w: *Czas debat. Antologia krytyki artystycznej z lat 1945–1954*, t. 2: *Realizm i formalizm*, red. A. Pietrasik, P. Słodkowski, Warszawa 2016, s. 502–515
- Sadowska H., *Uparci realiści*, „Perspektywy” 1986, 2, s. 22–23
- Skoczylas A., *Po latach*, „Sztuka” 1988, 13(2), s. 1, 46–47
- Sowa A.L., *Historia polityczna Polski 1944–1991*, Kraków 2011
- Sumorok A., T. Załuski, *Socrealizmy i modernizacje. Rama teoretyczno-historyczna projektu*, w: *Socrealizmy i modernizacje*, red. A. Sumorok, T. Załuski, Łódź 2017, s. 7–45
- Włodarczyk W., *Socrealizm. Sztuka polska w latach 1950–1954*, Kraków 1991
- Zeidler A., *Malarstwo realizmu socjalistycznego – tradycja czy historia?*, „Sztuka” 1980, 7(3), s. 27–28

AAN, KC PZPR, sygn. 237 XVIII–70, s. 152–153, 177
„Sztuka” 1980, 7(3)
„Sztuka” 1988, 13(2)

Zofia Rohozińska

University of Warsaw

WHO'S AFRAID OF THE KRAJEWSKIS? – THE BIRTH OF ANTI-COMMUNIST DISCOURSE IN THE POLISH ART FIELD OF THE 1980S.

Summary

Helena and Juliusz Krajewski were iconic figures of Polish socialist realism who, unlike the entire generation of their contemporary artists, never renounced this trend. The purpose of the article is to show that the art field's changing approach toward those artists (and with them to socialist realism in general) over the subsequent decades became a symptom of the transformation of the hegemonic discourse. The analysis was conducted based on the decade of the 1980s and selected texts of art criticism of that time. The article is divided into three parts, corresponding to three narratives functioning at that time: (1) Party discourse still immersed in the socialist ideological universe; (2) Party discourse as an outcome of the transformational processes already beginning at that time and reflected the liberalization processes of cultural policy; (3) the discourse of full discreditation of the previous system with a deep critique of the symbol of its functioning, which was socialist realism. The article shows how the transformation of the art field took place between 1980 and 1988 – the socialist system was completely discredited, and the capitalist system, in turn, was naturalized.

Keywords:

socialist realism, field of art, transformation, discourse analysis, hegemony

ADAM SOĆKO

PIERWOWZÓR XV-WIECZNEGO MALOWIDŁA Z TŁOCZNIĄ MISTYCZNĄ W KRAKOWSKIM KRUŻGANKU KLASZTORU OO. FRANCISZKANÓW

Oryginalne w treści i monumentalne w wyrazie formalnym malowidło z wyobrażeniem *Chrystusa w tłoczni mistycznej* (il. 1–5) zachowane w zachodnim ramieniu krużganka klasztoru franciszkańskiego w Krakowie należy do najciekawszych kompozycji malarskich późnego średniowiecza w Polsce. Obraz, wpisany w ostrołukową architektoniczną arkadę, składa się z czterech scen i towarzyszących im elementów malowanej ornamentyki. Motyw główny stanowi dominującą skalą, wkomponowane w ostrołuk niszy przedstawienie *Chrystusa w tłoczni mistycznej* (il. 3). Towarzyszą mu nieduże kwatery będące jak gdyby „podbudową” arkady wypełnionej główną sceną. Kwatery formują poziomy, trójsceniczny fryz wyodrębniony w kompozycji malowanymi ramami. W jego partii środkowej ukazano motyw sprawowania liturgii ołtarza – w chwili podniesienia hostii przez kapłana, zaś kwatery po bokach przedstawiają scenę *Biczowania Chrystusa* i *Koronowanie cierniem* (il. 4). Dolną część malowanej kompozycji wypełnia trójdzielna iluzyjnie malowana kotara. Barwną dekoracją podkreślono także dwuuskokowy profil architektonicznej arkady ujmujący monumentalną kompozycję (il. 2).

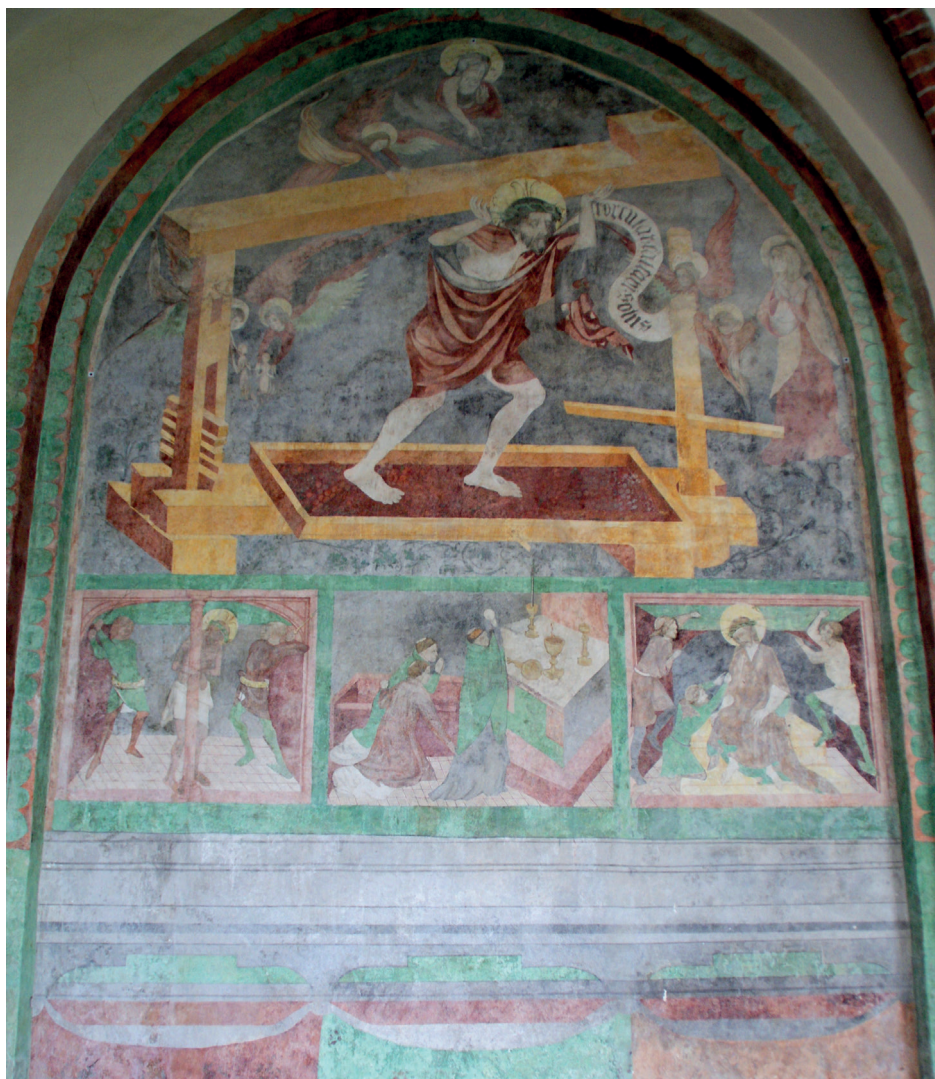
Jakkolwiek obraz znany jest historii sztuki od 1909 roku¹, to jego dokładnego omówienia podjęła się dopiero Helena Małkiewiczówna w 1972 roku². Jej obszerny artykuł należy do najbardziej przenikliwych opracowań zabytków plastyki średniowiecznej w polskiej historii sztuki. Szczegółowe studium analityczne malowidła autorka wsparła erudycyjną wykładnią myśli teolo-

¹ S. Tomkowicz, *Zabytki malarstwa dekoracyjnego*, „Czas” 1909, 272(62), s. 1–2 [27.11.1909].

² H. Małkiewiczówna, *Interpretacja treści piętnastowiecznego malowidła ściennego z Chrystusem w tłoczni mistycznej w krużgankach franciszkańskich w Krakowie*, „Folia Historiae Artium” 1972, 8, s. 69–145.



1. Kraków, klasztor Franciszkanów, arkada z malowidłem ściennym ze sceną Chrystusa w tłoczni mistycznej w zachodnim skrzydle krużganków – całość kompozycji, fot. A. Soćko



2. Kraków, klasztor Franciszkanów, malowidło ze sceną Chrystusa w tłoczni mistycznej – fragment ze scenami figuralnymi, fot. A. Soćko



3. Kraków, klasztor Franciszkanów, Chrystus w tłołczni mistycznej – fragment malowidła ściennego, fot. A. Soćko



4. Kraków, klasztor Franciszkanów, Biczowanie, Podniesienie, Koronowanie cierniem – fragment malowidła ściennego, fot. A. Soćko

gicznych zawartych w tej wieloskładnikowej kompozycji. Pogłębiła je także o precyzyjne rozpoznanie kontekstu historycznego, w jakim powstało malowidło. Znamienne, że uzyskane przez badaczkę wnioski po dziś dzień w pełni zachowały swą aktualność³. Wydaje się przy tym, że część podjętych przez

³ M. Kornecki, H. Małkiewiczówna, *Małopolska*, w: *Gotyckie malarstwo ściennie w Polsce*, red. A. Karłowska-Kamzowa, Poznań 1984, s. 48 i 76; J. Kostowski, *Sztuka śląska wobec husytyzmu. Późnogotyckie świadectwa malarskie*, „Artium Quaestiones” 1991, 5,



5. Kraków, klasztor Franciszkanów, Podniesienie – fragment malowidła ściennego, fot. A. Soćko

Helena Małkiewiczównę wątków lub zgłaszanych postulatów, skutecznie inspirowała badaczy, w których polu zainteresowania znalazły się tylko poszczególne elementy malowidła wyabstrahowane z tej złożonej kompozycji⁴.

s. 57; A. Karłowska-Kamzowa, *Malarstwo ścienne w Małopolsce*, w: *Malarstwo gotyckie w Polsce*, t. 1, *Synteza*, red. A.S. Labuda, K. Secomska, Warszawa 2004, s. 103; *Malarstwo gotyckie w Polsce*, t. 2, *Katalog zabytków*, red. A.S. Labuda, K. Secomska, przy współudziale A. Włodarka, T. Łozińskiej, A. Palińskiej, W. Rączkowskiego, Warszawa 2004, s. 59–60 [Helena Małkiewiczówna]; K. Zalewska-Lorkiewicz, *Rzeźba, malarstwo, rzemiosło artystyczne*, w: Sz. Skibiński, K. Zalewska-Lorkiewicz, *Sztuka polska. Gotyk*, Warszawa 2010, s. 408.

⁴ M. Janocha, *Ewolucja liturgii mszalnej w XIV i XV wieku w Polsce w świetle świadectw ikonograficznych*, w: *Sztuka około 1400. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Poznań, listopad 1995, t. 2, red. T. Hrankowska, Warszawa 1996, s. 309–313; idem, *Missa in arte polona. Ikonografia mszy świętej*, Warszawa 1998, s. 73–81; G. Jurkowlaniec, *Chrystus umęczony. Ikonografia w Polsce od XIII do XVI wieku*, Warszawa 2001, s. 93–94.

Celem niniejszego opracowania jest uzupełnienie obserwacji wybitnej badaczki o nowe spostrzeżenia dotyczące potencjalnego źródła obrazowej inspiracji dla krakowskiej kompozycji. Poprzez analizę porównawczą domniemanego pierwowzoru i malowidła z klasztoru oo. Franciszkanów postaram się też wzmocnić niektóre z konkluzji sformułowanych przez monografistkę obrazu przeszło pół wieku temu. Zestawienie dwóch bliskich sobie kompozycji pozwoli także rozwinąć te aspekty interpretacji obrazu, które monografistka malowidła wpisała w historyczno-społeczny kontekst rywalizacji Kościoła z ruchem husyckim w Czechach.

Jak wykazała Helena Małkiewiczówna, główny motyw kompozycyjny – scena z *Chrystusem w tłoczni mistycznej* – został ukształtowany na podstawie formułowanych na przestrzeni wielu wieków interpretacji proroctwa Izajasza o krwawym sędzie w Edomie (Iz. 63, 1–3). Zacerpnięta z proroctwa fraza: „sam tłoczyłem prasę” (*torcular calcavi solus*), uwieczniona na malowanej banderoli jako słowa wypowiedane przez Chrystusa, jest jednoznacznym dowodem literackiej inspiracji proroctwem, a przez to wskazówką pozwalającą rozumieć tę kompozycję zgodnie z wykładnią teologii średniowiecznej – jako starotestamentowy typ *Ukrzyżowania*. W kompozycji malowidła franciszkańskiego tłoczni mistyczna jest więc odpowiednikiem chrystusowej ofiary krzyżowej. Wszak dłonie, stopy i bok Zbawiciela noszą ślady przebytej męki. Dalsze fragmenty proroctwa Izajasza o mężu idącym z Edomu były zapowiedzią surowego sądu bożego. Obrazową aluzją tego wątku jest czerwony płaszcz okrywający Zbawiciela. Ma on wywoływać skojarzenie ze splamionym krwią odzieniem męża tłoczącego prasę z przypowieśni Izajasza, który w zapalczywości i gniewie deptał wrogów⁵.

Główny motyw obrazowy, określane jako tłoczni mistyczna (il. 3), jest obecny w ikonografii chrześcijańskiego Zachodu od XII wieku. Ukazana rozbudowana wersja dużej prasy do ugniatania winogron jako tłoczni pasyjnej, z górną belką dociążoną dodatkowym blokiem drewna lub z widoczną śrubą gwintową, wykształciła się w początku XV wieku jako obrazowa formuła służąca podkreśleniu dwoistej sytuacji Chrystusa. Jest on wszak tłoczącym wino, ale jednocześnie sam jest tłoczony przez prasę – poddawany męce. Dwoistość tej sytuacji w redakcji obrazowej jest odzwierciedleniem myśli teologicznej, wedle której Chrystus w tłoczni mistycznej jawi się zarówno jako kapłan (tłoczący – *sacerdos, pontifex*), jak i ofiara (tłoczony – *sacrificium, victima*). W XV stuleciu wzmocnieniu uległy także te aspekty ikonografii tematu, które – jak w obrazie krakowskim – podkreślają pasyjny i eucharystyczny charakter przedstawienia. Dosadność tego wątku sprowadza się do ukazania

⁵ Małkiewiczówna, *Interpretacja treści...*, s. 77–78.

we wzajemnej relacji momentu podniesienia w scenie liturgii mszy poniżej i krwi Chrystusa skapującej z rynienki spustowej prasy wprost do kielicha stojącego na mensie ołtarza⁶.

Scenę główną uzupełnia wizerunek wyłaniającego się z chmur Boga Ojca, który wyciągniętą ręką i gestem dłoni wskazuje na prasę. Gest ten zawiera w sobie zarówno ekspresję komunikowania woli Bożej – odnośnie do posłania Syna na mękę – jak i znak świadectwa, ukazywania – akcentuje powagę tego wydarzenia. Postaci Boga Ojca towarzyszy anioł, przekaziciel Jego woli, cisnący oburącz belkę przygniatającą Zbawiciela. Akt męki Chrystusa dzieje się więc z woli Boga i jest wypełnieniem Jego planu⁷.

Chrystus zwrócony jest twarzą w kierunku prawej strony pola obrazowego. Tam też, tuż przy granicy arkady, malarz przedstawił sylwetkę bolejącej Marii, której towarzyszą dwaj aniołowie. Kieruje ona twarz ku Synowi, składając ręce w geście modlitwy. Maria była świadkiem męki krzyżowej. Jej obecność ułatwia odczytanie sceny z tłoczną jako obrazu mistycznego ukrzyżowania. Jest też aluzją do nauki o wcieleniu i ludzkiej naturze Chrystusa. Maria pełni jednak w tej kompozycji jeszcze inną funkcję. Jest najskuteczniejszą orędowniczką wiernych, pośredniczką w sprawach zbawienia dusz ziemskich grzeszników. Jako taka występuje w ich imieniu wobec swego Syna – sprawiedliwego sędziego, który rozdzieli zbawionych od potępionych. Dopełnieniem tego wątku jest scena ukazana po lewej stronie kompozycji – przy pionowej belce konstrukcyjnej prasy. Ukazano tu niewielkie sylwetki nagich ludzkich figurek – dusz wyciąganych przez dwa anioły spośród płomieni ogni czyścowniczych. Trudno o bardziej jednoznaczny przekaz obrazu – oto misterium tłoczni, męka Chrystusa na krzyżu, staje się warunkiem zbawienia. Dusze grzeszników, wydobywane z płomieni czyścownic są widocznymi beneficjentami Chrystusowej ofiary, zyskują ratunek także dzięki wstawiennictwu Marii u jej Syna – orędowniczki w obliczu ostatecznego rozstrzygnięcia na końcu świata oraz poprzez uczestnictwo wiernych w liturgii mszy będącej pamiątką krzyżowej ofiary⁸.

Główny temat przedstawienia uzupełniają sceny historycznego męczeństwa Chrystusa poprzedzające jego ukrzyżowanie – *Biczowanie* i *Koronowanie cierniem*⁹. Obie sceny obrazują chwile pierwszego przelania krwi Chrystusa (il. 4). Ujmują one centralną scenę fryzu z przedstawieniem mszy świętej (il. 5). Jakkolwiek wszystkie trzy przedstawienia mają zbliżoną wiel-

⁶ Ibidem, s. 80; 115.

⁷ Ibidem, s. 97–98.

⁸ Ibidem, s. 98–101.

⁹ Ibidem, s. 81–84.

kość i podobną aranżację w „pudełkowej” przestrzeni, to podwójna rama obejmująca sceny chrystologiczne przy wyodrębnieniu ledwie jedną, zieloną opaską sceny centralnej, podkreśla odmienny status środkowej kwatery ze sceną *Podniesienia* w ramach trójdzielnej kompozycji. Faktycznie tworzy ona znaczeniową sekwencję nie tylko z ukazanymi po bokach scenami męki, ale stanowi też element kompozycji połączony osiowo z wyobrażeniem *Chrystusa w tłoczni mistycznej* – tak poprzez ściekającą do kielicha mszalnego krew Chrystusa, jak i z uwagi na sens ideowy. Moment podniesienia hostii interpretowany w ramach rememoratywnej metody objaśniania obrzędowych aspektów liturgii uznawano jako gest przypominający moment ukrzyżowania – wywyższenie ofiarnego ciała na krzyżu¹⁰. Tak jak przedstawienie tłoczni mistycznej jest odzwierciedleniem historycznej męki na krzyżu Chrystusa, tak jest nim także kulminacyjny moment w liturgii zobrazowany w scenie uniesienia hostii przez kapłana (il. 2).

W malowidle franciszkańskim przedstawiono więc w sposób sugestywny teologiczną naukę o mszy świętej. Odprawiana każdorazowo przy ołtarzu liturgia ofiary jest faktycznym współuczestnictwem w mistycznej ofierze Chrystusa wciąż dokonującej się ponad realiami ziemskiej rzeczywistości, w obecności i z woli Boga. Wieczna, niebiańska liturgia w otoczeniu anielskich „ministrantów”, ukazana poprzez typ tłoczni mistycznej jest jedynym skutecznym „narzędziem” prowadzącym dusze do zbawienia. Realna obecność ciała i krwi Chrystusa w unoszonej hostii i mszalnym kielichu w chwili przeistoczenia, kluczowa rola kapłana jako pośrednika między wiernymi na ziemi a niebiańskim misterium, skuteczność modlitw w intencji dusz czyścicowych, rola Marii w zbawieniu – wszystkie te aspekty doktryny zobrazowano w malowidle ściennym przesyconym niezwykle bogatymi treściami.

Helena Małkiewiczówna przyrównała malarską kompozycję krakowską do teologicznych traktatów i podkreślała jej jednoznacznie antyhusycką wymowę. W kontekście informacji o chronologii budowy krużganków, zaangażowaniu w ten proces biskupa krakowskiego Zbigniewa Oleśnickiego – zacieklego wroga husyckiej herezji – wreszcie jego krytyki soborowych ustępstw wobec husytów czeskich, badaczka określiła czas powstania malowidła na okres około roku 1440. Twórcy programu treściowego, a zatem ikonograficznych składników malowidła, upatrywała w kręgu profesorów Uniwersytetu Krakowskiego, którzy działali najprawdopodobniej na zlecenie pasterza diecezji¹¹.

¹⁰ Ibidem, s. 123–125.

¹¹ Ibidem, s. 142–145.

Monografistka podkreślała unikatowy charakter krakowskiego malowidła. Poszukując ewentualnych inspiracji dla jego wartości kompozycyjnych i zestawienia poszczególnych motywów, doszukała się jedynie dwóch zabytków, które wyróżniało to, że zawierały triadę scen: *tłocznia mistyczna*, *Biczowanie* i *Koronowanie cierniem*. Za Aloisem Thomasem wskazała ona na pretekstę ornatu z Brakel w Westfalii, powstałego w końcu XV wieku, oraz na XV-wieczną płaskorzeźbę drewnianą z prywatnej kolekcji rodu Bassermann-Jordan w Deidesheim¹². Zabytki te pozostają jednak bez bezpośredniego związku z malowidłem z Krakowa. Dlatego też badaczka skłonna była przyznać rolę inspirującą dla kompozycji malarskiej utworowi literackiemu – dziełu *Vita Jesu Christi* Ludolfa z Saksonii, powstałemu około połowy XIV wieku, niewątpliwie znanemu w środowisku naukowym Krakowa w połowie XV wieku¹³. Wszak właśnie w utworze Ludolfa, tuż po opisie biczowania i odziania Chrystusa w czerwoną szatę, w rozmowie Umęczonego z aniołami przywołany został motyw tłoczącego samotnie w prasie, znany z Izajaszowego proroctwa. Następnie zaś Ludolf opisał koronowanie cierniem Chrystusa¹⁴. Dla samego motywu tłoczni mistycznej upatrywano wzoru w bliżej nieokreślonej redakcji graficznej tego tematu¹⁵.

Michał Janocha wskazał przekonująco na pokrewne krakowskiemu, wieloskładnikowe obrazy ściennie z zakrystii kościoła św. Mikołaja w Brzegu oraz z prezbiterium kościoła parafialnego w Krzyżowicach położonych nieopodal tego miasta, powstałe w latach 1418–1428¹⁶. Relacja podobieństwa zachodzi tu pomiędzy przedstawieniem trzech składników obrazowych: biskupa sprawującego ofiarę ołtarza u dołu malowidła, dominującą scenę *Ukrzyżowania* na Drzewie Życia, na którego kolczastych gałęziach przedstawiono zbiorową śmierć męczenników z góry Ararat, oraz wizerunkiem Boga Ojca ukazanego w zwieńczeniu kompozycji. Podstawą związku między obrazami śląskimi i krakowskim jest ich treść ideowa, antyhusycka wymowa i „trójpiętrowa struktura”¹⁷.

¹² Ibidem, s. 96, 131; A. Thomas, *Die Darstellung Christi in der Kelter. Eine theologische und kulturhistorische Studie* („Forschungen zur Volkskunde”, H. 21/22), Düsseldorf 1935, s. 127, 141. Na płaskorzeźbie umieszczono jeszcze scenę z Chrystusem w Ogrodzie Oliwnym.

¹³ Małkiewiczówna, *Interpretacja treści...*, s. 96, 131.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Kornecki, Małkiewiczówna, *Małopolska...*, s. 48; Karłowska-Kamzowa, *Malarstwo ścienne...*, s. 103.

¹⁶ Janocha, *Missa...*, s. 73–81.

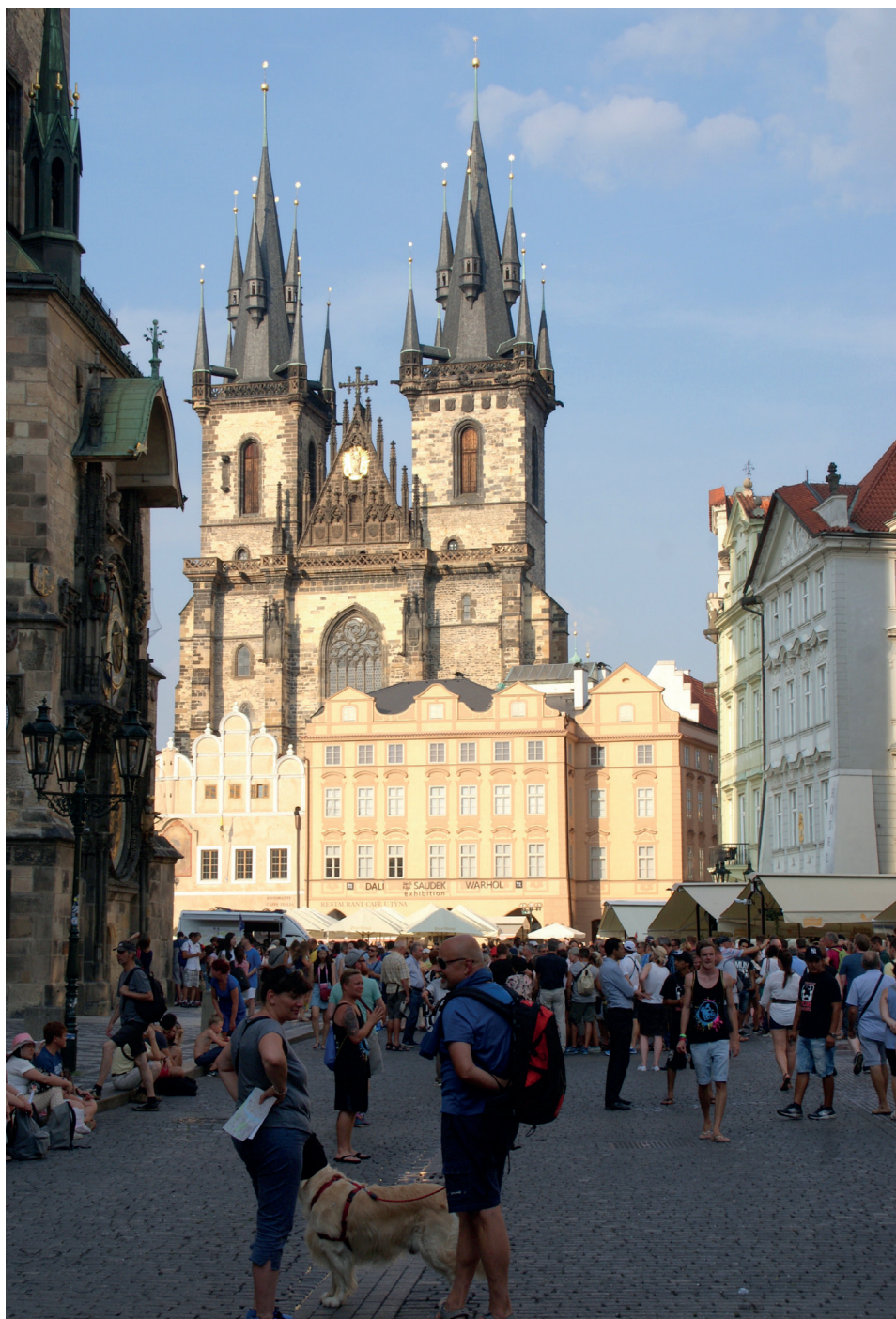
¹⁷ Ibidem, s. 81; „*Arbor Mortis* wyraża prawdę o śmierci, która rodzi życie. W łączności z mszą świętą wskazuje nie tylko na jej pasyjny, ale i paschalny charakter. Postać

Nie ma wątpliwości co do pokrewieństwa obrazów śląskich z krakowską kreacją z klasztoru franciszkańskiego. Łączy je podobna tematyka i sposób ukazywania złożonych kwestii teologicznych poprzez medium obrazowe. Niewątpliwie należą one do wspólnej rodziny wysublimowanych kompozycji powstałych w wyniku ożywienia dysputy teologicznej w obliczu rewolucji husyckiej. Nie ma jednak przekonujących dowodów na bezpośredni wpływ malowideł śląskich na krakowską kompozycję z tłoczną. Trudno też negować możliwość postulowanego przez Helenę Małkiewiczównę wpływu inspiracji literackiej na ukształtowanie kompozycji malowidła krakowskiego. Uważam jednak, że teksty, o ile faktycznie oddziaływały na twórcę kompozycji malarskiej, jedynie wspomagały reinterpretację uformowanego już wcześniej pierwowzoru obrazowego. Sądzę, że prymarną rolę w tym procesie odegrał monumentalny, spektakularny zabytek plastyki dojrzałego gotyku w Królestwie Czeskim – tympanon portalu północnego kościoła Najświętszej Marii Panny przed Tynem w Pradze (il. 6–9).

Jest kilka powodów przemawiających za uznaniem takiej zależności. Podobna jest organizacja malowidła krakowskiego – wpisanego w smukłą, monumentalną arkadę, w ramach której sceny figuralne wypełniają jego górną, ostrołukową część (il. 9–10). Jak dotąd nie zwracano uwagi na część dolną malarskiej kompozycji, którą stanowią trzy malowane iluzjonistycznie kotary podwieszone na namalowanym, poprzecznie zawieszonym pręcie w taki sposób, że korelują one z szerokością triady scen figuralnych ukazanych we fryzie pod tłoczną. Spoza kotar zdają się wyłaniać nadproża trzech malowanych otworów – sugestia architektonicznych portali zamkniętych łukiem dwuramiennym – o odcinkowych narożach i prostokątnym wycięciu w górnej partii (il. 2). Utrzymane w odcieniach szarości, podobnie jak kilka poprzecznych szerokich pasów, spoczywających niczym architrav na tychże trzech nadprożach, zdają się sugerować elementy kamieniarskiego opracowania wejścia przesłoniętego kotarami¹⁸. Motyw to pozornie nieistotny, jednak w zestawieniu z dekoracją portalu tyńskiego kościoła zbliża doń malowidło krakowskie wobec każdego, kto zna sytuację praskiego pierwowzoru ikonograficznego. Krakowską kompozycję można postrzegać jako malarską redakcję quasi tympanonu wpisanego w ostrołuk wieńczący symboliczną bramę.

Męża Boleści – zabitego i żywego zarazem, przypomina, że Chrystus, ponosząc śmierć mistyczną podczas ofiary eucharystycznej, pozostaje wiecznie żywy w sakramencie ołtarza” – ibidem, s. 77.

¹⁸ Helena Małkiewiczówna nie zwróciła szczególnej uwagi na te elementy malowidła. Szare pasy – w których upatruję malarskiej wizji profilowanego architravu – uważała, nie wiadomo na jakiej podstawie, za „niewątpliwie później domalowane” – Małkiewiczówna, *Interpretacja treści...*, s. 74.



6. Praga, Kościół Najświętszej Marii Panny przed Týnem, widok od zachodu, fot. A. Soćko



7. Praga, Kościół Najświętszej Marii Panny przed Tynem, widok od południowego wschodu, fot. A. Soćko



8. Praga, Kościół Najświętszej Marii Panny przed Tynem, portal północny, fot. A. Soćko

Drugim i najważniejszym argumentem przemawiającym za inspirującą rolą tympanonu praskiego jest jego program ikonograficzny. Wpisana w pole zwieńczone łukiem pełnym kompozycja praska, opracowana w głębokim reliefie, złożona jest z kilku zestawianych płyt wapienia, tzw. opoki (il. 9). Kompozycyjnie jest ona wyraźnie podzielona na dwie strefy – poziomy fryz o trzech scenach w dolnej partii i półkoliste zwieńczenie. W strefie dolnej przedstawiono trzy sceny historyczne: *Biczowanie*, *Ukrzyżowanie* i *Ukoronowanie cierniem*. W partii półkola, na osi kompozycji, w zwieńczeniu, a zarazem nad krzyżem Chrystusa, rzeźbiarz przedstawił półfigurę Boga Ojca błogosławiącego prawicą, a lewą dłonią wskazującego na gołębicę Ducha Świętego, szybującą w dół i ukazaną pomiędzy sylwetką Boga a tytułusem krzyża. W osi pionowej tympanonu przedstawiono więc motyw Trójcy Świętej. W bocznych strefach partii górnej tympanonu zobrazowano walkę aniołów o dusze zmarłych. Po stronie lewej szybujący aniołowie wciągają ku niebiosom obszerną tkaninę, w której, niczym w wielkim koszu, ukazana jest męska półpostać ze złożonymi w geście modlitwy dłońmi – interpretowana jako dusza dobrego łotra Dismasa – dostępująca zbawienia zgodnie ze słowami Chrystusa wypowiedzianymi tuż przed śmiercią. Z kolei po stronie prawej ukazano trzy kościste sylwetki o demonicznych obliczach – diabelskie stwory, które pochwyciły i ciągną w dół, do piekła nagą sylwetkę – wyobrażenie duszy złego łotra. Dostępu do strefy nieba broni im anioł ukazany obok sylwetki Boga Ojca, odganiający czorty „talizmanem” w postaci sękatego drzewca przypominającego strukturę krzyża¹⁹.

W polu tympanonu praskiego nie ma wprawdzie wizerunku *tłoczni mistycznej*, brak też sceny podniesienia, bo i znaczenie praskiego wizerunku jest nieco odmienne, ale w sensie ideowym – w relacji do modyfikującego go obrazu krakowskiego brak ten niweluje obecność centralnej sceny *Ukrzyżowania*, której wszak nie ma w Krakowie (il. 9–10). To właśnie zamiast niej, z premedytacją, krakowscy teolodzy wprowadzili dwa odmienne, ale typologicznie odpowiadające mu przedstawienia. Zmianie uległy też cechy kompozycyjne praskiego pierwowzoru. Niebiańska strefa w malowidle krakowskim zdecydowanie dominuje nad strefą ziemską, a motyw *tłoczni mistycznej* jest jednoznacznie najważniejszy, podczas gdy w reliefie praskim większą część pola obrazowego wypełniają trzy historyczne sceny męki, a strefa niebiańskiego „przedsionka”, gdzie toczy się walka o dusze, jest ciasna i szczelnie wypełniona ruchliwymi sylwetkami.

¹⁹ Opis tympanonu oparłem na wiernej rekonstrukcji, która zastąpiła w portalu podniszczony oryginał zdeponowany w muzeum: Národní galerie Praha, nr inw.: VP 148–150.



9. Praga, Kościół Najświętszej Marii Panny przed Tynem, tympanon portalu północnego (kopia), fot. A. Soćko

Bezpośredni związek łączący malowidło z Krakowa z reliefem z Pragi łatwiej zrozumieć przy porównaniu niektórych rozstrzygnięć kompozycyjnych. Tak, jak w krakowskim malowidle sceny *Biczowania*, *Podniesienia* i *Koronowania cierniem* tworzą wyodrębniony „fryz”, w dodatku połączony malowanymi ramami, tak w reliefie praskim wyraźną triadę kompozycyjną tworzą sceny *Biczowania*, *Ukrzyżowania* i *Koronowania cierniem* (il. 9–10). Zdają się one wprost naśladować strukturę średniowiecznego tryptyku. Wrażenie to potęguje dwustrefowa kompozycja każdej ze scen, co w przypadku *Biczowania* i *Koronowania cierniem* jest ewidentnym zabiegiem uzgadniającym prawidła obrazowe względem naturalnie dwustrefowej kompozycji *Ukrzyżowania* (il. 9). W scenie tej grupa asystujących pod krzyżem tworzy dolny pas kompozycji, a Chrystus z dwoma łotrami – górny. Wobec tego tak w *Biczowaniu*, jak i *Koronowaniu cierniem* wprowadzono kompozycję dwustrefową, tworząc sugestię rozgrywania scen w dwuplanowej, jakby pudełkowej przestrzeni. Oprawcy na pierwszym planie *Biczowania* przygotowują różgi służące chłóście i podają je tym ukazanym wyżej – w głębi. Analogicznie w *Koronowaniu cierniem* pierwszy plan zajmują sylwetki ciemieżców przygotowujących kije do podtrzymywania korony cierniowej. Jest tam też scena naigrywania – jeden z oprawców szydzi z Chrystusa, ge-



10. Kraków, klasztor Franciszkanów, malowidło ze sceną Chrystusa w tłoćni mistycznej – sceny figuralne, fot. A. Soćko

stykulując doń uwłaczająco²⁰. Znamienne, że właśnie ten motyw naigrywania, o niemal identycznym geście i układzie dłoni oprawcy, pojawił się w analogicznej scenie obrazu krakowskiego.

Aspekt strefowej kompozycji łączy więc trzy sceny praskiego tympanonu w jeden obrazowy ciąg, którego logikę narzuca odczytanie scen w układzie poziomym. Jednak w ramach tej triady scena *Ukrzyżowania* jest w pewien sposób potraktowana odmiennie, jest wyróżniona. Obrazowo łączy się ona płynnie wzdłuż osi pionowej z wizerunkiem Boga Ojca i gołębicą Ducha Świętego, a przez to z górną partią przedstawienia, gdzie trwa walka o dusze (il. 9). Tymczasem sceny *Biczowania* i *Koronowania cierniem* „dzieją się” jak gdyby

²⁰ Czyniony przez jednego z oprawców w kierunku Chrystusa gest „figi” – charakterystycznie złożonych palców dłoni, wyrażał w średniowieczu wielką pogardę – Małkiewiczówna, *Interpretacja treści...*, s. 84.

w innej przestrzeni – są wyodrębnione niczym boczne kwatery ołtarza. Tylko w ich tle pojawiają się trójdzielne płytkie wgłębienia zamknięte półkoliście – niczym trzy wnęki – jakby architektoniczne tło scenicznych kwater. Podstawę scen kaźni podkreśla pionowa belka dająca wrażenie konstrukcji podestu lub podłogi – podstawy akcji drugiego planu, podczas gdy cezurę tę przełamują optycznie sylwetki widoczne na planie pierwszym w bocznych scenach. Obie boczne kompozycje męki zdają się więc rozgrywać wewnątrz jakichś budowli, domkniętej przestrzeni, jakby teatralnych mansjonach. Sytuacja *Ukrzyżowania* jest pod tym względem odmienna. Scena środkowa kompozycyjnie łączy się z górnym polem, gdzie ukazano zbawienie i potępienie dusz. Z chwilą ofiarnej śmierci dokonuje się tu sąd nad duszami łotrów przed obliczem Boga.

Trudno nie dostrzec, że identyczne zabiegi kompozycyjne, choć przy wykorzystaniu odmiennych środków, zastosował malarz krakowskiego malowidła (il. 10). Wprawdzie trzy sceny fryzu są niemal równe wielkością i okala je ta sama prostokątna malowana zielona rama, ale boczne sceny męki silniej tworzą sugestię kwater ołtarzowych, gdyż wyposażono je w dodatkowe różowe malowane ramy wewnętrzne. Dają one sugestię snycerskiej oprawy profili i łuków dekorujących kwatery średniowiecznych ołtarzy. Malarz krakowski powiązał w poziomie zieloną ramą scenę *Podniesienia* z obrazami męki ukazanymi po bokach, te jednak dodatkowo wyodrębnił, przez co zasugerował też alternatywną ścieżkę lektury obrazu – w osi pionowej kompozycji. Sprzyja to wspólnemu postrzeganiu sceny *Podniesienia* i *Chrystusa w tłocznii mistycznej*, jak też triady postaci Boga Ojca, Chrystusa i kapłana. Podobnie jak w Pradze, tak i w Krakowie – w górnej partii malowidła po jego lewej stronie – pojawił się motyw dusz ratowanych przez anioły i dostępujących zbawienia.

Z analizy tej można wywnioskować, że autor kompozycji krakowskiej musiał mieć przed oczami wierne, zapewne rysunkowe odwzorowanie reliefu praskiego. Świadczy o tym zastosowanie innych środków plastycznych, ale w kilku aspektach służących bardzo podobnym sposobom obrazowania i narzucania widzowi podejścia do lektury wieloskładnikowej kompozycji. Autor malowidła krakowskiego bardzo dokładnie przestudiował relief z tympanonu kościoła tyńskiego w Pradze i może nawet sam go przerysował.

Kolejnym argumentem przemawiającym za uznaniem inspirującej roli tympanonu praskiego względem obrazu z krużganków franciszkańskiego klasztoru w Krakowie jest centralne znaczenie mariackiego kościoła tyńskiego dla rozwoju ruchu husyckiego w Czechach (il. 6–8). Nie ulega wątpliwości, że w kręgach intelektualnych Krakowa w XV wieku doskonale zdawano sobie sprawę, że to z kościołem Najświętszej Marii Panny przed Tynem związani byli wielcy kaznodzieje ruchu protohusyckiego jak Konrad z Waldhausen (zm. 1369), Jan Milič z Kromieryża (zm. 1374), ale przede wszystkim predy-

kanci jego dojrzałej fazy – Jakubek ze Stříbra (zm. 1429), a w szczególności Jan z Rokycan (zm. 1471), obrany przez utrakwistów w 1435 roku husyckim arcybiskupem Pragi. Obok katedry na Hradczanach to właśnie kościół tyński stał się centrum życia religijnego czeskiej stolicy, a od połowy lat 30. XV wieku był *de facto* utrakwistyczną katedrą. Wcześniej odbywano w nim sobory husyckie²¹.

Dekoracja rzeźbiarska kościoła Najświętszej Marii Panny w Pradze należy, obok zespołu dzieł kamieniarskich związanych z katedrą św. Wita na Hradczanach, do najbardziej znaczących zabytków rzeźby architektonicznej w Czechach doby luksemburskiej. Zarówno sam kościół, jak i portal północny, któremu z racji sytuacji topograficznej budowli przypadła rola głównego i najbardziej reprezentacyjnego wejścia do świątyni, były przedmiotem wielu badań i publikacji. Ostatnio szczegółowe omówienie poświęciła temu zagadnieniu Jana Peroutková, która podsumowała ustalenia odnośnie do chronologii budowy kościoła, zebrała poglądy na temat samego portalu, jego wyjątkowo bogatego tympanonu oraz sedilli chóru północnego i południowego, wreszcie podjęła próbę rekonstrukcji pierwotnego programu dekoracji ościeży portalu północnego²².

Początki dzisiejszego kościoła Najświętszej Marii przed Tynem wiążą się z istniejącym w pobliżu już w X wieku dworem kupieckim skupiającym wielką wymianę towarów o międzynarodowym zasięgu. Powstałemu nieopodal tego miejsca szpitalowi (istniejącemu w 1135 roku) z czasem zaczął towarzyszyć kościół o maryjnym wezwaniu. Wzmiankowano o nim po raz pierwszy w 1274 roku²³. Pierwotną budowlę romańską o trzech nawach, z kryptą pod prezbiterium, zastąpił kościół wczesnogotycki, ukończony w pierwszej ćwierci XIV wieku. W XIII stuleciu budowla była jedną z czterech najważniejszych świątyń parafialnych Starego Miasta. Zapewne przed połową XIV wieku przedstawiciele patrycjatu Starego Miasta, których część należała do osób blisko powiązanych z kręgiem władzy królewskiej, podjęli decyzję o budowie nowego, wielkiego kościoła, który miał zastąpić świątynię, nieodpowiadającą już potrzebom bogacącej się gminy. Początki istniejącej dziś mieszczańskiej budowli można sytuować najwcześniej w drugiej połowie lat 30. XIV wieku,

²¹ Obfite informacje o historii parafii i kościoła zob.: <http://www.tyn.cz/cz/index.php?stranka=historie-20100201> [dostęp: 29 grudnia 2022]. Istotnym jest też fakt, że każdorazowy pleban parafii tyńskiej sprawował w ramach swoich obowiązków także nadzór parafialny nad społecznością pobliskiego uniwersytetu.

²² J. Peroutková, *Architektonická skulptura chrámu Matky Boží před Týnem v lucemburském období*, w: *Ve službách českých knížat a králů. Kniha k počtě profesora Jiřího Kuthana*, (ed.) M. Šmied, F. Záruba, Praha 2013, s. 174–201.

²³ Ibidem, s. 176–177.

lub nieco później, ale raczej przed połową stulecia²⁴. Zapewne w 1365 roku, gdy zakupiono budynki starego probostwa oraz jedną z kamienic przy ulicy Tyńskiej, znaczna część przyziemia świątyni była już w stanie zaawansowanej realizacji²⁵. Około 1380 roku był gotowy chór kościoła, w 1384 wzmiankowano ołtarz Panny Marii, a bryłę wzniesioną do wysokości naw bocznych zadaszono prowizorycznie około 1380 lub około 1390 roku²⁶. Wówczas rozebrano starą budowlę, pozostawiając w użyciu jedynie dawną kryptę, a z początkiem XV wieku przystąpiono do budowy wież zachodnich i podwyższania nawy głównej. Proces budowy i dekoracji wież kościoła trwał do początków XVI wieku²⁷.

W świetle ustaleń Jany Peroutkovej założenie portalu północnego przewidziano i realizowano od początku budowy (il. 8). Dekoracyjne konsole i dolne partie profili ościeży powstały zapewne już około połowy XIV stulecia. Nietypowe zamknięcie arkady łukiem pełnym i zadaszeniem wbudowanym między przypory powstało najwcześniej po 1367 roku, gdyż najpewniej wzorowano je na ukończonym właśnie wtedy i poświęconym w 1368 roku południowym portalu katedry św. Wita²⁸. Kontrowersje dotyczyły datowania reliefowego tympanonu wykonanego z kilku płyt czeskiej opoki. Dawniej czas jego powstania sytuowano na lata około 1380–90²⁹. W nowszych badaniach

²⁴ W świetle prezentowanego przez czeską badaczkę stanu badań nad historią kościoła tyńskiego istotną okolicznością był niewątpliwie fakt rozpoczęcia budowy gotyckiej katedry na Hradczanach w 1344 roku. Skoro wysocy dostojnicy z kręgu władz Starego Miasta byli blisko powiązani z dworem królewskim, a badaczka sama wskazywała na pewien rodzaj oddziaływania rozwiązań warsztatu katedralnego na budowniczych fary oraz swego rodzaju rywalizację mieszczań ze środowiskiem elit dworskich, to fakt rozpoczęcia budowy wielkiej, nowoczesnej katedry musiał mieć istotne znaczenie dla podjęcia przez patrycjat Starego Miasta decyzji o budowie odpowiednio reprezentacyjnego i prestiżowego kościoła dla społeczności mieszczańskiej.

²⁵ Peroutková, *Architektonická skulptura...*, s. 177–178.

²⁶ Ibidem, s. 181 oraz przypis 59 – badania dendrochronologiczne wykazały, że zadaszenie naw bocznych nastąpiło najpewniej w 1390 roku.

²⁷ Ibidem, s. 177–178; por. przypis 19.

²⁸ Ibidem, s. 181.

²⁹ A. Kutal, *Katalog sochařství*, w: *České umění gotické 1350–1420*, Praha 1970, s. 141–142; H. Bachmann, *Plastik bis zu den Hussitenkriegen*, w: *Gotik in Böhmen*, hrsg. von K.M. Swoboda, München 1969, s. 128; J. Homolka, *Studie k počátkům umění kránsného slohu v Čechách*, Praha 1976, s. 57–58; idem, *Praha, Teynkerche, Nordportal*, w: *Die Parler und der Schöne Stil 1350–1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern*, Bd. 2, *Ein Handbuch zur Ausstellung des Schnütgen-Museums In der Kunsthalle Köln*, Hrsg. von A. Legner, Köln 1978, s. 682.

tympanon datowany jest raczej na okres przełomu lat 60. i 70. XIV wieku, w każdym razie nie wcześniej niż 1367³⁰.

W badaniach nad tympanonem portalu północnego kościoła tyńskiego akcentowano przede wszystkim eucharystyczną wymowę jego programu znaczeniowego skoncentrowanego na momentach przelania krwi Pańskiej (il. 9). Najwięcej uwagi poświęcił mu Jaromir Homolka³¹. W analizie centralnej sceny *Ukrzyżowania* zwrócił on uwagę na intrygującą postawę rycerza wznoszącego trochę nienaturalnie rękę ku górze. Stopień uszkodzenia oryginalnej rzeźby nie pozwala jednoznacznie rozstrzygnąć znaczenia gestu dłoni, ale w świetle jednej z hipotez rycerz mógł trzymać lub wspierać ręką włócznię – co dało podstawy identyfikacji postaci jako św. Longinusa. Ten ważny rys ikonograficzny tympanonu w połączeniu ze scenami *Biczowania* i *Koronowania cierniem*, mógł być wyrazem szczególnej atmosfery dworskiej, jaka panowała w Pradze na przełomie trzeciej i czwartej ćwierci XIV wieku. Jaromir Homolka widział związek ikonografii tympanonu z faktem pozyskania w 1350 roku przez Karola IV relikwii włóczni i gwoździa z Krzyża Świętego oraz propagowaniem w stolicy królestwa kultu relikwii męki Pańskiej. W tym celu Karol IV kazał nawet wznieść specjalny podest służący okazywaniu ich wiernym³².

Także Jana Peroutková zwróciła uwagę na zgodność ikonografii tympanonu z nadrzędnymi celami propagandy władzy Karola IV, który dążył do ustanowienia w Pradze nowej stolicy cesarskiej i kościelnej na wzór Rzymu czy Akwizgranu. W dążeniu tym władcę wspierać miał właśnie autorytet pasywnych relikwii chrystusowych, pozyskanych do cesarskiego skarbcza oraz szczególne fundacje artystyczne Karola IV – kaplica Św. Krzyża na zamku w Karlštejnie oraz kaplica Bożego Ciała na terenie Targu Bydłęcego na Starym Mieście w Pradze, gdzie wcześniej stał podest służący prezentowaniu relikwii ludowi. Propagując w Pradze kult relikwii – ciernia z korony, grotu włóczni i gwoździa z Krzyża Świętego Karol IV legitymizował swoją dominującą pozycję polityczną jako namiestnika chrystusowego, władcy i następcy sprawiedliwego sędziego, tworząc przy tym ze stolicy Czech ważne centrum pielgrzymkowe³³. Kontynuatorem tej idei był jego syn Wacław IV. W okresie jego

³⁰ J. Fajt, *Peter Parler und die Bildhauerei des dritten Viertels des 14. Jahrhunderts in Prag*, w: *Architektur, Skulptur, Restaurierung. Internationales Parler-Symposium Schwäbisch Gmünd, 17.–19. Juli 2001*, ed. R. Strobel, A. Siefert, K. Jürgen, H. Parlerbauten, Stuttgart 2004, s. 207–220; Peroutková, *Architektonická skulptura...*, s. 189; eadem, *Sochařství doby Václava IV*, w: *Římský a český král Václav IV a počátky husitské revoluce*, red. J. Kuthan, J. Šenovský, Univerzita Karlova, Katolická teologická fakulta, 2019, s. 84.

³¹ Homolka, *Studie...*, s. 57–58.

³² Ibidem, s. 63–70.

³³ Peroutková, *Architektonická skulptura...*, s. 182.

władzy dekorowano reprezentacyjne sedilia chóru nawy północnej kościoła tyńskiego, wprowadzając akcenty dekoracji przywołujące znaczenie relikwii męki pańskiej dla podbudowy prestiżu i legitymacji władzy Wacława IV³⁴. Jana Peroutková podkreślała też szczególne znaczenie dekoracji rzeźbiarskiej kościoła właśnie we wczesnym okresie panowania następcy Karola IV. Wówczas Wacław IV opuścił Hradczany i wiele czasu spędzał we dworze królewskim położonym na Starym Mieście w pobliżu Bramy Prochowej³⁵. Można więc powiedzieć, że bliska, a pewnie i częsta obecność władcy w przestrzeni miasta i w świątyni Mariackiej podnosiła prestiż i znaczenie budowli oraz jej dekoracji i wyposażenia.

Jana Peroutková wskazywała na nowatorski charakter dekoracji rzeźbiarskiej kościoła mieszczan praskich, w tym także tympanonu portalu północnego. Jej zdaniem właśnie około 1370 roku rzeźba zyskała nowy charakter wizualny i silny ładunek moralizatorski. Tympanon portalu północnego jest niezwykle bogatą w treści kompozycją o dydaktycznym charakterze, dotyczącym kluczowych treści odnośnie do chrześcijańskiej idei zbawienia, a nową wartością była emancypacja potrzeby wizualnej prezentacji złożonych teologicznie treści i ich demonstrowanie w ramach publicznej przestrzeni miasta. Portal otwiera się bowiem na niewielki plac, na którym zbiegają się uliczki prowadzące do kościoła. Badaczka sądziła, że nieprzypadkowo czas powstania tympanonu pokrywa się z okresem płomiennych kazań austriackiego augustianina Konrada Waldhausera oraz Jana Miliča z Kromieryża³⁶.

W programie tympanonu praskiej świątyni eksponowano głównie jego wymowę eucharystyczną ze względu na dominację w kompozycji trzech dolnych scen obrazujących moment przelania krwi pańskiej. Tymczasem godny odnotowania jest też drugi wątek znaczeniowy – czytelny, gdy podda się analizie układ kompozycji w osi pionowej. Wówczas uwidacznia się sens soteriologiczny obrazujący współdziałanie Trójcy Świętej w dziele odkupienia ludzkości. Taka lektura podkreśla dwoistą naturę Chrystusa – Boga i człowieka i przypomina ideowe znaczenie motywu *Tronu Łaski*, którego teologicznym sensem jest demonstracja woli Boga (il. 9). On, powodowany łaską, postanowił pojednać się z grzeszną ludzkością poprzez ofiarowanie swego Syna na męczeńską śmierć. W programie rzeźbionego tympanonu skutek ofiary Chrystusa ukazany jest jak gdyby natychmiastowo i dosadnie – poprzez losy dusz dobrego i złego łotra, z których ta pierwsza dostępuje zbawienia, drugą czeka wieczne potępienie. Te dydaktyczne obrazy przepełnione są ekspresją i sce-

³⁴ Ibidem, s. 187–189.

³⁵ Ibidem, s. 179.

³⁶ Peroutková, *Sochařství doby Václava...*, s. 84–87.

niczną dramaturgią. Ideowo najważniejszym i kompozycyjnie kluczowym, centralnym przedstawieniem pozostaje jednak *Ukrzyżowanie* i sam krucyfiks – narzędzie pojednania z Bogiem – „brama zbawienia”.

Z kolei w malowidle krakowskim autor programu dowartościował scenę mistycznej ofiary Chrystusa (il. 10). I tu głównym bohaterem obrazu jest Zbawiciel, ale w kompozycji pozycję tę determinuje jego skala i monumentalny charakter samej prasy. I tu sprawczość Chrystusa w aspekcie ocalenia dusz ukazano w sposób jednoznaczny, ale znaczenie sceny krakowskiej zostało przeniesione w inny, transcendentny wymiar. Zyskuje ono uniwersalny charakter, a nie historyczny, jednostkowy – jak to było w Pradze, gdzie obraz podążał za relacją ewangelii. W kompozycji krakowskiej, podobnie jak w Pradze, podkreślono, iż aktywność Chrystusa jest wypełnieniem woli Boga Ojca. Natomiast związek dominującej skalą sceny głównej z ukazaniem w innym wymiarze *Podniesieniem* stanowi zasadnicze względem modelu z Pragi przekierowanie ideowe znaczenia obrazu krakowskiego. Oto liturgia każdej mszy celebrowanej przez kapłana czerpie, albo też „jest zasilana” przez ofiarę mistyczną Chrystusa, która wciąż odbywa się w pozaziemskich realiach. Nieprzypadkowo ukazano więc i dowartościowano rolę kapłana aktywnego w ziemskiej strefie, gdyż za każdym razem partycypuje on w kapłańskiej misji Chrystusa w niebie. Uzmysławiać ma to osiowe połączenie sceny z liturgią ołtarza ze sceną pracy w łoczni. To, co w praskim pierwowzorze było ilustracją ewangelicznej, historycznej i narracyjnej treści wzmagającej emocje prażan mających okazję adorować bezcenne relikwie pasyjne, w Krakowie zostało przeniesione w wymiar uniwersalny, transcendentny, pozahistoryczny i aktualny dla każdego świadomego uczestnika mszy.

Silne eksponowanie sylwety odzianego w czerwony płaszcz Chrystusa umęczonego – obrazu ciała ofiarnego wzmacnia eucharystyczną wymowę całości przedstawienia. Jest to zresztą powtarzalna cecha obrazów o wymowie antyhusyckiej³⁷. W tym kontekście intrygującą jest też obecność w malowidle krakowskim noża eucharystycznego – elementu obcego liturgii Zachodu, za to wykorzystywanego w obrzędowości Wschodu podczas rytu *proskomidii*³⁸ (il. 5). W jego trakcie wycinano z chleba ofiarnego środkowy fragment do konsekracji w czasie anafory, następnie podlegał on symbolicznemu przebicciu nożem w chwili cytowania słów ewangelii św. Jana o przebicciu chrystusowego

³⁷ Zob.: Kostowski, *Sztuka śląska...*, s. 29–59. W większości zestawionych przez autora śląskich zabytków o wymowie antyhusyckiej centralnym ideowo, szczególnie eksponowanym motywem jest wizerunek ofiarnego ciała Chrystusa, naznaczonego znamionami przebytej męki. Na tym tle malowidło krakowskie jest też wizerunkiem relatywnie wczesnym.

³⁸ Małkiewiczówna, *Interpretacja treści...*, s. 86 i 119–120.

boku lancą. Nóż w symbolicznej interpretacji tego rytu stawał się więc znakiem śmierci Chrystusa, odpowiednikiem „świętej lancy”, która przebiła Jego bok, rozdzielając Ciało i Krew. Obecność motywu noża eucharystycznego na ołtarzu w krakowskim *Podniesieniu* Helena Małkowiczówna uznała za zupełnie wyjątkową, niespotykaną na tle analogicznych przedstawień w sztuce Zachodu³⁹. Nie wskazała jednak żadnego wytłumaczenia tej ikonograficznej anomalii. Tymczasem pewnym wyjaśnieniem tej modyfikacji kompozycyjnej może być chęć nawiązania w malowidle do reliefu praskiego. Motyw noża eucharystycznego byłby wówczas obrazową aluzją względem wizerunku włóczyńi czczonej w Pradze i być może pierwotnie obecnej też na tympanonie świątyni tyńskiej. Tak jak scena *Ukrzyżowania* z triady scen męki na tympanonie praskim została zastąpiona w Krakowie *Podniesieniem*, tak domniemaną obecność świętej lancy w *Ukrzyżowaniu* z Pragi w malowidle z Krakowa zastąpił ów wschodni nóż eucharystyczny. Ten rodzaj międzyobrazowego dialogu mógł być jednak czytelny jedynie dla teologa doskonale obeznanego z praktyką ówczesnego obrazowania i znającego praski pierwotwór krakowskiego malowidła.

Helena Małkowiczówna wykazała, że program ideowy krakowskiej kompozycji ma jednoznacznie antyhusycką wymowę⁴⁰. Polemiczna wymowa malowidła zyskiwała najsilniejszy wydźwięk głównie w odniesieniu do skrajnie radykalnej frakcji ruchu husyckiego – taborytów. W doktrynie wyrosłej na bazie pism Johna Wycliffe’a odrzucali oni dogmat o transsubstancjacji, a w kwestii zbawienia głosili ideę predestynacji sprzeczną z ortodoksyjną nauką o odpustach, modlitwach wiernych w intencji zbawienia dusz, orędownictwie Marii, wreszcie negującą istnienie czyścica⁴¹. Radykałowie ruchu husyckiego odrzucali dotychczasową rolę kapłaństwa jako szczególnego posłannictwa, powołania do pośrednictwa między ludem a Bogiem, nie uznawali prymatu papieża, negowali też wiele aspektów obrzędowości liturgii mszalne ugruntowanej tradycją – odrzucali między innymi używanie szat liturgicznych, palenia świec i występowali przeciwko kultowi obrazów⁴². Nic więc dziwnego, że w obliczu dramatycznych wydarzeń w Królestwie Czech w oczach Zbigniewa Oleśnickiego stawali się oni potężnym zagrożeniem dla dotychczasowego ładu społecznego, pozycji Kościoła i kleru w ówczesnej Polsce.

³⁹ Ibidem, s. 120.

⁴⁰ Ibidem, s. 131–145.

⁴¹ Szerzej na ten temat zob.: P. Kras, *Husyci w piętnastowiecznej Polsce*, Lublin 1998, s. 164–193, S. Bylina, *Religijność radykalnego husytyzmu*, Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1302, „Studia Religioznika” 2008, 41, s. 21–36.

⁴² Kras, *Husyci...*, s. 167; F. Šmahel, *Rewolucja husycka*, t. 2, *Korzenie czeskiej reformacji*, Oświęcim 2018, s. 107–108, 119, 133, 155.

Obraz krakowski powstał – jak podkreślała Małkiewiczówna – jako ilustracja dogmatu o transsubstancjacji i jako prezentacja właściwego sprawowania rytuału podniesienia. Jest też wizualnym argumentem akcentującym znaczenie kapłana dla skuteczności sprawowania liturgii. Wszak znakiem jego wybraństwa był przywilej komunii pod postacią chleba i wina.

Komunia wiernych pod dwiema postaciami (*sub utraque specie*) stanowiła centralny postulat łączący wszystkie odłamy ruchu husyckiego w dążeniu do zrównania laikatu z kapłanami⁴³. W świetle rozważań krakowskiego teologa Benedykta Hessego kapłański przywilej komunii pod dwiema postaciami nie wynikał z potrzeby skuteczności, lecz służył w czasie liturgii celom pragmatycznej wizualizacji przelania krwi Chrystusa i jej oddzielenia od ciała⁴⁴. Dlatego szczególnie znaczącym komponentem kompozycji w Krakowie jest właśnie scena *Podniesienia*, która w relacji do kompozycji praskiego reliefu znajduje się w miejscu *Ukrzyżowania*. *Podniesienie*, skojarzone z męką Chrystusa na krzyżu na zasadzie rememoratywnej wykładni liturgii, jest więc wprost wizualną manifestacją stanowiska teologów spod Wawelu wymierzoną w doktrynę taborytów. Taboryci umniejszali znaczenie święta Bożego Ciała na rzecz kultu Wniebowstąpienia, odrzucali wiarę w czyściec, świętych i skuteczność modlitw zadusznych⁴⁵.

Kluczową różnicą i fundamentem herezji z punktu widzenia katolickiej ortodoksji stało się jednakowoż przeświadczenie taborytów o duchowej, a nie rzeczywistej obecności Zbawiciela wśród wiernych w trakcie przyjmowania komunii. Najprościej objaśniano ów aspekt przekonaniem, że skoro Chrystus w człowieczej naturze wniebowstał po zmartwychwstaniu i w niebiosach przebywa z Ojcem, to jego ciało i krew nie mogą równocześnie znajdować się na Ziemi. W tle tych rozważań żywo rozwijała się wiara w bliskie ponowne nadejście Chrystusa w celu osądzenia ludzkości⁴⁶. W obrazie krakowskim szczegółowa wizualizacja mszy w chwili podniesienia, adoracja eucharystii, wstawiennictwo Marii wobec dusz czyścicowych, skuteczność intencji modlitewnych, wizualizacja czyśćca, wreszcie dosadnie zobrazowana obecność

⁴³ W Polsce podstawowym postulatem zwolenników ruchu husyckiego była komunია pod dwiema postaciami – jeden z głównych postulatów ruchu husyckiego w Czechach, a czasem zwolennicy tego ruchu odmawiali też płacenia dziesięcin, co również mieściło się w postulatach husytyzmu i nawoływaniu do ubóstwa kapłanów z czasów wczesnochrześcijańskich, ale w Polsce miało ściśle antyklerykalny i ekonomiczny charakter. O głównych postulatach ruchu husyckiego zob.: Šmahel, *Rewolucja husycka...*, s. 125–149.

⁴⁴ Małkiewiczówna, *Interpretacja treści...*, s. 136–137.

⁴⁵ Ibidem, s. 133; S. Bylina, *Rewolucja husycka. Przedświt i pierwsze lata*, Warszawa 2011, s. 181, 209, 220–224, 266–268 i przyp. 36 na s. 267.

⁴⁶ Bylina, *Rewolucja husycka*, s. 231–238 i 261.

krwi Chrystusa w mszalnym kielichu – wszystko to zostało ukazane niewątpliwie ze względu na silną motywację polemiczną wobec taboryckiej frakcji husytów. Obecność Chrystusa tłoczącego i tłoczonego w chwili podniesienia, w kategoriach kompozycji obrazowej ma charakter wizualnej dominanty. Lektura obrazu nie pozostawia wątpliwości co do faktycznej obecności Syna Bożego w hostii w chwili podniesienia przedstawionej na malowidle.

Teolodzy krakowscy byli zapewne zorientowani w zniuansowanych postawach różnych ugrupowań współtworzących ruch rewolucji husyckiej. Z pewnością zdawali sobie też sprawę z emblematycznego znaczenia kościoła Najświętszej Marii Panny przed Tynem dla wpływowego środowiska praskich utrakwistów – umiarkowanej frakcji ruchu husyckiego. Ich przywódcą od lat 30. był Jan Rokycana – teolog i kaznodzieja husycki, wikariusz kościoła od końca lat 20. XV wieku i rektor Uniwersytetu Karola od 1435 roku, wybrany w październiku tego roku arcybiskupem Pragi. Sądzę, że właśnie spektakularna kariera Jana Rokycany z połowy lat 30. XV wieku – człowieka o pozycji porównywalnej z tą, jaką w Krakowie zajmował Zbigniew Oleśnicki, mogła dać impuls do odwołania się w programie malowidła krakowskiego do wizerunku ze świątyni będącej centralnym punktem praskiego husytyzmu. Możliwe więc, że malowidło krakowskie należałoby datować jednak nieco wcześniej niż dotąd – bliżej momentu nadania świątyni franciszkańskiej nowego wezwania Bożego Ciała (1436).

Zaangażowanie biskupa krakowskiego w kreowanie ośrodka kultu Bożego Ciała w oparciu o klasztor krakowskich franciszkanów z dzisiejszej perspektywy wydaje się być szerzej zakrojoną antyhusycką akcją propagandową. Takiego znaczenia nabiera nie tylko ustanowienie procesji ku czci Bożego Ciała i rozszerzenie wezwania świątyni o toż patrocinium, ale także decyzja o powołaniu malarskiej galerii biskupów będącej niczym innym jak wizualnym argumentem przemawiającym na rzecz wagi ciągłości i tradycji w Kościele, którą wszak programowo odrzucali husyci.

Mechanizmy przenikania poglądów husyckiej doktryny do stolicy Królestwa Polskiego w pierwszej połowie XV wieku szeroko omówił Paweł Kras⁴⁷. Wiadomo, że wyznawcy czeskiej herezji znajdowali się nawet w bliskim otoczeniu króla Jagiełły⁴⁸, że do Krakowa trafiały heretyckie pisma i księgi. Wprawdzie dopiero w 1449 roku ujawniono wśród społeczności akademickiej

⁴⁷ Kras, *Husyci...*, s. 33–97.

⁴⁸ Ibidem, s. 57 – nadworny astrolog Jagiełły Henryk Czech i medyk Paweł Kravař byli zwolennikami husytyzmu. Ten drugi działał w Krakowie w latach 1421 lub 1422–1431, w roku 1434 był w Pradze, a potem w Szkocji, gdzie został schwytany, s. 57–58, wiadomo, że po bitwie pod Lipanami w 1434 roku do Polski przybyli pokonani taboryci czescy, nie wiadomo jak duża to była grupa.

propagatora poglądów Johna Wycliffe'a – Andrzeja Gałkę z Dobczyna, jednak wiadomo też, że swą zakamuflowaną działalność prowadził – jak sam przyznał – już od końca lat 20.⁴⁹ W księgozbiornie krakowskim korzystał między innymi z dzieła Tomasza Nettera z Walden podejmującego zażartą polemikę z tezami Wycliffe'a i husytów, które na rzecz uczelni przekazał w 1439 roku inny teolog – Mikołaj Kozłowski. Andrzej Gałka był więc w stanie rekonstruować poglądy swego mentora, czerpał wiedzę między innymi z tego typu ksiąg polemicznych, dostępnych wówczas w Krakowie⁵⁰. W swych poglądach Andrzej Gałka koncentrował się – tak jak Wycliffe – na krytycznym stosunku do zinstytucjonalizowanego Kościoła, do kwestii adoracji konsekrowanej hostii, w tym adorowania jej przy zapalonych świecach⁵¹. Autorytetem i źródłem prawdy była dlań Biblia, wobec czego odrzucał – tak jak taboryci – wszystko to, co nie wynikało z Pisma Świętego i było ugruntowane jedynie długotrwałą tradycją instytucjonalnego Kościoła. Negował też uprzywilejowaną pozycję kleru, wynikającą z pełnienia przez kapłanów służby liturgicznej, i potępiał udzielanie odpustów, w których upatrywał nadużyć służących bogaceniu się kleru kosztem wiernych⁵². Nie uznawał wreszcie sądowniczych kompetencji władz Kościoła uważając, że w całości przynależy ona władzy świeckiej⁵³. I choć skryształizowane poglądy i świadoma postawa Andrzeja Gałki z Dobczyna nie mogą być uważane za charakterystyczne dla przeciętnych sympatyków ruchu husyckiego w ówczesnym Krakowie, to ujawnienie jego poglądów w powiązaniu z wieloletnią pracą na krakowskiej uczelni musiało jedynie ugruntować przekonanie Zbigniewa Oleśnickiego do słuszności prowadzonej przezeń surowej polityki antyhusyckiej w diecezji krakowskiej.

Pozostaje jeszcze jedna kwestia, co do której warto powrócić w kontekście wskazanych relacji łączących malowidło krakowskie z reliefem portalu praskiej świątyni. W poszukiwaniach fundatora lub inspiratora powstania malowidła z motywem tłoczni mistycznej Helena Małkiewiczówna wskazała zarówno na środowisko krakowskich franciszkanów, jak i uczonych Uniwersytetu Krakowskiego działających zapewne na zlecenie lub w porozumieniu z biskupem Oleśnickim. W tym pierwszym środowisku eksponowała przede wszystkim rolę Jana Kmity, doktora teologii, od 1428 roku przewodzącego prowincji polsko-czeskiej zakonu, którego zasługą była skutecznie prowadzona rozbudowa klasztoru, oraz franciszkanina Jerzego, gwardiana konwentu

⁴⁹ Kras, *Husyci...*, s. 75–76.

⁵⁰ Ibidem, s. 77–78.

⁵¹ Ibidem, s. 194–195.

⁵² Ibidem, s. 198.

⁵³ Ibidem, s. 200.

w 1433 roku i kaznodzieję w latach 1441 i 1442, znanego z fundacji obrazu dla klasztoru Klarysek w Starym Sączu⁵⁴. Helena Małkiewiczówna skłonna jednak była upatrywać fundacji malowidła z tłoczną raczej w kręgu intelektualistów uniwersyteckich otaczających krakowskiego biskupa. Potencjalnym pomysłodawcą programu malowidła mógł według niej być Andrzej z Koko-rzyna⁵⁵, zmarły w 1435 roku autor traktatu o antyutrakwistycznej wymowie, lub raczej Benedykt Hesse, od 1432 roku profesor fakultetu teologicznego, którego rozważania naukowe dotyczyły tłoczni mistycznej, roli Marii w zbawieniu, jej współmęki, remoneratycznego objaśniania rytu podniesienia oraz zagadnień utrakwizmu⁵⁶.

W kontekście relacji malowidła wobec dekoracji portalu głównego kościoła czeskich husytów wydaje się, że impulsu dla powstania antyhusyckiej kompozycji niekoniecznie trzeba szukać wśród uniwersyteckich współpracowników biskupa krakowskiego. Sądzę, że wszelkie warunki dla stworzenia malowidła wedle kompozycji reliefu praskiego mogli dostarczyć z Pragi sami franciszkanie, szczególnie przy okazji organizowanej pod kierunkiem prowincjała Jana Kmity kapituły prowincjonalnej w Krakowie w czerwcu 1436 roku – w miesiąc po konsekracji kościoła konwentualnego przez biskupa Zbigniewa Oleśnickiego⁵⁷. Nie brakowało wśród franciszkanów biegłych teologów. Wszak to właśnie członkowie praskiego klasztoru przy kościele św. Jakuba, gdzie funkcjonowało studium generalne prowincji czesko-polskiej franciszkanów⁵⁸, znaleźli się w samym centrum religijnych sporów już w latach 60. XIV wieku, w okresie krytycznych wobec nich kazań głoszonych w kościele tyńskim przez Konrada Waldhausera i równie nieprzychylnych opinii formułowanych przez Jana Miliča z Kromieryża⁵⁹. Również w okresie bezpośrednio poprzedzającym wybuch rewolucji husyckiej franciszkanie stali się obiek-

⁵⁴ Małkiewiczówna, *Interpretacja treści...*, s. 144.

⁵⁵ Ibidem, s. 145.

⁵⁶ Ibidem.

⁵⁷ D. Karczewski, *Miejsce krakowskiego klasztoru franciszkanów w strukturze czesko-polskiej prowincji zakonnej*, w: *Mendykanci w średniowiecznym Krakowie*, red. K. Ożóg, T. Gałuszka, A. Zajchowska, Kraków 2008, s. 87, przyp. 25 oraz s. 92.

⁵⁸ J. Kadlec, *Franciszkanie na ziemiach czeskich w okresie przedhusyckim oraz ich studium generalne*, w: *Franciszkanie w Polsce średniowiecznej*, cz. 1. *Franciszkanie na ziemiach polskich*, red. U. Borkowska, Cz. Deptuła, C.S. Napiórkowski, J. Skarbek, A. Witkowska (*Zakony franciszkańskie w Polsce*, red. J. Kłoczowski) Kraków 1983, s. 270–271; Šmahel, *Rewolucja husycka...*, s. 186–187.

⁵⁹ F. Šmahel, „*Intra et extra muros*”. Społeczna rola franciszkanów obserwatorów i klarysek na ziemiach czeskich od połowy XIV do końca XV wieku, w: *Franciszkanie w Polsce średniowiecznej*, cz. 1. *Franciszkanie na ziemiach polskich*, red. U. Borkowska, Cz. Deptuła, C.S. Napiórkowski, J. Skarbek, A. Witkowska (*Zakony franciszkańskie w Polsce*, red.

tem krytyki podjętej przez Jakubka ze Stříbra, a szczególnie przez Hieronima z Pragi, który w 1412 roku sprowokował gwałtowne zamieszki pod kościołem św. Jakuba skierowane przeciw handlowaniu odpustami przez franciszkanów. Dwa lata później Hieronim z Pragi dopuścił się wobec franciszkanów kolejnej prowokacji, znieważając uważany za „cudowny” krucyfiks czczony w ich świątyni⁶⁰. Do transferu do Krakowa kompozycji praskiej doszło najpewniej już po ustaniu husyckiej rewolucji, ale jeszcze przed wybuchem konfliktu o przywództwo w czesko-polskiej prowincji zakonu w 1442 roku, u schyłku działalności Jana Kmity⁶¹. Najlepszą ku temu sposobnością, także ze względu na bieg wydarzeń w Pradze była krakowska kapituła prowincjonalna z 1436 roku. Poprzez nawiązanie do praskiego pierwowzoru obraz krakowski stawał się wówczas wysublimowanym wykładem o uwspółcześnionej wymowie sięgającej jednak podobnego przesłania, jakie zawiera kilkadziesiąt lat wcześniejszy, „przedhusycki” relief z kościoła tyńskiego – w oczach franciszkanów niewątpliwie bezprawnie zawłaszczony przez heretyka Jana Rokycanę.

BIBLIOGRAFIA

- Bachmann H., *Plastik bis zu den Hussitenkriegen*, w: *Gotik in Böhmen*, hrsg. von K.M. Swoboda, München 1969, s. 110–166
- Bylina S., *Religijność radykalnego husytyzmu*, Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1302, „Studia Religiosa” 2008, 41, s. 21–36
- Bylina S., *Rewolucja husycka. Przedświt i pierwsze lata*, Warszawa 2011
- Fajt J., *Peter Parler und die Bildhauerei des dritten Viertels des 14. Jahrhunderts in Prag*, w: *Architektur, Skulptur, Restaurierung. Internationales Parler-Symposium Schwäbisch Gmünd, 17.–19. Juli 2001*, ed. R. Strobel, A. Siefert, K. Jürgen, H. Parlerbauten, Stuttgart 2004, s. 207–220
- Homolka J., *Praha, Teynkirche, Nordportal*, w: *Die Parler und der Schöne Stil 1350–1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern*, Bd. 2, *Ein Handbuch zur Ausstellung des Schnütgen-Museums In der Kunsthalle Köln*, Hrsg. von A. Legner, Köln 1978, s. 682
- Homolka J., *Studie k počátkům umění krásného slohu v Čechách*, Praha 1976
- Janocha M., *Ewolucja liturgii mszalnej w XIV i XV wieku w Polsce w świetle świadectw ikonograficznych*, w: *Sztuka około 1400. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Poznań, listopad 1995, t. 2, red. T. Hrankowska, Warszawa 1996, s. 297–315
- Janocha M., *Missa in arte polona. Ikonografia mszy świętej*, Warszawa 1998

J. Kłoczowski) Kraków 1983, s. 289–290. O zakłócaniu przez minorytów kazania Konrada Waldhausera w Żatcu w 1365 roku zob.: Šmahel, *Rewolucja husycka...*, s. 194.

⁶⁰ Šmahel, „Intra et extra muros”..., s. 292.

⁶¹ Karczewski, *Miejsce...*, s. 92–94.

- Jurkowlaniec G., *Chrystus umęczony. Ikonografia w Polsce od XIII do XVI wieku*, Warszawa 2001
- Kadlec J., *Franciszkanie na ziemiach czeskich w okresie przedhusyckim oraz ich studium generalne*, w: *Franciszkanie w Polsce średniowiecznej*, cz. 1. *Franciszkanie na ziemiach polskich*, red. U. Borkowska, Cz. Deptuła, C.S. Napiórkowski, J. Skarbek, A. Witkowska (*Zakony franciszkańskie w Polsce*, red. J. Kłoczowski) Kraków 1983, s. 267–274
- Karczewski D., *Miejsce krakowskiego klasztoru franciszkanów w strukturze czesko-polskiej prowincji zakonnej*, w: *Mendykanci w średniowiecznym Krakowie*, red. K. Ożóg, T. Gałuszka, A. Zajchowska, Kraków 2008, s. 83–96
- Karłowska-Kamzowa A., *Malarstwo ściennie w Małopolsce*, w: *Malarstwo gotyckie w Polsce*, t. 1, *Synteza*, red. A.S. Labuda, K. Secomska, Warszawa 2004, s. 93–110
- Kornecki M., H. Małkiewiczówna, *Małopolska*, w: *Gotyckie malarstwo ściennie w Polsce*, red. A. Karłowska-Kamzowa, Poznań 1984, s. 13–78
- Kostowski J., *Sztuka śląska wobec husytyzmu. Późnogotyckie świadectwa malarskie*, „Artium Quaestiones” 1991, 5, s. 29–59
- Kras P., *Husyci w piętnastowiecznej Polsce*, Lublin 1998
- Kutal A., *Katalog sochařství*, w: *České umění gotické 1350–1420*, Praha 1970, s. 127–176
- Malarstwo gotyckie w Polsce*, t. 2, *Katalog zabytków*, red. A.S. Labuda, K. Secomska, przy współudziale A. Włodarka, T. Łozińskiej, A. Palińskiej, W. Rączkowskiego, Warszawa 2004, s. 59–60 [Helena Małkiewiczówna]
- Małkiewiczówna H., *Interpretacja treści piętnastowiecznego malowidła ściennego z Chrystusem w tłoczni mistycznej w krużgankach franciszkańskich w Krakowie*, „Folia Historiae Artium” 1972, 8, s. 69–145
- Peroutková J., *Architektonická skulptura chrámu Matky Boží před Týnem v lucemburském období*, w: *Ve službách českých knížat a králů. Kniha k počtě profesora Jiřího Kuthana*, (ed.) M. Šmied, F. Záruba, Praha 2013, s. 174–201
- Peroutková J., *Sochařství doby Václava IV*, w: *Římský a český král Václav IV a počátky husitské revoluce*, red. Jiří Kuthan, Jakub Šenovský, Univerzita Karlova, Katolická teologická fakulta 2019, s. 55–98
- Šmahel F., „Intra et extra muros”. *Społeczna rola franciszkanów obserwantów i klawrysek na ziemiach czeskich od połowy XIV do końca XV wieku*, w: *Franciszkanie w Polsce średniowiecznej*, cz. 1. *Franciszkanie na ziemiach polskich*, red. U. Borkowska, Cz. Deptuła, C.S. Napiórkowski, J. Skarbek, A. Witkowska (*Zakony franciszkańskie w Polsce*, red. J. Kłoczowski) Kraków 1983, s. 275–325
- Šmahel F., *Rewolucja husycka*, t. 2, *Korzenie czeskiej reformacji*, Oświęcim 2018
- Thomas A., *Die Darstellung Christi in der Kelter. Eine theologische und kulturhistorische Studie* („Forschungen zur Volkskunde”, H. 21/22), Düsseldorf 1935
- Tomkowicz S., *Zabytki malarstwa dekoracyjnego*, „Czas” 1909, 272(62), s. 1–2 [27.11.1909]
- Zalewska-Lorkiewicz K., *Rzeźba, malarstwo, rzemiosło artystyczne*, w: Sz. Skibiński, K. Zalewska-Lorkiewicz, *Sztuka polska. Gotyk*, Warszawa 2010, s. 281–529

ŹRÓDŁA INTERNETOWE

<http://www.tyn.cz/cz/index.php?stranka=historie-20100201> [dostęp: 29 grudnia 2022]

Adam Soćko

Adam Mickiewicz University

THE PROTOTYPE OF A 15TH-CENTURY PAINTING WITH A MYSTICAL EMBOSsing IN THE KRAKÓW CLOISTER OF THE FRANCISCAN MONASTERY

Summary

The paper is intended to supplement Helena Małkiewiczówna's (1972) deliberations on the mural depiction of Christ in the winepress, located in the cloisters of the Franciscan friary in Kraków (c. 1440). This multipart painting has been the subject of comprehensive, monumental, erudite studies accounting for its iconography and theological messages, as well as the historical context elucidating the circumstances of its creation. However, one aspect which has not been fully recognised is the origin of the painting's composition. The monographer declared the Krakovian mural unique and sought its inspiration in literary works. Michał Janocha pointed to the work's close connections with two older murals extant in Brzeg and Krzyżowice (1418–28), which, like the Kraków painting, illustrated complex theological messages with an anti-Hussite purport. The thesis assumes the painting's direct relationship to a sculptural composition: the tympanum in the northern portal of the Church of the Mother of God before Týn in Prague (c. 1370). During the times of the Hussite Revolution, the church became the centre of activity for Utraquists, who constituted moderate faction of the Czech heretics. From this observation there also follows the hypothesis of Franciscan intermediation in transmitting the pictorial pattern, which most likely took place during the Order's provincial chapter in Kraków in 1436.

Keywords:

mural painting, Gothic painting, mystical winepress, anti-Hussite purport, picture intermediation, art of the 15th century, Franciscan monastery

TADEUSZ J. ŻUCHOWSKI

JAN MAREK SKURATOWICZ (1946–2024). BIOGRAFIA NIE TYLKO NAUKOWA¹

W piątek, 19 kwietnia na cmentarzu parafialnym w Puszczykowie przyjaciele, koledzy, znajomi, a także różni oficjele oraz osoby postronne pożegnały zmarłego w niedzielę, 14 kwietnia, profesora Jana Skuratowicza. W uznaniu zasług Prezydent RP odznaczył go pośmiertnie Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski².

Jan Skuratowicz był postacią znaną w Puszczykowie, Poznaniu, Wielkopolsce i wśród polskich historyków sztuki oraz konserwatorów zabytków, osobą zasłużoną dla Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, której to uczelni poświęcił swoje umiejętności, wiedzę i całe dorosłe życie. Od 1970 roku był związany z Katedrą (potem Instytutem) Historii Sztuki, gdzie przeszedł wszystkie etapy kariery do profesora UAM. W latach 1999–2007 kierował Zakładem Historii Sztuki Nowożytnej. Rektorzy UAM korzystali z jego pomocy przy rewitalizacji i wyposażeniu należących do uniwersytetu pałaców w Ciężeniu i Obrzycku.

Należał do „Solidarności” od momentu jej powstania. Był też współzałożycielem Akademickiego Klubu Obywatelskiego, członkiem PiS i szefem struktur tej partii w Puszczykowie.

Jan Skuratowicz był radnym miasta Poznania dwóch kadencji (1990–1994, 1998–2002), podczas których sprawował funkcję przewodniczącego Komisji Kultury i Nauki. Od 1990 roku przez wiele lat zasiadał w kolegium redakcyjnym *Kroniki Miasta Poznania*. W 1992 roku za książkę *Architektura Poznania 1890–1918* obdarzono go Nagrodą Naukową Miasta Poznania, a za swoje zasługi na rzecz miasta tytułem Zasłużony dla Miasta Poznania.

¹ Niniejsze wspomnienie powstało w oparciu o archiwalia przechowywane w Archiwum UAM (AUAM: 41/758 – akta studenta historii sztuki; 228/5162 – akta studenta fizyki; 400/14 – przewód doktorski; 793/28 – przewód habilitacyjny; 1235/359 – akta osobowe Jana Skuratowicza; 816/4345 – akta studiów zaocznych prawa; 634/263 – akta osobowe Wacława Skuratowicza), a także o informacje przekazane mi przez Olę, żonę Jana, oraz jego stryjeczną siostrę Annę, którym niniejszym bardzo dziękuję.

² Postanowienie Prezydenta RP z dn. 19 kwietnia 2024, nr rej. 151/2024.



1. Prof. Jan Skuratowicz, fotografia czarno-biała, 2016, fot. Ryszard Rau, Archiwum Audio-wizualne WNoS, UAM

Był członkiem Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk (od 1988) i przewodniczącym Wydziału Nauk o Sztuce tegoż Towarzystwa w latach 2008–2014. Do tego należy dodać członkostwo w Wojewódzkiej Radzie Ochrony Zabytków przy Wielkopolskim Wojewódzkim Konserwatorze Zabytków w Poznaniu i w radzie naukowej Biblioteki Raczyńskich w Poznaniu. Przez wiele lat współpracował z Muzeum Rolnictwa w Szreniawie. Od 1993 roku był redaktorem naukowym serii *Dawne Budownictwo Folwarczne* wydawanej przez Muzeum, w ramach której opracowano 11 tomów *Majątków Wielkopolskich*. Dla odrestaurowanego pałacu w Szreniawie opracował scenariusz wystawy stałej poświęconej życiu codziennemu ziemianstwa wielkopolskiego w latach 1920–1939 i zaangażował się w poszukiwanie eksponatów na tę wystawę. Za jego pracę Muzeum uhonorowało go w 2014 roku statuetką „Dezyderego Chłapowskiego”. Był też członkiem rad naukowych Muzeum Zamek Opalińskich w Sierakowie oraz Muzeum Okręgowego w Lesznie. W 1982 roku Jana Skuratowicza wyróżniono nagrodą III stopnia Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego za książkę *Dwory i pałace w Wielkim Księstwie Poznańskim*, a w 1993 roku nagrodą indywidualną Ministra Edukacji Narodowej za książkę *Architektura Poznania 1890–1918*. Był członkiem Stowarzyszenia Historyków Sztuki i Stowarzyszenia Konserwatorów Zabytków, będąc przez lata prezesem oddziału poznańskiego tego drugiego. Ponadto został powołany dwukrotnie na członka Rady Ochrony Zabytków przy Ministrze Kultury i Dziedzictwa Narodowego (2008–2016). Zasiadał też przez lata w jury ogólnopolskiego konkursu na wydarzenie muzealne roku Sybilla (2007–2015), a w edycjach 2009 i 2010 roku przewodniczył jego obradom.

Jan Skuratowicz opublikował 13 książek i ponad 90 artykułów. Do tego dochodzą liczne redakcje tomów oraz wywiady. Wśród książek przeważają niewielkich objętości monografie obiektów. Jego najważniejszymi publikacjami są: *Dwory i pałace w Wielkim Księstwie Poznańskim*, książka powstała na bazie doktoratu, oraz *Architektura Poznania 1890–1918*, ponadto monografia mająca charakter albumowy *Secesja w architekturze Poznania* i niewielkie monografie *Ratusz poznański*, *Pałac Górków w Poznaniu*, *Zamek w Szamotułach*, *Pałac w Dobrzycy*. Prof. Skuratowicz opracował też wspólnie z Tomaszem Zyskiem książkę adresowaną do dzieci w wieku szkolnym wprowadzającą w tematykę życia we dworze (*Dwór dla dzieci*, 2019). Spośród licznych artykułów wspominam tu syntetyczne opracowanie architektury doby wilhelmińskiej w Poznaniu, wydane w języku niemieckim we Frankfurcie nad Menem, a także przegląd najważniejszych wielkopolskich założeń ogrodowych powstałych w pierwszej połowie XIX wieku. Wspólnie napisaliśmy też, opublikowany w „Artium Quaestiones”, artykuł zwracający uwagę na ważność badań podstawowych w naszej dyscyplinie i na konieczność respektowania przez badaczy tzw. pierwszej historii sztuki. Ponadto opracował częściową rekonstrukcję zamku Opalińskich w Sierakowie. Powstała według koncepcji Jana Skuratowicza budowla mieści obecnie Muzeum Zamek Opalińskich.

Jan Skuratowicz wypromował dwóch doktorów (Anna Labuda, Rafał Małała). Był recenzentem co najmniej czterech przewodów względnie postępowań habilitacyjnych (Marta Leśniakowska, Andrzej Szczerski, Ryszard Mączyski, Aleksander Jankowski) oraz trzynastu rozpraw doktorskich (Maciej Broniewski, Paulina Cynalewska, Piotr Korduba, Arkadiusz Wagner, Iwona Jastrzębska-Puzowska, Artur Kolbiarz, Aleksandra Paradowska, Olaf Kwapis, Szymon P. Kubiak, Tomasz Ratajczak, Agnieszka Wysocka, Barbara Beliniś-Kopeć, Hanna Bieniaszkiewicz). Był też opiekunem ponad 130 prac magisterskich, z czego ponad 90 napisano pod jego kierunkiem w Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych (poprzedniczki Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu).

Powyższe informacje o profesorze dowodzą dużej aktywności w obszarach, które w różnoraki sposób odnoszą się do zabytków, ich badania, ochrony i użytkowania. Niewiele jednak mówią o jego życiu i charakterze. Nieco światła w tej sprawie niech rzuci wiedza na temat jego rodziny, wczesnych lat życia i decyzji o studiowaniu historii sztuki.

Jan Marek Skuratowicz urodził się w Ciechomicach (wówczas parafia Dobrzyków), wsi na lewym brzegu Wisły w powiecie gostyńskim³. Wieś od 1997 roku znajduje się w granicach Płocka. Oficjalna data urodzin podawana

³ W oficjalnych dokumentach, w tym na dyplomie doktorskim, a także Wikipedii widnieje błędne miejsce urodzenia – Ciechowice.

w dokumentach to 4 czerwca 1946; w rzeczywistości było to dwa miesiące wcześniej, ale informację o narodzinach syna rodzice przekazali do urzędu z ponad dwumiesięcznym opóźnieniem i tam została zapisana z błędem.

Matka, Alina z domu Łatomska (1919–1998), urodziła się w Puławach, ukończyła gimnazjum ogólnokształcące w Nowym Sączu. Ojciec, Józef (1912–1993), przyszedł na świat w Demarynie na Syberii Zachodniej. O okolicznościach ich poznania będzie jeszcze mowa.

Przodkowie Józefa, zarówno po mieczu, jak i po kądzieli, byli powstańcami styczniowymi i zesłańcami⁴. Ojciec Józefa, Adolf Skuratowicz, był synem Jakuba, właściciela Brzozowca w powiecie nowogrodzkim i powstańca z 1863 roku. Matka, Jadwiga (1897–1986), była córką pochodzącego z Baranowa Lubelskiego Leona Wróblewskiego, żołnierza oddziału „Lelewela”, którego pojmano po bitwie na Sowiej Górze, następnie skazano na karę śmierci i ostatecznie zesłano do Omska. Ślub Jadwigi i Adolfa odbył się 1906 roku w Czelabińsku (Syberia Zachodnia), a małżonkowie zamieszkali nieopodal (ok. 100 km) w Demarynie (Demarino), gdzie Adolf, po studiach w Petersburgu, został administratorem wielkiego majątku Wincentego Kozieli-Poklewskiego (1853–1927).

Po rewolucji bolszewickiej rodzina Skuratowiczów postanowiła wyjechać do Polski. Nadzieje na wyjazd dawał pokój ryski podpisany w 1921 roku. Na Syberii nie chcieli zostać. Rewolucja niosła zniszczenie, a podstawa bytu rodziny Skuratowiczów została unicestwiona. Kozieli-Poklewski wyjechał z Rosji do Polski w 1919 roku, tracąc olbrzymi majątek. Wcześniej, w 1918 roku, zmarła na szkarlatynę dwójka dzieci Adolfa i Jadwigi. Na dodatek Adolf został aresztowany przez bolszewików i skazany na śmierć. Wkrótce po wykupieniu go przez Jadwigę rodzina – mimo zakazu – wyjechała do Iszymia (ok. 700 km na wschód od Demaryna), miejsca urodzin Adolfa. Pod koniec 1921 roku ruszono do Piotrogradu (Petersburg) razem z rodziną Jadwigi mieszkającą w pobliskim (ok. 700 km) Troicku. Tak losy Skuratowiczów i Wróblewskich splotły się na wiele lat. Niestety w Piotrogradzie wybuchła epidemia tyfusu i rodziny objęła kwarantanna. Tu zmarł jeszcze w grudniu tego roku Adolf, a wkrótce dwójka najmłodszych dzieci Skuratowiczów. Na początku roku następnego z kwarantanny zostali wypuszczeni dziewięcioletni Józef, jego wuj Witold Wróblewski, lekarz po Kazaniu, razem z żoną i synem Władysławem.

⁴ E. Kuhn, *O niezwyklej postaci Wacława Skuratowicza i historii jego rodziny: Ballada Zwierzyniecka*, Zwierzyniec 2019, s. 11–13; eadem, *Z kraju dzieciństwa do ziemi przodków*, „Rodacy. Pismo Kongresu Polaków w Rosji” 2019, 4(85), s. 24–25. Zob. też K. Bartkowska, *Wspomnienie o profesorze Wacławie Skuratowiczu*, „Życie Uniwersyteckie” 1999, 71(3), s. 8–9.

Postanowiono, że pojedą oni do Polski, nie czekając na rozwój wypadków. Rodzinę wuja jednak ponownie zatrzymano z powodu tzw. tyfusu powrotnego i samotnego Józefa z granicy polsko-sowieckiej odbierał drugi wuj, Władysław Wróblewski, który do Polski dostał się wcześniej z wojskiem polskim⁵.

Po odbyciu kwarantanny pozostałym wędrowcom nie pozwolono jechać do Polski, lecz zawrócono ich z Piotrogradu za Ural. Wrócili do Iszymia, do domku, w którym kiedyś pomieszkiwał Adolf. Dopiero po sześciu latach, w 1927 roku, Jadwiga z Wacławem (1915–1990) i Jadwigą (1908–1934) dostali dzięki szczęśliwemu zbiegowi okoliczności zgodę na wyjazd⁶ i w końcu Jadwiga Skuratowicz z dziećmi dotarła do Polski, do Warszawy. Najpierw ze swą siostrą Marią mieszkały u ich siostry Zofii w Bydgoszczy (dołączył do nich Józef). Tu Józef i Wacław zaczęli uczęszczać do gimnazjum. Zofia była dentystką, podobnie jak jej brat Witold studiowała w Kazaniu, a do Polski przyjechała z repatriowanym na podstawie umów ryskich polskim wojskiem. Po śmierci Zofii, co miało miejsce w 1928 roku, po czterech latach więzienia z siostrą Marią końca z końcem Jadwiga przeniosła się w 1932 roku do Zwierzyńca, gdzie w miejscowym szpitalu Ordynacji Zamoyskiej pracował jej brat Władysław. Jadwiga bywała także w Siedlcach, gdzie pracował jej drugi brat, Witold, u którego mieszkał do czasów uzyskania matury w miejscowym liceum Wacław. Józef tymczasem studiował w Poznaniu.

Z czasem Zwierzyńiec stał się azylem dla Skuratowiczów. Po studiach na Wyższej Szkole Handlowej w Poznaniu⁷ trafił tu Józef i zaczął pracę w browarze zwierzyńieckim. Także Wacław, który kończył właśnie studia na Wydziale Matematyczno-Przyrodniczym Uniwersytetu Poznańskiego (dyplom uzyskał w 1945 roku), wyjechał po wybuchu wojny do Zwierzyńca, gdzie w ordynacji pracował w sekcji urządzeń leśnych przy Wydziale Lasów. W czasie okupacji jako żołnierz 9 PP AK Ziemi Zamoyskiej (ps. Guzik) utworzył w Zwierzyńcu

⁵ Drugi z wujów, Władysław, lekarz po Uniwersytecie w Dorpacie, trafił do Polski wraz z transportem wojskowym w 1921 roku, zob. Kuhn, *Z kraju dzieciństwa...*, s. 25, eadem, *O niezwyklej postaci Wacława Skuratowicza*, s. 32.

⁶ Jadwidze pomógł przypadkowo spotkany na prelekcji w Masłozawodzie, gdzie pracowała, szkolny kolega jej braci, a wtedy już czerwonoarmista, zaś przedtem koniuszy w Demarynie. Zob. Kuhn, *Z kraju dzieciństwa...*, s. 25; eadem, *O niezwyklej postaci Wacława Skuratowicza*, s. 34.

⁷ Archiwum Uniwersytetu Ekonomicznego w Poznaniu, „Rejestru alfabetycznego absolwentów WSH”, egzamin dyplomowy Józef Skuratowicz złożył 20 marca 1936 roku, ostateczny wynik studiów: dostateczny; była to wówczas powszechna ocena na WSH. Za powyższe informacje dziękuję pani Małgorzacie Wstawskiej-Wróbel z archiwum UE w Poznaniu.

podziemną strukturę⁸. Wacław został aresztowany 1 kwietnia 1943 roku i skatowany na posterunku zwierzynieckiej policji przez Niemców i Ukraińców. Do więzienia trafił też, zatrzymany tego samego dnia z innymi konspiratorami, jego brat Józef (ps. Brat), który prowadził księgowość w browarze zwierzynieckim. Ze Zwierzyńca aresztowani trafili do zamojskiej siedziby gestapo, a potem do tamtejszego obozu karnego. Jan Zienkiewicz, dyrektor browaru, łapówkami próbował wykupić aresztowanych, a przynajmniej powstrzymać oprawców przed ich biciem. Wedle informacji rodziny oprócz pieniędzy łapówką były obrazy z kobiecymi aktami dla lokalnego szefa zamojskiego gestapo, który podobno gustował w tego typu malarstwie. Kupiono je za rodzinną biżuterię. Wacława z obozu karnego w Zamościu wysłano do Majdanka, skąd we wrześniu 1943 roku, po wielu staraniach, wydobyła go rodzina. Po uwolnieniu Wacław wyjechał ze Zwierzyńca i wrócił tu następnego lata na ślub z Marią Pożerską ps. Studentka (1920–1996)⁹.

Józefa wypuszczono 6 maja, ponieważ zachorował na silne zapalenie płuc. Jeszcze w lecie 1943 roku Józef ożenił się z Aliną, córką Stefana Latomskiego, wówczas dyrektora zakładu mebli giętych w Zwierzyńcu¹⁰. Na początku 1945 roku Józef został ponownie aresztowany, tym razem przez NKWD¹¹. Później rozstrzelania uniknął Wacław, który przyjechał z żoną w 1945 roku do Zwierzyńca w związku ze swoimi badaniami. Józef po zwolnieniu z aresztu został wyznaczony na krótko na dyrektora browaru po Zienkiewiczu¹². W lecie 1945 roku wyjechał ze Zwierzyńca z żoną oraz matką Jadwigą do Ciechomic, do przejętego przez państwo browaru Artura i Gustava Keilichów założonego jeszcze w 1872 roku przez Bernharda Dautera. Browar ten po znacjonalizowaniu w 1948 roku funkcjonował jako Państwowy Browar „Ciechomice”¹³. W tym browarze Józef Skuratowicz był „buchalterem”¹⁴. Tu urodził się Jan Marek.

⁸ Wydarzenia te są często opisywane. Zob. Z. Klukowski, *Dziennik lat okupacji Zamojszczyzny 1939–1944*, Lublin 1958, s. 341; H. Matławska, *Zwierzyniec*, *Zwierzyniec* 1991, s. 311; Kuhn, *O niezwyklej postaci Wacława Skuratowicza*, s. 99–100.

⁹ Ibidem, s. 100.

¹⁰ Matławska, *Zwierzyniec*, s. 396.

¹¹ Sam Zienkiewicz został aresztowany przez NKWD 30 stycznia 1945 roku przez NKWD razem z Józefem Skuratowiczem, zob. E. Kuhn, *Zygmunt Klukowski, Dzienniki 1944–1954*, tłum. M. Piłat, Zamość 2019, s. 125; eadem, *O niezwyklej postaci Wacława Skuratowicza*, s. 113.

¹² Matławska, *Zwierzyniec*, s. 399. Latomski był dyrektorem do 1948 roku. Potem rodzina przeniosła się do Skierniewic.

¹³ M.J. Szymański, *Browary Łodzi i regionu. Historia i współczesność*, Księży Młyn, Łódź 2011, s. 73–76.

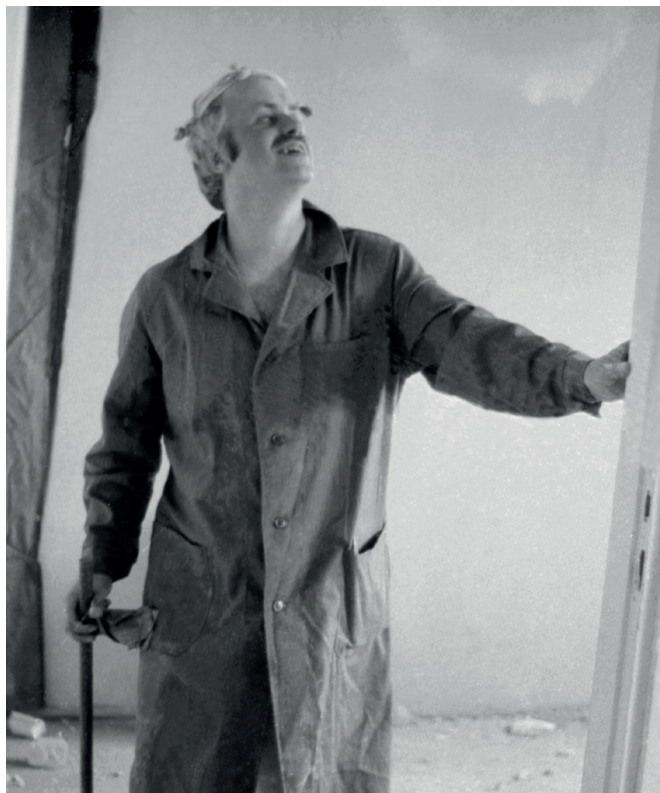
¹⁴ AUAM, 634/263, [karty nienumerowane] kwestionariusz osobowy Wacława Skuratowicza.



2. Prof. Jan Skuratowicz ze studentami historii sztuki na objeździe po Śląsku, pocz. lat 70. Obok prof. Skuratowicza stoją od lewej Mateusz Pawlaczyk, Iwona Kaiser i Piotr Michałowski, fotograf nieznany, Archiwum IHS, UAM

Do Ciechomic wysłano na kilka lat starszą o rok od Jana stryjecną siostrę Annę. Dwojgiem małych dzieci zajmowała się babka, która wozila je w jednym wózku¹⁵. Jadwiga Skuratowicz miała dla wnuka wiele cierpliwości. Dbała też o jego żołądek, ponieważ Jan od dzieciństwa był wybrednym niejadkiem. Kiedy chodził już do szkoły, spóźniał się, bo jadał bardzo powoli. Jego kulinarne dziwactwa były znane także później, kiedy studiował i kiedy pracował w Instytucie. Nie jadał mięsa w kawałkach, zup z warzywami w dużych kawałkach. Lubił naleśniki, dżemy, a przede wszystkim czekoladę i potem także coca-colę. Pamiętam, że często na wyjazdach, kiedy zamawiał jakieś danie, pozostawiało ono ledwo zaczęte. Podczas objazdów Jan zawsze miał zapas słodczy.

¹⁵ Informacje pochodzą od Anny Cierniewskiej.



3. Prof. Jan Skuratowicz podczas remontu czytelnicy biblioteki Instytutu Historii Sztuki UAM, Poznań, 1980, fotograf nieznany, Archiwum Audiowizualne WNoS, UAM

W 1950 roku rodzina Skuratowiczów przeniosła się do Skierniewic. Przenosiny były związane z objęciem przez Józefa stanowiska dyrektora w objętym właśnie przymusowym zarządem państwowym Skierniewickim Browarze Parowym Władysława Strakacza¹⁶. Matka Jana pracowała w Miejskim Handlu Detalicznym¹⁷. W Skierniewicach mały Jan Skuratowicz uczęszczał do szkoły podstawowej (1952–1959). Początkowo chodził do szkoły zamiast do przedszkola, towarzysząc starszej o rok stryjecznej siostrze. Po kilku miesiącach stał się regularnym uczniem i mając lat siedem, przeszedł już do klasy drugiej. Kiedy miał lat sześć, aresztowano jego dziadka ciotecznego Witolda (w czasie okupacji ps. Witold) i skazano na 11 lat więzienia za współpracę

¹⁶ Formalnie browar Strakacza przeszedł na własność państwa w 1960 roku, zob. Szymański, *Browary Łodzi i regionu*, s. 145.

¹⁷ Alina Skuratowicz studiowała w latach 1960–1966 na UAM prawo, uzyskując tytuł zawodowy magistra. Zob. AUAM, 816/4345.

z AK. Kiedy Jan miał lat osiem, Witold opuścił więzienie i wycieńczony zmarł kilka tygodni później.

W wieku trzynastu lat rezolutny Jan Skuratowicz zgłosił się do konkursu „Zgaduj zgadula” w edycji, która odbywała się w Skierniewicach. „Zgaduj zgadula” to był popularny w drugiej połowie lat 50. i w latach 60. radiowy program rozrywkowy z konkursem, którego odcinki emitowano w soboty¹⁸. Jan wygrał skierniewicki odcinek, a organizatorzy konkursu nie wiedzieli, co zrobić z młodocianym zwycięzcą¹⁹. Zaproszono więc go do restauracji i podano mu w ramach nagrody tradycyjny schabowy. Znajdujący się w opresji Jan zjadł obiad, na którego w innej sytuacji by nie spojrział. Zanim skończył konsumpcję, kelner doniósł ojcu (znanemu w Skierniewicach dyrektorowi browaru) o tym niezwykłym wydarzeniu.

Kolejnym etapem edukacji Jana było Liceum Ogólnokształcące im. Bolesława Prusa, dokąd uczęszczał w latach 1959–1963. W czasie nauki w szkole średniej jego zainteresowania szły trójkierunkowo, w stronę historii, biologii oraz fizyki. Zaangażował się w działalność szkolnego teatru dramatycznego. Prowadził też autorską scenę lalkową. W tym czasie należał także do ZHP i TPPR.

W Skierniewicach rodzina Skuratowiczów mieszkała na ul. Jagiellońskiej 32 w domu należącym przed przejęciem w przymusowy zarząd do właściciela browaru, Strakacza. Była to stosunkowo skromna budowla, podpiwniczona, jednokondygnacyjna z dobudówką od szczytu. Zbudowana na planie prostokąta i przykryta dachem naczółkowym. Dom stoi i dziś jest właściwie jedyną pozostałością po skierniewickim kompleksie browarniczym. Strakaczowie pozostawili dom w nienaruszonym stanie, z umeblowanymi stylowo pokojami, dużym pokojem łazienkowym i ogrodem z basenem. W Skierniewicach przyszła na świat siostra Jana, Małgorzata (1952–2015). Po 1952 roku przez rok mieszkały tu także córki Wacława. Trzeba też pamiętać, że razem z nimi mieszkała cały czas babka Jadwiga. Ta kobieta o wielkiej woli i niezwykłym życiorysie wywarła na swego wnuka ogromny wpływ. Babka Jadwiga zmarła, dożywszy prawie stu lat.

Po uzyskaniu, z nie najlepszym wynikiem, matury Jan zdecydował się na studia w Poznaniu, gdzie wcześniej studiowali jego ojciec i stryj. Przeniósł się więc do Poznania i pomieszkiwał u swego stryja Wacława, wówczas już profesora biologii, słynnego badacza Roztocza, którego mieszkanie znajdowało się

¹⁸ Zob. A. Idzikowska-Czubaj, *To była taka dziecinna gra... „Zgaduj–Zgadula” w walce z PRL-owską nudą*, w: *Powtórka z historii rozrywki. Szkice historyczne i archeologiczne*, red. M. Frankiewicz, M. Michalski, J. Wojtczak, Poznań 2024, s. 341–359.

¹⁹ Z relacji Anny Cierniewskiej.

na ul. Franciszka Lubeckiego. Relacje Jana ze stryjem i jego rodziną były wyjątkowo bliskie. Całe wakacje w czasie edukacji szkolnej spędzał Jan właśnie z rodziną stryja. Odbывał z nimi wyprawy w okolice Starego Sącza, Krasiczyna. Stryj uczył go, podobnie jak swoje dzieci, rysunku, zapisywania poczynionych obserwacji. Szczególnie znaczący był pobyt w Krasiczynie. A jednak Jan postanowił studiować fizykę, kierunek będący w obszarze jego zainteresowań, ale nie cieszący się przesadnym wzięciem. Po zdaniu egzaminów wstępnych został przyjęty na studia i zaczął samodzielne życie.

W czasie egzaminów na studia Jan Skuratowicz był w kiepskim stanie zdrowotnym. Okazało się, że niedoszły student fizyki zaraził się żółtaczką (w tym czasie w Skierniewicach wybuchła jej epidemia). Choroba była na tyle poważna, że wylądował w końcu w sanatorium w Długopolu-Zdroju. Być może stąd się wzięło zainteresowanie Jana Doliną Kłodzką. Po rozpoczęciu roku akademickiego szybko się zorientował, że fizyka w wydaniu akademickim niezbyt go interesuje i zaczął chodzić na wykłady z historii sztuki. Kiedy przyszedł czas zaliczeń po pierwszym semestrze, okazało się, że właściwie nie ma co zaliczać. Po rozmowie ze stryjem podjął decyzję, która zaważyła o jego dalszym życiu. Postanowił formalnie zrezygnować ze studiów na fizyce i spróbować szczęścia na historii sztuki²⁰.

W 1964 roku, a więc mając lat 18, wykorzystując przebyłą chorobę jako pretekst do rezygnacji ze studiów, wycofał swoje papiery z kierunku fizyka i złożył podanie o przyjęcie na kierunku historia sztuki. Czas wolny poświęcił zapewne na przygotowywanie się do egzaminów wstępnych, które w odróżnieniu od tych zdawanych wcześniej na fizykę, wypadły wyjątkowo dobrze. Jedynie egzamin z rosyjskiego niewiele się poprawił. W sumie z głównych przedmiotów, a więc języka polskiego oraz historii, otrzymał bardzo dobre.

W 1966 roku poznał młodszą od siebie o rok Aleksandrę Cieślińską, swoją przyszłą żonę. Ich ślub miał miejsce w 1971 roku, a jednym ze świadków był kolega Jana ze studiów, Adam Labuda. Po ślubie Jan i Aleksandra zamieszkali na parterze willi przy ul. Grunwaldzkiej 68. Mieszkali tam przez prawie 30 lat. W 1975 roku przyszła na świat Karolina, a w 1976 Kinga.

Studia Jana przebiegały w charakterystyczny sposób. Z egzaminów dotyczących sztuki polskiej otrzymywał oceny wysokie, ze sztuki powszechnej wyraźnie gorsze. Nie najlepiej było też z językami obcymi. Jego zaintereso-

²⁰ Jan Skuratowicz w wywiadzie udzielonym Katarzynie Kamińskiej powiedział, że do zmiany kierunku studiów namówiła go Kinga Szczepkowska, później Szczepkowska-Naliwajek (1945–2006), będąca w roku akademickim 1963/1964 na pierwszym roku historii sztuki na UAM. Zob. *„Musimy rządzić jak najlepiej”*. *Pracę w Radzie Miasta Poznania pierwszej kadencji wspomina Jan Skuratowicz*, spisała K. Kamińska, *„Kronika Miasta Poznania”* 2016, 2 (*Samorządowa rewolucja 1990*), s. 233–239.

wanie architekturą polską, wręcz pasja, sprawiało, że wyróżniał się spośród innych studentów na roku. Mówił o tym prof. Adam Labuda, wspominając Jana podczas pogrzebu. W 1967 roku został społecznym opiekunem zabytków dla miasta Skierniewice, a za jego zaangażowanie dziękował mu wojewódzki konserwator zabytków w Łodzi²¹. Będąc na ostatnim roku studiów, w marcu 1969 roku, wziął udział w zorganizowanym przez Zakład Historii Sztuki wyjeździe do Leningradu. Jan działał aktywnie w studenckim Kole Naukowym Historyków Sztuki. Potem był w tzw. Komitecie koordynacyjnym Kół Naukowych Historii Sztuki. Dzięki tej działalności – o której często opowiadał – stał się znany wśród studentów (potem stali się oni profesorami, konserwatorami i muzealnikami) w innych ośrodkach uniwersyteckich, na których wówczas studiowano historię sztuki (Warszawa, Kraków i Wrocław).

W maju 1969 roku przedstawił pracę maderską *Początki nurtu niderlandzkiego w rzeźbie śląskiej II poł. XVII w.* pisaną pod kierunkiem prof. Gwidona Chmarzyńskiego. Została ona bardzo wysoko oceniona. Według promotora i pierwszego recenzenta temat był „nietypowy jak na pracę maderską”, a drugi recenzent, prof. Zdzisław Kępiński, zwrócił uwagę na „doskonale opracowaną bazę materiałową”.

Na początku 1970 roku Jan Skuratowicz rozpoczął studia doktoranckie organizowane przez Instytut Historii. Jego promotorem był prof. Lech Trzeciakowski. W styczniu 1971 roku otworzył na Wydziale Filozoficzno-Historycznym przewód doktorski z tematem *Historyzm w architekturze Wielkiego Księstwa Poznańskiego*. Jak wynika ze sprawozdań i opinii promotora, doktorant w ciągu pierwszych dwóch lat wykonał dokumentację rysunkową, fotograficzną i opisową ponad 200 obiektów²². Ta imponująca liczba uświadomiła promotorowi konieczność zawężenia tematu. W październiku 1973 roku uchwałą Rady Instytutu Historii, która w międzyczasie uzyskała uprawnienia do nadawania stopni naukowych, tytuł rozprawy zmieniono na *Historyzm w architekturze pałacowej Wielkiego Księstwa Poznańskiego*. W trakcie ostatecznej redakcji tekstu dokonano jeszcze uściślenia tematu, usuwając z tytułu termin historyzm. Po zmianie zaakceptowanej przez Radę Instytutu Historii w kwietniu 1974 roku ostateczny tytuł rozprawy brzmiał *Architektura rezydencjonalna w Wielkim Księstwie Poznańskim*.

Egzamin z filozofii Jan Skuratowicz złożył 23 kwietnia 1975 roku. Egzaminował go prof. Stefan Kaczmarek (1911–1997). Dziesięć dni później, wedle protokołu, miał miejsce egzamin z historii, dla którego komisję tworzyli

²¹ AUAM, 1235/359, życiorys z 9.11.1969 [karta nienumerowana].

²² AUAM, 400/14. Dalsze informacje pochodzą z dokumentów przechowywanych w tej teczce.

doc. dr Zdzisław Wroniak jako przewodniczący i dwaj z trzech recenzentów (doc. dr hab. Konstanty Kalinowski, prof. dr Witold Jakóbczyk) oraz promotor. Obrona zaś odbyła się 12 maja, w dniu urodzin pierwszej córki.

Doktorat Jana Skuratowicza to obszerna, licząca ponad 400 stron maszynopisu rozprawa z katalogiem 215 wielkopolskich siedzib z czasów Wielkiego Księstwa Poznańskiego. Została wydana drukiem w okrojonej formie. Oprócz już przywołanych recenzję przygotował doc. dr hab. Tadeusz Jaroszewski, który podkreślił wyjątkowość rozprawy. Wysoko ocenił obszerną bazę materiałową, ale szczególnie ważne były pionierskie w Polsce badania nad architekturą rezydencjonalną XIX wieku, wychodzące poza stylistyczne analizowanie budowli. Jan Skuratowicz osadził badane przez siebie obiekty w kontekst polityczno-narodowy, podkreślał rolę żywiołów narodowych w formowaniu siedzib. W jego propozycji architektura była formą manifestacji jej właścicieli. W swoich badaniach wprowadził pojęcie kostium.

Z kolei doc. Kalinowski zwrócił uwagę na fakt, że z przywołanych 215 obiektów zaledwie kilka jest obecnych w literaturze. Wprowadzenie przez Skuratowicza tak wielkiej liczby siedzib do obiegu naukowego zmienia perspektywę postrzegania architektury w Wielkim Księstwie Poznańskim. Recenzent ten doceniał systematyczność badań podstawowych. Doc. Kalinowski miał wątpliwości odnośnie do stosowania pojęcia styl narodowy, a także do – jego zdaniem nieprecyzyjnego – rozróżnienia terminów kostium i moda. Jako słabość rozprawy uznał przede wszystkim brak osadzenia badanej architektury w szerszym kontekście, zwłaszcza w pozostałych regionach zaborów. Prof. Jakóbczyk, historyk, koncentrował się w swej recenzji na problematyce wynikającej ze swej specjalności. Doceniał podniesienie przez doktoranta kwestii ekonomicznych związanych z powstawaniem siedzib ziemiańskich. Miał jednak wątpliwości co do zasadności stosowania w rozprawie terminu kostium, który uznał za mało precyzyjny.

Wszyscy recenzenci byli przekonani, że doktorat powinien być opublikowany, a także zgodnie podkreślali jego wagę dla początkujących w Polsce badań nad architekturą XIX wieku. Te pozytywne opinie zbieżne były z przekonaniem o przydatności Jana Skuratowicza jako badacza dla poznańskiej historii sztuki. Już jako doktorant, od 1970 roku Jan prowadził zajęcia dla studentów studiujących ten kierunek. W 1973 roku został zatrudniony na etacie asystenta z pensją 2500 zł. Na wniosku o zatrudnienie widnieje adnotacja „etat po prof. G. Chmarzyńskim”²³. Rok później awansował na starszego asystenta z pensją 3200 zł. W tym czasie Katedra nie miała wewnętrznej

²³ Akta osobowe, AUAM 1235/353, wniosek o przyjęcie na asystenturę z 15.09.1973 [karta nienumerowana].

struktury. W 1975 roku powstał nasz Instytut, a Jan znalazł się w kierowanym przez doc. Kalinowskiego Zakładzie Historii Sztuki Nowożytnej i Najnowszej, w którym byli też prof. Zdzisław Kępiński, dr Andrzej Turowski, mgr Andrzej Billert i mgr Wojciech Suchocki. W tym samym czasie zaczęła się jego współpraca z Wyższą Szkołą Sztuk Plastycznych w Poznaniu.

Po uzyskaniu stopnia doktora został awansowany na etat adiunkta i od 4 lipca pensja Jana wynosiła 4200 zł. Piszę o tych sumach, ponieważ dają one wyobrażenie o statusie materialnym młodego naukowca, a zarobki nie były zbyt wysokie (1 dolar na czarnym rynku kosztował ok. 100 zł). Do tego dochodził przyznawany mu dodatek w wysokości 300 zł, potem 400 zł. Jan Skuratowicz przyjmował zlecenia od konserwatorów wojewódzkich, opracowywał tzw. zielone karty. Każde takie zlecenie wymagało zawsze zgody rektora i bezpośredniego przełożonego. W ten sposób opracował zespół pałacowy w Mysłakowicach, wykonał karty dla woj. poznańskiego. Prowadził też w dalszym ciągu zajęcia na WSSP, ale po uzyskaniu doktoratu powierzono mu seminarium magisterskie dla zaocznych studentów wychowania plastycznego w wymiarze 30 godz. Na te zajęcia musiał również corocznie uzyskać zgodę rektora UAM oraz bezpośredniego przełożonego.

W tym czasie roczne obciążenia godzinowe Jana oscylowały wokół 300 godzin. Większość to były ćwiczenia, a także zajęcia terenowe. W tym czasie tzw. obóz inwentaryzacyjny trwał trzy tygodnie, a trzeci tydzień obejmowały zajęcia z rysunku architektonicznego prowadzone właśnie przez Jana. W 1982 roku wprowadzono osobny dwutygodniowy obóz rysunkowy na zakończenie pierwszego roku studiów, który od 1984 roku prowadził Jan najpierw ze mną, a potem razem z dr. Tomaszem Wujewskim. W efekcie tej zmiany obóz inwentaryzacyjny został skrócony do dwóch tygodni. To uczestnicy obozu rysunkowego, studenci rozpoczynający studia w roku akademickim 1984/1985, ułożyli podczas jego trwania w Lubiniu piosenkę o „Johnnym S.”, który „nocami wchodzi do pokoi, bo nikogo się nie boi”.

Po wydarzeniach sierpniowych, w czasie tzw. festiwalu „Solidarność”, Jan zaangażował się w działalność niezależnego ruchu związkowego. Chodził po Instytucie z ostentacyjnie przypiętą wielką plakietą „Solidarność”. W organizacji tej pozostał w czasie stanu wojennego, kiedy zeszła do podziemia, i po jej reaktywacji.

Czas po stanie wojennym był okresem marazmu w ogóle. Inflacja sprawiała, że zarobki realnie utrzymywały się na niskim poziomie. Nie inaczej było z nauką. Jan zarabiał wówczas niewiele: 12 000 zł (1982), 15 600 zł (1984), a po roku 18 700 zł i 27 000 zł (1987), ale siła nabywcza złotych spadała (1 dolar na czarnym rynku w 1983 roku kosztował ok. 900 zł). Do tego dochodziły dodatki z tzw. działalności badawczej. W tym czasie Jan opracował

m.in. dokumentację pałaców w Jagielnie i w Skierniewicach. Podjął się też realizacji dużego projektu na temat pałaców na Śląsku w ramach CBBP, koordynowanego przez Instytut Sztuki PAN. Jeździł wówczas po Śląsku swoim „wozem”, jak zwykł określać „Syrenkę 105”. Zaczął też zbierać materiały do założeń ogrodowych w Wielkopolsce.

Te wszystkie prace odciągały go od sfinalizowania habilitacji. Zgodnie z ówczesnymi regulacjami prawnymi adiunkt ze stopniem doktora powinien uzyskać stopień dra hab. w ciągu dwunastu lat od zatrudnienia na tym stanowisku. Jan wołał jednak budować repliki historycznych żaglowców, czytać książki sensacyjne niż dokończyć rozprawę mogącą być podstawą wszczęcia przewodu habilitacyjnego, a termin ostateczny jego zatrudnienia na UAM, o czym informował go z wyprzedzeniem J.M. Rektor UAM, upływał z końcem sierpnia 1987 roku. Jan niebezpiecznie nie dotrzymał terminu i 20 sierpnia 1987 roku Rektor polecił wstrzymanie wypłacania pensji dr. Janowi Skuratowiczowi²⁴. Sytuację mogło zmienić tylko dostarczenie maszynopisu do wydawnictwa. To zmusiło Jana do wzięcia się do roboty. Maszynopis został złożony w ekspresowym tempie w wydawnictwie, władzom uniwersyteckim przedstawiono stosowne dokumenty i 9 września Prorektor UAM odwiesił decyzję J.M., przedłużając Janowi czas zatrudnienia od końca sierpnia do zakończenia procedury przewodu habilitacyjnego²⁵.

Zapaść gospodarcza, w jaką popadła Polska w latach 80., dotknęła też naukę i wydawnictwa. W efekcie rady wydziałów czy uprawnione rady instytutów przeprowadzały kolokwia habilitacyjne na podstawie maszynopisu rozprawy, a więc zanim została ona wydana. Po kolokwium taki habilitant *in spe* często poprawiał maszynopis, ponieważ instytucja zatwierdzająca habilitację, czyli Centralna Komisja Kwalifikacyjna (CKK) ds. tytułów naukowych, zajmowała się sprawą dopiero po ukazaniu się publikacji. W przypadku Jana Skuratowicza cała procedura habilitacyjna trwała kilka lat. Kolokwium habilitacyjne odbyło się w grudniu 1988 roku. Jego podstawą był maszynopis książki złożonej w Wydawnictwie UAM *Architektura Poznania 1890–1918*, a recenzentami w przewodzie byli prof. Tadeusz Jaroszewski, prof. Konstanty Kalinowski oraz doc. dr hab. Andrzej Rottermund²⁶.

Prof. Jaroszewski oceniając książkę habilitacyjną napisał, że nie ma ona sobie równych „wśród piśmiennictwa o architekturze XIX w.”, jeśli „chodzi

²⁴ AUAM, 1235/359, polecenie J.M. rektora J. Fisiaka.

²⁵ AUAM, 1235/359, pismo prorektora T. Nowaka informujące o przedłużeniu zatrudnienia.

²⁶ AUAM, 793/28, f. 15–35 (teksty recenzji znajdują się w teczce w kilku egzemplarzach).

o stronę dokumentacyjną”, ponadto doceniał oparcie się na źródłach zarówno archiwalnych, jak i czasopiśmiennych. Jak pisał, książka jasno i przekonująco „przedstawia złożoną problematykę wielkich przemian Poznania” ok. 1900 roku. Prof. Kalinowski z kolei zwrócił uwagę na pionierskie badania Jana Skuratowicza nad XIX wiekiem. Jak stwierdzał, książka o Poznaniu ukazuje „nie samą architekturę, lecz także jej szeroko zarysowany kontekst urbanistyczny generowany konkretną sytuacją społeczną i ekonomiczną”. Jako oryginalne pomysły wskazał podjęcie tematu „statusu zawodowego i społecznego architektów [...] organizacji przedsiębiorstw budowlanych, biur architektonicznych i ich dochodowości”. Doceniał obiektywne przedstawienie przemian, bez opowiadania się po jakiegokolwiek stronie sporu w opisywaniu relacji polsko-niemieckich i polsko-żydowsko-niemieckich, przy jednoczesnym dostrzeganiu przełożenia tychże na praktyki budowlane. Oceniając dokonaną przez Skuratowicza propozycję odczytywania tzw. dzielnicy zamkowej, Kalinowski uznał, że Skuratowicz przekonująco odrzucił „pokutujące [...] przekonanie o przypadkowym i niejednorodnym charakterze tego fragmentu [...] zabudowy Poznania”. Kalinowskiemu brakowało w recenzowanej książce szerszego wpisania badanej architektury w kontekst niemiecki. Także doc. Rottermund docenił badania nad sztuką, którą „gardziło pokolenie awangardy”, a także oryginalną kompozycję książki. Był pod wrażeniem analizy dzielnicy zamkowej, którą uznał za przykład „wnikliwej naukowej analizy dzieła architektonicznego”. Uznał też za zasadną, wychodzącą od wiedzy ceremonialnej i polemiczną z propozycją Zdzisława Pałata – innego autora zajmującego się od lat dzielnicą zamkową i forsującego koncepcję cesarskiego forum – interpretację zamkowej dzielnicy jako monumentalnego zespołu rezydencjonalnego²⁷. Rottermundowi brakowało ukazania opisanych zjawisk w napięciu centrum a peryferie.

Podczas kolokwium, które odbyło się przed Radą Wydziału Historycznego UAM 19 grudnia, Skuratowicz odpowiadał na szereg pytań. Doc. Rottermund pytał go o willę jako typ architektury i jej przemiany, prof. Kalinowski o różnicę między architekturą Wielkopolski i Śląska w XIX wieku, prof. Trzeciakowski o źródła dla poznańskiej secesji, doc. dr hab. Jerzy Kubczak o antykizującą dekorację architektoniczną przełomu wieków, a doc. dr hab. Alicja Karłowska-Kamzowa o zbory ewangelickie i ich jedność stylową. Po przyjęciu kolokwium Jan Skuratowicz przedstawił wybrany przez Radę spośród trzech propozycji wykład *Rozwój architektury rezydencjonalnej w Wielkopolsce w XVIII i XIX wieku*²⁸.

²⁷ Zob. J. Skuratowicz, *Architektura Poznania 1890–1918*, Poznań 1991, s. 215–216.

²⁸ AUAM, 793/28, f. 67–69 (protokół z posiedzenia Rady nadzwyczajnej z 19.12.1988, protok. dr W. Suchocki).

Książka habilitacyjna ukazała się drukiem cztery lata po kolokwium (formalnie w 1991 roku). Do licznych zalet, podkreślanych przez recenzentów, a których potwierdzeniem było nagrodzenie opublikowanej książki, doszła jeszcze jedna. Wbrew dotychczasowej praktyce naukowej podawania w opracowaniach historycznych współczesnych nazw geograficznych, Jan Skuratowicz zdecydował się na używanie historycznych nazw w topografii miasta. Dotyczyło to ulic i placów. Coś, co obecnie wydaje się oczywiste, wtedy takim nie było. Powód decyzji Skuratowicza był praktyczny, ale miał istotne następstwa. W trakcie prac redakcyjnych nazwy ulic i placów ulegały zmianom. Co jakiś czas zmieniały się kolejne nazwy, a redakcja początkowo nanosiła zmiany. W końcu uznano, że używanie nazw aktualnych utraciło racjonalne uzasadnienia. Jedynym sensownym rozwiązaniem było użycie nazw z czasu, o którym jest mowa w książce. Dla przejrzystości Jan Skuratowicz wyposażył książkę w plan miasta z nawami ulic, a na jej końcu umieścił konkordancję nazw ulic i placów w języku niemieckim i polskim.

Dopiero po fizycznej publikacji książki Rada Wydziału Historycznego wystąpiła w lipcu 1992 roku do CKK o zatwierdzenie habilitacji, przesyłając w załączeniu wniosek całą dokumentację związaną z jej przebiegiem. Zatwierdzenie nastąpiło w styczniu następnego roku, o czym zawiadomił Dziekana Wydziału pismem przewodniczący CKK, prof. Osman Achmatowicz²⁹.

Jeszcze przed kolokwium, oczekując na wyznaczenie jego terminu, Jan Skuratowicz podjął się organizacji historii sztuki na Uniwersytecie Gdańskim. We wrześniu 1988 roku uzyskał zgodę rektora UAM na zatrudnienie na UG w wymiarze połowy etatu. Po pierwszym zapale zainteresowanie Gdańskiem spadło – wkrótce potem organizacji jednostki na UG podjęła się prof. Teresa Grzybkowska. W Polsce po wyborach 1989 roku, w wyniku których odsunięto zwolenników realnego socjalizmu od władzy, zaczęły zachodzić poważne zmiany także w instytucjach samorządowych. Jan spróbował swoich sił w lokalnej polityce i został wybrany do Rady Miasta Poznania na czteroletnią kadencję zaczynającą się w 1990 roku. Mandat radnego sprawił, że Jan stał się rozpoznawalną postacią w mieście, głównie dzięki ostrym polemicznym wypowiedziom. Wśród różnych inicjatyw, które były jego autorstwa, do najważniejszych należy zainicjowanie przez niego przyznania honorowego obywatelstwa Edwardowi Raczyńskiemu, prezydentowi RP na uchodźctwie, w „uznaniu ogromnych zasług położonych dla Poznania i Wielkopolski”³⁰. Rada miasta podjęła stosowną uchwałę w grudniu 1990 roku, ale

²⁹ AUAM, 793/28, f. 1.

³⁰ Uchwała NR XVI/100/90 Rady Miejskiej Poznania z dnia 18 grudnia 1990 r. w sprawie nadania Honorowego Obywatelstwa Miasta Poznania.

uroczystość wręczenia kluczy do miasta i dyplomu miała miejsce w Londynie 30 lipca roku następnego. Jan Skuratowicz był jednym z trzech członków delegacji Rady³¹.

Po zatwierdzeniu habilitacji Jan staje się znaczącą marką. Dr hab. Jan Skuratowicz inicjuje wydawanie w Szreniawie serii *Majątki wielkopolskie*. Pierwszy tom, powiat gostyński, ukazał się w 1994 roku. Było to swoiste uzupełnienie wydawanej pod egidą Stowarzyszenia Historyków Sztuki serii *Materiały do dziejów rezydencji w Polsce*, będącą kontynuacją monumentalnego dzieła Romana Aftanazego. Redakcję tomów *Materiałów* dla województwa poznańskiego powierzono właśnie Janowi Skuratowiczowi. Pierwszy tom wyszedł w 1991 roku.

W efekcie nowej ustawy o stopniach i tytułach naukowych ogłoszonej w 1990 roku, zniesiono tytuł profesora nadzwyczajnego i stanowisko docenta. Pojawiła się natomiast możliwość zatrudniania na stanowisku profesora osób posiadających stopień dra hab.³² Jan został początkowo mianowany na stanowisko adiunkta ze stopniem dra hab. na czas nieokreślony. W 1995 roku wystąpił o zatrudnienie na stanowisku profesora nadzwyczajnego. Liczba takich stanowisk była ograniczona i uzależniona od liczby profesur tytułarnych na danym wydziale. W czerwcu 1995 roku Wydziałowi Historycznemu UAM przyznano sześć takich stanowisk. Po regulaminowym rozpisaniu konkursu i przeprowadzeniu całej procedury prof. Stefan Jurga, wówczas prorektor UAM, zatwierdził mianowanie dra hab. Jana Skuratowicza, z zatrudnieniem go na stanowisku profesora nadzwyczajnego od 1 listopada 1995 roku. Zasadnicze wynagrodzenie Jana wynosiło wówczas 790 zł (denominacja złotych miała miejsce rok wcześniej). Wkrótce potem Jan Skuratowicz objął, po prof. Kalinowskim, kierownictwo Zakładu Historii Sztuki Nowożytniej, za co dostawał dodatek funkcyjny w wysokości 200 zł. Ten z czasem wzrósł do 240, potem do 250 i w końcu do 300 zł. W ciągu 10 lat profesury pensja zasadnicza wzrosła natomiast do 4120 zł.

Pod koniec lat 90. XX wieku Jan i Ola zaczęli przenosić się do Puszczykowa. Jak przystało na badacza architektury i miłośnika tradycyjnego mieszkania zaciszny dom na Kopernika został przez Jana wyremontowany a właściwie zbudowany od nowa. Jan bowiem był nie tylko inwestorem, ale też dyletantem, autorem projektu, podobnie jak opisywani przez niego wielcy *dilettanti*. Był też kierownikiem budowy i majstrem, co z zaskoczeniem i podziwem konstatowali jego przyjaciele odwiedzający go na Kopernika.

³¹ Zob. *Post scriptum*, w: E. Raczyński, *Rogalin i jego mieszkańcy*, Poznań 1991, s. 217–219 (Seria: Biblioteka Kroniki Miasta Poznania, red. J. Skuratowicz), tam też teksty przemówień wygłoszone z okazji tej uroczystości.

³² Dz.U. 1990. 6/386 (ustawa z 12 września).

Przez ostatnie kilkanaście lat Jan gromadził materiały do książki profesorskiej. Tematem miały być rezydencje w Wielkopolsce od końca XVIII wieku aż po czasy współczesne. Pierwotnie Jan planował finalizację projektu na 2005 rok. Później pomysł się rozmywał, a jego realizacja oddalała w czasie. Liczne inicjatywy, w których brał udział sprawiały, że pisał głównie teksty drobne. Coraz bardziej interesowały go przedmioty, którymi się otaczamy w domu³³. Zaczął zbierać kafle, planował napisanie książki o detalach stolarki budowlanej takich jak klamki, zamki. Chętnie dzielił się swoją wiedzą z innymi, udostępniał studentom swoje materiały, a zgromadził ogromną liczbę planów i fotografii, z których większość była wykonana przez niego. Należy bowiem wiedzieć, że Jan był też świetnym fotografem i znał wiele tricków pozwalających wykonać porządne zdjęcie obiektu bez specjalnego sprzętu w nie najlepszych warunkach. Choć deklarował niechęć wobec idei muzeum jako takiej to przez lata współpracował z Muzeum Rolnictwa w Szreniawie, a nawet opracował dla niego scenariusz stałej wystawy. Marzył też o powstaniu w Poznaniu muzeum secesji.

Z końcem 2016 roku Jan przeszedł ostatecznie na emeryturę. Został profesorem emeritusem. Interesował się wciąż tym, co się dzieje w Instytucie i do nas zaglądał. Jeszcze rok temu spotykał się w swoim domu ze studentami i snuł plany na przyszłość. Los jednak chciał inaczej. Odchodził, gasnąc powoli. Odwiedzałem go od stycznia, przez te ostatnie miesiące i „dni przedostatnie”. Był słaby i zmierzony. W mojej pamięci pozostanie jednak Jan żwawy, z niewielkim brzuszkiem, lekko pokaszający i żywo opowiadający o skandalach związanych z mieszkańcami zwiedzanych siedzib albo przyglądający się bacznie ruinom, by w końcu stwierdzić: „Tu się coś działo”.

Tadeusz J. Żuchowski

Adam Mickiewicz University in Poznań

JAN MAREK SKURATOWICZ (1946–2024). NOT JUST A SCIENTIFIC BIOGRAPHY

Summary

The article is a memoir of Prof. Jan Skuratowicz (1946–2024), a long-time employee of the Department of Art History at Adam Mickiewicz University in Poznań, Poland.

Keywords:

Jan Skuratowicz

³³ Zob. J. Skuratowicz, *Posłowie do polskiego wydania. A tymczasem w Polsce i na kontynencie...*, w: B. Bryson, *W domu. Krótka historia rzeczy codziennego użytku*, Poznań 2010, s. 485–488.

BIBLIOGRAFIA PRAC PROF. JANA SKURATOWICZA³⁴**1970**

- [1] *Renesansowe kaplice grobowe z XVI i pierwszej połowy XVII wieku w Wielkopolsce*, w: *Studia nad Renesansem w Wielkopolsce*, red. T. Rudkowski, Poznań 1970, s. 51–70

1974

- [2] *Początki nurtu niderlandzkiego w rzeźbie 2 poł. XVI w. na Śląsku*, w: *Sztuka około roku 1600. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki zorganizowanej przy współpracy Wydziału Kultury Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej w Lublinie*, listopad 1972, Warszawa 1974, s. 293–313

1976

- [3] *Pałac w Grodzcu koło Konina*, w: *Ars una. Prace z historii sztuki*, red. E. Iwanoyko, Poznań 1976, s. 147–157
- [4] *Z badań nad rzeźbą nagrobną w Polsce. Nagrobki Czarnkowskich w Czarnkowie i Górków w Kórniku*, w: *Renesans. Sztuka i ideologia. Materiały Symposium Naukowego Komitetu Nauk o Sztuce PAN*, Kraków, czerwiec 1972, oraz Sesji Naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Kielce, listopad 1973, red. T.S. Jaroszewski, Warszawa 1976, s. 467–486

1979

- [5] *„Styl krajowy” w budownictwie rezydencjonalnym Wielkopolski przełomu XIX i XX wieku*, w: *Sztuka XIX wieku w Polsce. Naród – miasto. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Poznań, grudzień 1977, Warszawa 1979, s. 125–143

1980

- [6] *„Te na kształt zamków dźwigane stare mury...”. Neogotyki w architekturze rezydencjonalnej Wielkopolski XIX w.*, w: *Problemy interpretacji dzieła sztuki i jego funkcji społecznych*, red. K. Kalinowski, Poznań 1980, s. 49–76

1981

- [7] *Dwory i pałace w Wielkim Księstwie Poznańskim*, Poznań 1981
- [8] *„Wersale północy”, czyli o rezydencjach europejskich 2 poł. XIX w.*, w: *Tradycja i innowacja. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Łódź, listopad 1979, Warszawa 1981, s. 241–259

³⁴ Publikacje autorskie i współautorskie oraz prace redagowane.

1982

- [9] *Architektura rezydencjonalna na Śląsku w XIX i XX wieku. Stan, problemy, postulaty badawcze*, w: *Z dziejów sztuki Górnego Śląska i Zagłębia Dąbrowskiego*, red. E. Chojecka, Katowice 1982, s. 123–130
- [10] *Architektura Wielkopolski w dwudziestoleciu międzywojennym*, w: *Sztuka dwudziestolecia międzywojennego. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa, październik 1980, Warszawa 1982, s. 257–275

1984

- [11] „*Exegi monumentum...*”, czyli o programach pewnej grupy rezydencji śląskich XIX i XX wieku, „Materiały Muzeum Wnętrz Zabytkowych w Pszczynie” 1984, III, s. 115–145

1987

- [12] *Zamek cesarski w Poznaniu*, „Materiały Muzeum Wnętrz Zabytkowych w Pszczynie” 1987, IV, s. 126–150

1990

- [13] *Mamy wzory. Samorząd przed wojną*, „Dziennik Wielkopolan Dzisiaj”, 25–27.V.1990, nr 101/115, s. 5

1991

- [14] *Architektura Poznania 1890–1918*, Poznań 1991
- [15] *Die Wilhelminische Architektur in Posen*, w: *Preußen in Provinz. Beiträge zum 1. Deutsch-polnischen Historiker-Kolloquium im Rahmen des Kooperationsvertrages zwischen der Adam-Mickiewicz-Universität Poznań und der Christian-Albrecht-Universität zu Kiel*, red. P. Nitsche, Frankfurt am Main 1991, s. 94–118
- [16] *Domy towarowe Poznania na przełomie XIX i XX wieku*, „Kronika Miasta Poznania” 1991, 1–2, s. 33–40
- [17] *Dr hab. Jan Skuratowicz – kandydat do Sejmu – Partia Chrześcijańskich Demokratów*, „Skrypt. Uniwersyteckie Pismo Społeczno-Polityczno-Kulturalne” 1991, 4, s. 9–11
- [18] Przemówienie wygłoszone przez Radnego Rady Miejskiej Poznania dr. hab. Jana Skuratowicza, w: *Edward hr. Raczyński, Rogalin i jego mieszkańcy*, Poznań 1991
- [19] *Wstęp*, w: *Materiały do dziejów rezydencji w Polsce*, red. T.S. Jaroszewski, *Województwo poznańskie*, t. 1, oprac. M. Strzałko, red. J. Skuratowicz, Warszawa 1991, s. 5–12

1992

- [20] *Die Gärten Grosspolens in der ersten Hälfte des XIX Jahrhunderts.*, w: *Peter Joseph Lenné und die europäische Landschafts- und Gartenkunst in 19. Jahrhundert.* 6 Greifswalder Romantikkonferenz, red. G.-H. Vogel, Greifswald 1992, s. 91–97
- [21] *Dwory i pałace w Wielkim Księstwie Poznańskim*, Międzychód 1992 [wydanie II poprawione i uzupełnione]
- [22] *Lebensrahmen des Grossgrundbesitzers in Grosspolen*, „*Studia Historica Slavico-Germanica*” 1991–1992, t. XVIII, s. 75–85

1993

- [23] *Dwory i pałace w Wielkim Księstwie Poznańskim*, Międzychód 1994 [wydanie III poprawione i uzupełnione]
- [24] *Kiedy Poznań stał się wielkomiejski (o architekturze przełomu XIX i XX wieku)*, „*Kronika Miasta Poznania*” 1993, 3/4, s. 98–105
- [25] *Rozwój Poznania w pierwszych latach XX wieku*, w: *Przed wielkim jutrem. Sztuka 1905–1918.* Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa, październik 1990, Warszawa 1993, s. 131–148

1994

- [26] *Architektura i budownictwo*, w: *Dzieje Poznania*, t. 2, vol. 1: *Dzieje Poznania 1793–1918*, red. J. Topolski, L. Trzeciakowski, Warszawa–Poznań 1994, s. 542–583
- [27] *Architektura Poznania*, w: *Wielka Księga Miasta Poznania*, red. K. Matusiak, Poznań 1994, s. 453–472
- [28] *Budownictwo folwarczne w majątkach wielkopolskich (zarys) / Der Vorwerksbau in den Landgütern Polens (Umriß)*, w: *Dawne budownictwo folwarczne*, red. naukowy serii J. Skuratowicz, *Majątki wielkopolskie*, t. I: *powiat gostyński*, oprac. G. Kodym-Kozaczko, red. J. Goszczyńska, Szreniawa 1994, s. 9–12
- [29] *Przedmowa / Einleitung*, w: *Dawne budownictwo folwarczne*, red. naukowy serii J. Skuratowicz, *Majątki wielkopolskie*, t. II: *powiat pleszewski*, oprac. S. Małyшко, Ł. Gajda, Szreniawa 1994, s. 7–8
- [30] *Wstęp*, w: *Materiały do dziejów rezydencji w Polsce*, red. T.S. Jaroszewski, *Pałace i dwory w dawnym województwie kaliskim*, t. 1, oprac. M. Strzałko, Warszawa 1994, s. 5–6
- [31] *Zamek w Sierakowie*, „*Kronika Wielkopolski*” 1994, 1, s. 58–69

1995

- [32] *Gmach Opery Poznańskiej*, w: *Opera w Poznaniu. 75 lat Teatru Wielkiego im. Stanisława Moniuszki*, red. K. Liszkowska, Poznań 1995, s. 38–43
- [33] *Wielkopolskie dwory w „kostiumie francuskim”*, „Poznański Informator Kulturalny, Sportowy i Turystyczny IKS” 1995, 54(4) s. 37

1996

- [34] *Architektura Poznania w latach 1918–1939*, „Kronika Miasta Poznania” 1996, 4, s. 7–26
- [35] *Architektura targów poznańskich*, „Kronika Miasta Poznania” 1996, 2, s. 96–108
- [36] *Im Kreis der Kantorowicz’s, Jaretzkis und Samters. Die Residenzen des jüdischen Bürgertums in Posen vor 1918*, w: *Ernst Kantorowicz (1895–1963). Soziales Milieu und wissenschaftliche Relevanz. Vorträge des Symposiums am Institut für Geschichte der Adam-Mickiewicz-Universität Poznań*, 23.–24. November 1995, red. J. Strzelczyk, Poznań 1996, s. 91–102
- [37] *Pałac w Kwilczu*, w: *Kwilcz i inne majątki Kwileckich na przestrzeni wieków*, oprac. A. Kwilecki, Poznań 1996, s. 66–72
- [38] *Polskie środowisko ziemiańskie*, w: *Dzieje historii sztuki w Polsce. Kształtowanie się instytucji naukowych w XIX i XX wieku*, red. A.S. Labuda, współpr. K. Zawiasa-Staniszevska, Poznań 1996, s. 22–101
- [39] *Przedmowa / Einleitung*, w: *Dawne budownictwo folwarczne*, red. naukowy serii J. Skuratowicz, *Majątki wielkopolskie*, t. IV: *powiat leszczyński*, oprac. M. Jarzewicz, Szreniawa 1996, s. VII–IX
- [40] *W kręgu Kantorowiczów, Jaretzkich i Samterów. Rezydencje burżuazji żydowskiej Poznania przed 1918 rokiem*, „Kronika Miasta Poznania” 1996, 4, s. 352–361

1997

- [41] *Architektura poznańskich banków do 1918 roku*, „Kronika Miasta Poznania” 1997, 2, s. 120–132
- [42] *Städtebauliche Veränderungen um die Jahrhundertwende. Architektur / Zmiany w zabudowie miasta na przestrzeni wieków. Architektur, w: Postkarten erzählen Geschichte. Die Stadt Posen 1896–1918 / Pocztkówki opowiadają historię. Miasto Poznań 1896–1918*, red. S. Kemlein, tłum. M. Wojtczak, Lüneburg 1997, s. 67–69

1998

- [43] *Architektura*, w: *Dzieje Poznania*, t. 2, vol. 2: *Dzieje Poznania 1918–1945*, red. J. Topolski, L. Trzeciakowski, Warszawa–Poznań 1998, s. 1181–1196
- [44] *Budownictwo spółdzielcze na Łazarzu*, „Kronika Miasta Poznania” 1998, 3, s. 47–56
- [45] *Pałac w Radojewie*, „Spotkania z Zabytkami” 1998, 6, s. 20–21

1999

- [46] *Budowanie w Poznaniu nie było sprawą trudną. O XIX-wiecznym rynku mieszkań*, „Kronika Miasta Poznania” 1999, 4, s. 97–108
- [47] *Zamek Królewski w Poznaniu / The Royal Castle in Poznań*, „Poznański Informator Kulturalny, Sportowy i Turystyczny IKS” na jesień 1999, s. 10–12

2000

- [48] *Fabryka wódek Franza Kantorowicza przy Grochowych Łąkach*, „Kronika Miasta Poznania” 2000, 4, s. 111–117
- [49] *Luksusowe osiedle willowe przy ul. Mickiewicza*, „Kronika Miasta Poznania” 2000, 2, s. 112–122
- [50] *Zamek Górków i Opalińskich w Sierakowie*, „Ochrona Zabytków” 2000, 4, s. 341–346

2001

- [51] *O najstarszych prywatnych zamkach w Wielkopolsce*, w: *Zamek i dwór w średniowieczu od XI do XV wieku. Materiały XIX Seminarium Mediewistycznego*, red. J. Wiesiołowski, współpr. J. Kowalski, Poznań 2001, s. 24–29
- [52] *Pomnik-wotum za odzyskaną wolność*, „Kronika Miasta Poznania” 2001, 2, s. 116–119
- [53] *Przedmowa*, w: W. Gałka, *O architekturze i plastyce dawnego Poznania do końca epoki baroku*, Poznań 2001, s. II–V

2002

- [54] *Rezydencje wielkopolskie w czasach Samuela ze Skrzypny Twardowskiego*, w: *Wielkopolski Maro. Samuel ze Skrzypny Twardowski i jego dzieło w wielkiej i małej ojczyźnie*, red. K. Meller, J. Kowalski, Poznań 2002, s. 38–46
- [55] *Secesja w architekturze Poznania*, współautor L. Szurkowski, Poznań 2002

- [56] *Stabrowski Wiktor (1822–1899), architekt, budowniczy*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. XLI, red. H. Markiewicz, Warszawa–Kraków 2002, s. 285–286
- [57] *Wprowadzenie / Einleitung*, w: *Dawne budownictwo folwarczne*, red. naukowy serii J. Skuratowicz, *Majątki wielkopolskie*, t. VIII: *powiat śremski*, oprac. M. Strzałko, Szreniawa 2002, s. VII–IX

2003

- [58] *Jak to z naszym zamkiem było*, „Gazeta Wyborcza Poznań”, 27.03.2003, 73, s. 6
- [59] *Poznań – stolica niemieckiego Wschodu / Posen als Hauptstadt der „Ostmark”*, w: *Kaiserschloss Posen. Von der Zwinburg im Osten zum Kulturzentrum „Zamek” / Zamek cesarski w Poznaniu. Od pruskiej „warowni na Wschodzie” do Centrum Kultury „Zamek”*, Potsdam–Poznań 2003, s. 49–53
- [60] *Ratusz poznański*, fot. M. Kuszela, A. Florkowski, Poznań 2003

2004

- [61] *Jak wyglądał zamek Przemysłów?*, „Kronika Miasta Poznania” 2004, 4, s. 39–46
- [62] *Lustracja starostwa poznańskiego, dokonana po śmierci Adama Czarnkowskiego, starosty generalnego, w 1628 roku*, komentarz J. Skuratowicz, „Kronika Miasta Poznania” 2004, 4, s. 239–245
- [63] *Nieznane plany ratusza w aktach Towarzystwa Ubezpieczeń Ogniwych z lat 1804–1913*, „Kronika Miasta Poznania” 2004, nr 2, s. 260–264
- [64] *Pożar kościoła i kasata klasztoru*, „Kronika Miasta Poznania” 2004, 3, s. 276–278
- [65] *Ratusz gotycki*, „Kronika Miasta Poznania” 2004, 2, s. 7–25
- [66] *Wprowadzenie / Einleitung*, w: *Dawne budownictwo folwarczne*, red. naukowy serii J. Skuratowicz, *Majątki wielkopolskie*, t. VIII: *miasto Poznań*, oprac. J. Goszczyńska, Szreniawa 2004, s. VII–VIII
- [67] *Zamek starostów generalnych Wielkopolski*, „Kronika Miasta Poznania” 2004, 4, s. 162–172

2005

- [68] *Mury miejskie Poznania*, „Kronika Miasta Poznania” 2005, 2, s. 58–72
- [69] *L'influence française dans l'architecture résidentielle de la Grande Pologne*, w: *Guide à travers la ville et ses environs*, Poznań 2005, s. 17–19

- [70] *Zamek Górków w Szamotułach*, fot. i il. M. Adamczewska, P. Walichnowski, Szamotuły 2005

2006

- [71] *Pałac w Dobrzycy*, il. M. Adamczewska, P. Walichnowski, Dobrzyca 2006
- [72] *Piętnastowieczne prywatne zamki w Wielkopolsce*, w: *Wielkopolska – Polska – Europa. Studia dedykowane pamięci Alicji Karłowskiej-Kamzowej*, red. J. Wiesiołowski, współpr. J. Kowalski, Poznań 2006, s. 153–162

2007

- [73] *Akademia Lubrańskiego. Pomnik wielkopolskiej kultury i nauki*, il. M. Adamczewska, P. Walichnowski, Poznań 2007
- [74] „Nieznana” *Akademia Lubrańskiego w Poznaniu*, w: *Tu się Polska zaczęła...* Wydawnictwo pokonferencyjne, red. H. Kočka-Krenz, Poznań 2007, s. 51–54
- [75] *Polnische Adelsresidenzen auf dem Territorium der ehemaligen polnischen Ostgebieten. Das verlorene europäische Kulturgut*, w: *Landgüter in den Regionen des gemeinsamen Kulturerbes von Deutschen und Polen: Entstehung, Verfall und Bewahrung*. Beiträge derv 12. Tagung des Arbeitskreises deutscher und polnischer Kunsthistoriker und Denkmalpflege in Będlewo, 30. September – 4. Oktober 2005 / *Majątki ziemskie na obszarze wspólnego dziedzictwa polsko-niemieckiego: problemy rozwoju, degradacji i konserwacji*. Materiały 12 Konferencji Grupy Roboczej polskich i niemieckich historyków sztuki i konserwatorów zabytków w Będlewie, 30 września – 4 października 2005, red. B. Pusback, J. Skuratowicz, Warszawa 2007, s. 19–27
- [76] *Poznańskie szpitale w latach 1890–1918*, „Kronika Miasta Poznania” 2007, 4, s. 47–49
- [77] *Siedziba Muzeum*, w: *Muzeum Archeologiczne w Poznaniu. Historia i współczesność*, Poznań 2007, s. 21–26
- [78] *Vorwort / Wstęp*, w: *Landgüter in den Regionen des gemeinsamen Kulturerbes von Deutschen und Polen: Entstehung, Verfall und Bewahrung*. Beiträge derv 12. Tagung des Arbeitskreises deutscher und polnischer Kunsthistoriker und Denkmalpflege in Będlewo, 30. September – 4. Oktober 2005 / *Majątki ziemskie na obszarze wspólnego dziedzictwa polsko-niemieckiego: problemy rozwoju, degradacji i konserwacji*. Materiały 12 Konferencji Grupy Roboczej polskich i niemieckich historyków sztuki i konserwatorów zabytków w Będlewie, 30 września – 4 października 2005, red. B. Pusback, J. Skuratowicz, Warszawa 2007, s. 11–13

2008

- [79] *Jakie tajemnice kryją kamienice. Bukowska 33 i 31*, „Poznański Informator Kulturalny, Sportowy i Turystyczny IKS” grudzień 2008, 210(12), s. 69
- [80] *Jakie tajemnice kryją kamienice. Grunwaldzka 20a*, „Poznański Informator Kulturalny, Sportowy i Turystyczny IKS” lipiec–sierpień 2008, 206(7–8), s. 57
- [81] *Jakie tajemnice kryją kamienice. Kamienica przy ul. Ogrodowej 18*, „Poznański Informator Kulturalny, Sportowy i Turystyczny IKS” czerwiec 2008, 205(6), s. 67
- [82] *Jakie tajemnice kryją kamienice. Kamienica przy ul. Podgórznej 8d*, „Poznański Informator Kulturalny, Sportowy i Turystyczny IKS” maj 2008, 204(5), s. 63
- [83] *Jakie tajemnice kryją kamienice. Matejki 56*, „Poznański Informator Kulturalny, Sportowy i Turystyczny IKS” październik 2008, 208(10), s. 68
- [84] *Jakie tajemnice kryją kamienice. Mickiewicza 30*, „Poznański Informator Kulturalny, Sportowy i Turystyczny IKS” listopad 2008, 209(11), s. 71
- [85] *Jakie tajemnice kryją kamienice. Mostowa 24*, „Poznański Informator Kulturalny, Sportowy i Turystyczny IKS” wrzesień 2008, 207(9), s. 61
- [86] *Pałac Górków w Poznaniu*, il. M. Adamczewska, P. Walichnowski, Poznań 2008
- [87] *Secesja w Poznaniu*, il. M. Adamczewska, P. Walichnowski, Poznań 2008

2009

- [88] *Rozważania wokół pierwszego przykazania*, współautor T.J. Żuchowski, „Artium Quaestiones” 2009, XX, s. 215–230
- [89] *Teodor Jaretzki*, „Kronika Miasta Poznania” 2009, 1, s. 153–154

2010

- [90] *Zespół willi miejskich przy ulicy Mickiewicza*, Poznań 2010

2011

- [91] *Nowa próba odczytania pierwotnego wyglądu pałacu Andrzeja Opalińskiego w Radlinie*, w: *Księgozbiór wielkopolskiego magnata. Andrzej Opaliński (1540–1593)*, red. A. Wagner, Poznań 2011, s. 129–141
- [92] *Uwagi na marginesie książki Andrzeja Fischingera i Marcina Fabiańskiego, „Dzieje budowy renesansowego zamku na Wawelu, około 1504–1548”, t. I*, Kraków 2009, s. 369; „Artium Quaestiones” 2011, XXII, s. 369–378

2013

- [93] *A tymczasem w Polsce i na kontynencie*, w: B. Bryson, *W domu. Krótka historia rzeczy codziennego użytku*, tłum. T. Bieroń, Poznań 2013, s. 485–488

2014

- [94] *Drugie Nancy*, „Kronika Miasta Poznania” 2014, 4, s. 274–276
- [95] *Plac bankowy. Nowy kształt zabudowy pl. Wolności na przełomie XIX i XX wieku*, „Kronika Miasta Poznania” 2014, 4, s. 35–40

2016

- [96] *„Musimy rządzić jak najlepiej”. Pracę w Radzie Miasta Poznania pierwszej kadencji wspomina Jan Skuratowicz*, spisała K. Kamińska, „Kronika Miasta Poznania” 2016, 2, s. 233–239
- [97] *Od redakcji*, współautor M. T. Michałowska-Barłóg, „Kronika Miasta Poznania” 2016, 3, s. 7–8
- [98] *Przedmowa*, w: E. Prałat, *Miejsce i sztuka. Racot*, Księży Młyn Dom Wydawniczy Michał Koliński, Łódź 2016, s. 9–11
- [99] *Secesja w Poznaniu*, il. M. Adamczewska, P. Walichnowski, Poznań 2016

2017

- [100] *Akademia Lubrańskiego. Pomnik wielkopolskiej kultury i nauki*, Poznań 2017
- [101] *Architektura budynków PTPN*, „Kronika Miasta Poznania” 2017, 1, s. 111–118
- [102] *Dwór dla dzieci*, współautor T. Zysk, il. K. Ostrowska, Poznań 2017
- [103] *Standardy mieszkaniowe w Poznaniu po 1900 roku*, „Kronika Miasta Poznania” 2017, 4, s. 163–173

2018

- [104] *Wprowadzenie / Introduction / Einleitung*, w: *Dawne budownictwo folwarczne*, red. naukowy serii J. Skuratowicz, *Majątki wielkopolskie*, t. X: powiat krotoszyński, oprac. S. Małyszko, Szreniawa 2018, s. VII–X

2020

- [105] *Dwory i pałace Wielkopolski. Styl narodowy*, Poznań 2020

2022

- [106] *Secesja w Poznaniu*, il. M. Adamczewska, P. Walichnowski, Poznań 2022

2023

- [107] „Niezaprzeczalny i cenny dorobek”. O Bibliotece „Kroniki Miasta Poznania” z jej redaktorem naczelnym, prof. Janem Skuratowiczem, rozmawia Katarzyna Kamińska, w: *Księga pamiątkowa Kroniki Miasta Poznania 1923–2023*, red. P. Matusik, M. Mrugalska-Banaszak, Poznań 2023, s. 208–211

Opracował Ryszard Piechowiak

BIOGRAMY / BIOGRAPHICAL NOTES

ERNST VAN ALPHEN

Literary Studies at Leiden University

Professor emeritus of Literary Studies at Leiden University. Previously, he was Queen Beatrix Professor of Dutch Studies at UC Berkeley. His publications include: *Seven Logics of Sculpture. Encountering Objects Through the Senses* (Valiz 2023), *Productive Archiving. Artistic Strategies, Future Memories, Fluid Identities* (Ed. Valiz 2023), *Shame and Masculinity* (ed. Valiz 2021), *Failed Images: Photography and Its Counter-Practices* (Valiz 2018), *Staging the Archive: Art and Photography in Times of New Media* (2014), *Art in Mind: How Contemporary Images Shape Thought* (2005), *Francis Bacon and the Loss of Self* (1992), *Caught by History: Holocaust Effects in Contemporary Art, Literature and Theory* (1997).

Leiden University, Rapenburg 70, 2311 EZ Leiden, Netherlands

MIEKE BAL

Amsterdam School for Cultural Analysis

Professor, author of 47 books and supervisor of 81 finished PhDs; cultural theorist, critic, video artist and curator; Mieke Bal writes in an interdisciplinary perspective on cultural analysis, literature and art, focusing on gender, migratory culture, the critique of capitalism, and political art. Since 2002 she has also made films as a different, more in-depth and more contemporary mode of cultural analysis. In her 2022 book *Image-Thinking* (Edinburgh UP), she develops her ideas about how to integrate academic and artistic thinking. As a filmmaker, she has made a number of experimental documentaries, mostly about migratory situations, and “theoretical fictions”.

www.miekebal.org

<https://orcid.org/0009-0007-5483-3218>

Amsterdam School for Cultural Analysis, Binnengasthuisstraat 9, 1012 ZA Amsterdam, Netherlands

ANNA MARKOWSKA

University of Wrocław

PhD, full professor. She is an art historian, curator, and critic, and currently serves as the Head of the Department of Modern and Contemporary Art at the Institute of Art History, University of Wrocław. Notable recent books include *Dlaczego Duchamp cze-*

sał się z przedziałkiem [*Why Duchamp Didn't Part His Hair?*], Kraków: Universitas, 2019; Natalia LL, Wrocław: Akademia Sztuk Pięknych, 2022; and *Sztuka i rewolucja. Wieloperspektywiczne ujęcie sztuki polskiej zaraz po wojnie* [*Art and Revolution: A Multi-Perspective Overview of Polish Art After World War II*], Kraków: Universitas, 2023. Her current papers cover a diverse range of topics, including the legacy of modernity, social exclusions, unlearning, feminism, spirituality and women's oral counter-histories and have been recently published in, among others, "Ikonotheke", "Quart", "Porta Aurea".

<https://orcid.org/0000-0002-8694-906X>

University of Wrocław, Institute of Art History, ul. Szewska 36, 50-139 Wrocław, Poland

WILLIAM J.T. MITCHELL

University of Chicago

Professor of English Language and Literature, Art History, and the College Theory and Criticism at Department of Art History, University of Chicago. Editor of the interdisciplinary journal, "Critical Inquiry", a quarterly devoted to critical theory in the arts and human sciences. A scholar and theorist of media, visual art, and literature. He is known especially for his work on the relations of visual and verbal representations in the context of social and political issues. Author of seminal books such as (selection): *Iconology: Image, Text, Ideology* (1987), *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation* (1995), *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images* (2006), *Cloning Terror: The War of Images 9/11 to the Present*, University of Chicago Press (2011), *Seeing Through Race* (2012), *Image Science: Iconology, Visual Culture, and Media Aesthetics* (2015).

University of Chicago, Department of Art History, 166 Cochrane Woods Art Center, 5540 South Greenwood Avenue, Chicago, IL 60637, USA

ZOFIA ROHOZIŃSKA

University of Warsaw

PhD student at the Doctoral School of Social Sciences at the University of Warsaw, a graduate of sociology (University of Warsaw) and art history (Academy of Fine Arts in Warsaw). In 2021, she was awarded by the GESSEL Foundation for the Zachęta National Gallery of Art for the best master's thesis. She is the PI of the PRELUDIUM research grant funded by the National Science Center: 'Socialist Realism 1951–2022. Genealogy of Remembering and Forgetting in the Polish Art Field'; a member and assistant at the Centre for Social Memory Research (Faculty of Sociology, University of Warsaw); and the secretary of the editorial board of the scientific journal "View. Theories and Practices of Visual Culture".

<https://orcid.org/0000-0002-6483-7518>

Faculty of Sociology, University of Warsaw, ul. Karowa 18, 00-927 Warsaw, Poland

SASHA ROSSMAN

University of Bern

Post-doctoral researcher at the University of Bern, Switzerland. His work focuses broadly on interdisciplinary approaches to European material culture, from the early modern period through today. Currently, he is working on the roles of copies and fakes in the afterlives of looted objects in Switzerland in the context of the SNF-funded research project "The Inheritance of Looting" at the University of Bern. He has held both research and teaching positions in Bern and at the University of Bielefeld in Germany. He received his doctorate from the University of California, Berkeley (2020) and an MA from Berlin's Free University (2012). Rossman's research has been supported by the DAAD, the Mellon Foundation, the Metropolitan Museum of Art, the German National Research Foundation, and the Swiss National Research Foundation, among others.

<https://orcid.org/0009-0001-7171-0005>

University of Bern, Institute of Art History, Länggassstrasse 49, 3012 Bern, Switzerland

JÖRG SCHELLER

Zurich University of the Arts

Full professor of art history at the Zurich University of the Arts, Switzerland, and visiting professor at Poznań University of the Arts, Poland. Currently, he is heading the research project "Contemporary Art, Peacebuilding, and Popular Culture in Eastern Europe," funded by the Swiss National Science Foundation (2022–2026). He regularly contributes to newspapers and magazines such as the *Neue Zürcher Zeitung*, *DIE ZEIT*, *frieze* magazine, and *Artforum International*, and is a columnist for the *Stuttgarter Zeitung* and *Psychologie Heute*. As a 14-year-old he was already on stage with a metal band. Today, he runs a "heavy metal delivery service" with the metal duo *Malmzeit* and serves as co-editor of the metal studies series "Meta/Metal" (Kohlhammer Verlag, Stuttgart). Moreover, Scheller is a certified fitness instructor and has published widely on the history and theory of bodybuilding, fitness, physical culture in general. His latest book publications include *Identität in the Twilight. Perspectives for an Open Society* (2021, nominated for the Tractatus Prize shortlist) and *(Un)Check Your Privilege. How the Debate about Privilege Prevents Justice* (2022).

<https://orcid.org/0009-0009-7458-0013>

Zurich University of the Arts, Pfingstweidstrasse 96, P.O. Box, CH-8031 Zurich, Switzerland

ADAM SOĆKO

Adam Mickiewicz University in Poznań

PhD, since 2004 assistant professor at the Institute of Art History at Adam Mickiewicz University in Poznań. From 2004–2019, he was the curator of the Gallery of Medieval Art and from 2005–2020 deputy director of the National Museum in Poznań. His

research focuses on the architecture and sculpture of the Middle Ages and the Early Modern period.

<https://orcid.org/0000-0002-288705904>

Adam Mickiewicz University in Poznań, Institute of Art History, al. Niepodległości 4, Collegium Novum, 61-875 Poznań, Poland

SCARLETT H. STRAUSS

New York University

PhD candidate in Italian Renaissance art history at the Institute of Fine Arts, New York University. She holds a B.A. in art history from the University of Washington and an M.Phil. from the Institute of Fine Arts. Her dissertation, titled *Local Identity and Cultural Hegemony: Religious Paintings Between Florence and Siena, c. 1348–1490*, focuses on religious paintings made for contested sites between Florence and Siena in the late 14th and 15th centuries. Her work considers artistic production and reception from a postcolonial perspective, acknowledging the importance of multifaceted local identities and offering a new perspective on the traditional city-focused approach to regional schools of painting.

<https://orcid.org/0009-0003-5115-7489>

Institute of Fine Arts, New York University, 1 E 78th St, New York, NY 10075, USA

GABRIELA ŚWITEK

University of Warsaw

University professor, PhD (dr hab.), Head of Art Theory at the Institute of Art History, University of Warsaw (MPhil, University of Cambridge, 1996; PhD, University of Cambridge, 1999; habilitation degree, University of Warsaw, 2013). Her recent publications include *The Ground and the Horizon: Interpretations of Modern Architecture and Art* (2020; in Polish) and *Art Playing with Architecture: Modern Affinities and Contemporary Integrations* (2013; in Polish). From 2014–2018 she conducted the research project *The History of Exhibitions in Zachęta – Central Bureau of Art Exhibitions 1949–1970*, financed by the National Programme for the Development of Humanities. Her published works include essays in the Ashgate Studies in Architecture Series, “The Journal of Architecture”, and “Montreal Architectural Review”. In 2006 she curated the exhibition *Transfer* in the Polish Pavilion for the 10th International Architecture Exhibition in Venice.

<https://orcid.org/0000-0002-5165-8545>

University of Warsaw, Institute of Art History, Krakowskie Przedmieście 26/28, 00-927 Warsaw, Poland

ANNA SEJBÆK TORP-PEDERSEN

Katholieke Universiteit Leuven

FWO-funded (1186423N) PhD-student in the Art History Research Unit at KU Leuven, and a junior fellow at the Lieven Gevaert Centre (KU Leuven – UCLouvain). Her PhD project, “Counter-Mapping Migration: Cartographic Histories of People on the Move”, is supervised by Prof. Hilde Van Gelder. Sejbæk Torp-Pedersen holds a BA from the Courtauld Institute of Art, London, and an MA from Vrije Universiteit, Amsterdam.

<https://orcid.org/0000-0003-2631-6460>

Katholieke Universiteit Leuven, FWO funded PhD Candidate at KU Leuven, Department of Art History, Faculteit Letteren, 04.08 Erasmushuis, Blijde Inkomststraat 21, 3000 Leuven, Belgium

TADEUSZ J. ŻUCHOWSKI

Adam Mickiewicz University in Poznań

Tenured professor of art history at Adam Mickiewicz University in Poznań (Poland). He teaches and publishes on European art and architecture from late Antiquity until today in its global context and on the heritage and culture of remembrance. An authority on German romantic painting, on sculpture and drawing technique. Among his many publications are: *Patriotic Myths and Topoi. German Painting 1800–1848* (1991, in Polish); *The Papal Palace in the Vatican. The ceremony and the evolution of the residence complex* (1999, in Polish); *Taming of Matter. Sculptors’ Struggle with Carrara Marble in the Modern Age. Michelangelo, Bernini, Canova* (2010, in Polish); *Visualisation of the Topographical Space in Europe on Manuscript Maps from the Eighteenth Century* (English, as co-author with Beata Medyńska-Gulij, 2018) and *In the Shade of Berlin and Warsaw* (German, as coeditor with Isabella Woldt, 2010). Prof. Żuchowski was curator of exhibitions on modern and contemporary art i.a.: *Between Renaissance and Classicism* (1995), *Japan Calligraphy of Morimoto Seiun School* (1996) and *Christoph Rodde. Beyond the Crosspoint* (2007/2008). He was 2008–2016 editor-in-chief of “Artium Quaestiones”.

<https://orcid.org/0000-0002-3143-4747>

Adam Mickiewicz University in Poznań, Institute of Art History, al. Niepodległości 4, Collegium Novum, 61-875 Poznań, Poland

EDITORS OF THE ISSUE:**FILIP LIPIŃSKI**

Adam Mickiewicz University in Poznań

Art historian and Americanist, associate professor, works at the Institute of Art History, Adam Mickiewicz University in Poznań, Poland. His academic interests concern modern and contemporary art, American art, East-Central European art, theory and methodology of art history. He is a recipient of several research grants in the USA

and Europe: Fulbright Fellowship (2007–8), Terra Travel Research Grant (2013), JFK Institute Research Grant (2019) Kościuszko Foundation Research Grant (2019). Author of two books – *Hopper wirtualny. Obrazy w pamiętającym spojrzeniu* (Nicolaus Copernicus University Press 2013) [*The Virtual Hopper. Images in a Remembering Look*] and *Ameryka. Rewizje wizualnej mitologii Stanów Zjednoczonych* (Adam Mickiewicz University Press 2021) [*America. Revising the Visual Mythology of the United States*], as well as numerous academic articles and book chapters on modern and contemporary art and art theory in journals such as “Oxford Art Journal”, “View”, “Artium Quaestiones”, “RIHA Journal”. More recently contributed to *Hot Art, Cold War* anthology (Routledge, 2020) and *The Palgrave Handbook of Image Studies* (Palgrave Macmillan 2021). Translator of academic texts, deputy editor-in-chief of “Artium Quaestiones” yearly.

<https://orcid.org/0000-0002-4806-2281>

Adam Mickiewicz University in Poznań, Institute of Art History, al. Niepodległości 4, Collegium Novum, 61-875 Poznań, Poland

DOROTA ŁUCZAK

Adam Mickiewicz University in Poznań

PhD, assistant professor in the Department of Art History at Adam Mickiewicz University in Poznań, Poland, and the editor of “Artium Quaestiones”. She is a member of AICA, among other organisations. Her research interests include the history of photography and modern art, the theory of photography, and the historical methodology of art and photography. She has held fellowships from the French Government, the Lanckroński Foundation, Corbridge Trust (Cambridge University), and the Stiftung Preussischer Kulturbesitz. She is the author of the monograph *Foto-oko. Wizja fotograficzna w kontekście okularocentryzmu w sztuce I połowy XX wieku* [*Photo-Eye: Photographic Vision in the Context of Ocularcentrism in the Art in the First Half of the 20th Century*] (2018). She has published a number of critical and academic articles in journals such as “History of Photography”, “Artium Quaestiones”, “Porównania”, and “Sztuka i Dokumentacja”, as well as numerous chapters in edited collections, which mainly focus on the history of photography. Most recently, she co-authored an anthology entitled *The Polish Photographers: Critics and Theorists on Photography 1839–1989* (2023). She is currently researching the photographic reproduction of art and the photographic archive of the Institute for Western Affairs and history of the reproduction of work of art in Polish People’s Republic.

<https://orcid.org/0000-0002-3340-4752>

Adam Mickiewicz University in Poznań, Institute of Art History, al. Niepodległości 4, Collegium Novum, 61-875 Poznań, Poland

WYDAWNICTWO NAUKOWE UNIWERSYTETU IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU
61-701 POZNAŃ, UL. ALEKSANDRA FREDRY 10

www.press.amu.edu.pl

Sekretariat: tel. 61 829 46 46, faks 61 829 46 47, e-mail: wyd nauk@amu.edu.pl

Dział Promocji i Sprzedaży: tel. 61 829 46 40, e-mail: press@amu.edu.pl

Ark. wyd. 20,00. Ark. druk. 18,375

DRUK I OPRAWA: VOLUMINA.PL DANIEL KRZANOWSKI, SZCZECIN, UL. KS. WITOLDA 7-9