

FOLIA HISTORIÆ ARTIUM

— 20 —

Seria Nowa

POLSKA AKADEMIA UMIEJĘTNOŚCI

KOMISJA HISTORII SZTUKI

KRAKÓW 2022

Seria pierwsza (tomy I–XXX) wydawana była przez Polską Akademię Nauk
– Oddział w Krakowie

KOMITET REDAKCYJNY

Tim Ayers (University of York, Wielka Brytania)
Arnold Bartetzky (Leibniz-Institut für Geschichte und Kultur des östlichen Europa, Leipzig, Niemcy)
David Crowley (Royal College of Art, London, Wielka Brytania)
Thomas DaCosta Kaufmann (Princeton University, USA)
Marcin Fabiański (Uniwersytet Jagielloński, Kraków)
Sergiusz Michalski (Eberhard Karls Universität Tübingen, Niemcy)
Jan Ostrowski (Polska Akademia Umiejętności, Kraków)
Ulrich Pfisterer (Ludwig-Maximilians-Universität München, Zentralinstitut für Kunstgeschichte München, Niemcy)

REDAKCJA

Wojciech Bałus (redaktor naczelny)
Dobrosława Horzela (redaktor prowadzący)
Wojciech Walanus (sekretarz redakcji)

Recenzenci tomu

Hans Aurenhammer, Justyna Balisz-Schmelz, Daniela Bohde,
Michał Haake, Adam S. Labuda, Gerhard Lutz, Małgorzata Omilanowska,
Maria Poprzęcka, Beate Störtkuhl, Ursula Ströbele, Andrzej Szczerski

Adres redakcji

Instytut Historii Sztuki UJ
ul. Grodzka 53, 31-001 Kraków
e-mail: fha.redakcja@pau.krakow.pl

Redakcja językowa

David Schaffler, Dominik Petruk

Opracowanie redakcyjne i korekta

Martyna Tondera-Łepkowska

Tłumaczenie streszczeń (z wyjątkiem artykułu E. Musialik)

Joanna Wolańska

Odpowiedzialność za przestrzeganie praw autorskich

do materiału ilustracyjnego ponoszą autorzy tekstów



FUNDACJA
LANCKOROŃSKICH

Publikacja sfinansowana przez Fundację Lanckorońskich

ISSN 0071-6723



Publikacja jest udostępniona na licencji Creative Commons (CC BY-NC-ND 3.0 PL)

Projekt

iMEDIUS agencja reklamowa sp. z o.o.
ul. Mogilska 69, 31-545 Kraków

Skład

Agencja Reklamowa NOVUM
ul. Krowoderska 66/8, 31-158 Kraków

Dystrybucja

Polska Akademia Umiejętności
ul. Sławkowska 17, 31-016 Kraków
e-mail: wydawnictwo@pau.krakow.pl
www.pau.krakow.pl

SPIS TREŚCI
CONTENTS

MARCIN FABIAŃSKI <i>Adam Małkiewicz (1936–2021)</i>	5	WOJCIECH BAŁUS <i>Forma uwikłana w styl. O pewnym przeoczeniu polskiej historii sztuki</i>	61	
ARTYKUŁY/ARTICLES		<i>Form Entangled in Style. On an Oversight in Polish Art History</i>		68
ELŻBIETA MUSIALIK <i>A 14th-century Ivory Casket with Scenes from Medieval Romances. The Newest Addition to the So-called Coffrets Composites Group</i>	9	RAFAŁ MAKAŁA <i>Flucht in die Form als eine der Strategien der polnischen Kunstgeschichte auf den ehemaligen deutschen Gebieten nach 1945.</i>	69	
TOMÁŠ MURÁR <i>Die Tragik in der Kunst Michelangelos als Max Dvořáks Vermächtnis in der Kunstgeschichte Hans Sedlmayrs . . .</i>	29	<i>Escape into Form as one of the Strategies of Polish Art History on the Former German Territories after 1945 . . .</i>		74
<i>Tragedy in the Art of Michelangelo as a Legacy of Max Dvořák in the Art-Historical Scholarship of Hans Sedlmayr</i>		MARTA SMOLIŃSKA <i>Was der Inhalt einer Handtasche über Fingerspitzengefühl verrät. Bemerkungen zu Erna Rosensteins Assemblagen im Kontext der erweiterten Haptik</i>		75
JAROSŁAW SUCHAN <i>Otwarte i krytyczne. Muzeum Ryszarda Stanisławskiego</i>	41	<i>What the Contents of a Handbag Reveal about Fingertip Feeling. Remarks on Erna Rosenstein's Assemblages in the Context of Haptics in the Expanded Field</i>		86
<i>Open and Critical. The Museum of Ryszard Stanisławski</i>		RECENZJE		
POLSKA SEKCJA NA KONGRESIE NIEMIECKICH HISTORYKÓW SZTUKI W STUTTGARCIE W 2022 ROKU		MAŁGORZATA ANNA JĘDRZEJCZYK <i>Muzea dla awangardy. Recenzja wystawy i publikacji „Awangardowe muzeum” Muzeum Sztuki w Łodzi, 01.10.2021–01.05.2022</i>		
RYSZARD KASPEROWICZ, PIOTR KORDUBA <i>Od moderatorów polskiej sekcji</i>	59	<i>Awangardowe muzeum, red. A. Pindera, J. Suchan, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2020</i>		87
<i>From the Chairs of the Polish Section</i>		KRONIKA KOMISJI HISTORII SZTUKI POLSKIEJ AKADEMII UMIEJĘTNOŚCI ZA ROK 2021		95



Fot. Andrzej Kobos

ADAM MAŁKIEWICZ (1936–2021)

25 czerwca 2021 w wieku 85 lat zmarł w Krakowie Adam Mieczysław Małkiewicz, wieloletni redaktor rocznika „Folia Historiae Artium”, wydawanego przez Komisję Teorii i Historii Sztuki Polskiej Akademii Umiejętności, członek czynny Wydziału I Filologicznego owej instytucji, emerytowany profesor uniwersytetów Jagiellońskiego oraz Papieskiego Jana Pawła II w Krakowie. Śmierć tego wytrawnego znawcy, inwentaryzatora i interpretatora sztuki nowożytnej oraz badacza jej teorii, w szczególności sposób zasłużonego w dziele poznania architektury polskiej, uderzyła nie tylko w polską historię sztuki jako dyscyplinę naukową, ale też w środowisko związanych z nią ludzi, którzy na rozmaitych polach odczuwają już dotkliwy brak tego autorytetu.

Urodzony 3 lutego 1936 w Krakowie jako syn Jana i Władysławy, należał do pokolenia, które dorastało w naznaczonych krwawym terrorem niemieckim latach okupacji, a następnie w opresyjnym okresie bierutowskiego stalinizmu. Wychowywał się więc i kształcił w mieście trapiionym strachem, nędzą i izolacją od świata. Tu też ukończył szkołę podstawową i I Liceum Ogólnokształcące im. B. Nowodworskiego, a w latach 1953–1957 odbył studia wyższe z historii sztuki w Uniwersytecie Jagiellońskim. Na przekór zarysowanym ograniczeniom, poluzowanym w roku 1956, uczelnia oferowała studentom tego kierunku solidne wykształcenie oraz możliwości wolnego od ideologii rozwoju naukowego, co prawda utrudnione przez dotkliwe braki literatury międzynarodowej i zakaz zagranicznych podróży. Jak po latach wspominał Profesor, dzięki „specyficznej atmosferze Uniwersytetu, w którym nominowani rektorzy wykazywali sporą tolerancję”, a zwłaszcza dzięki postawie ówczesnego dyrektora, prof. Adama Bochnaka, kierowany przezeń „Instytut Historii Sztuki był chyba jedyną w państwowych uczelniach w Polsce jednostką organizacyjną tego rzędu, w której żaden z pracowników nie był członkiem partii”¹. W takim otoczeniu w październiku 1958 roku młody absolwent uzyskał magisterium na podstawie pracy *Zespół architektoniczny na Bielanych pod Krakowem (1605–1630)*, napisanej pod kierunkiem prof. Bochnaka, która w ostatecznej wersji ukazała się drukiem w roku 1962

pod niezmienionym tytułem². Wobec mocno ograniczonych wówczas możliwości studiów porównawczych, swoje wywody oparł na gruntownej kwerendzie i krytyce dokumentów, wspartej analizą źródła materialnego, to jest samej budowli. Konstruując swój wywód wykazał się szacunkiem dla faktów, skrupulatnością, zmysłem krytycznym, ostrożnym stawianiem hipotez oraz logiką, które to zalety trwale nacechowały jego postawę badawczą. Omawiana rozprawa zapoczątkowuje jeden z trzech najważniejszych tematów, interesujących Go przez całe życie – w tym przypadku badania nad architekturą polsko-włoską czasów renesansu, manieryzmu i baroku.

Już podczas studiów Adam Małkiewicz podejmował dorywcze prace przy inwentaryzacji zabytków sztuki, czyli w służbie poszerzania materialnej bazy źródłowej, niezbędnej podstawy naszej dyscypliny. Od jesieni 1958 do początku roku 1962 młody magister pracował zaś etatowo w charakterze asystenta w Dziale Polskiej Sztuki Cechowej i Sztuki Cerkiewnej Muzeum Narodowego w Krakowie, kontynuując równocześnie działalność inwentaryzatorską i wykonując dokumentację naukowe dla celów konserwatorskich. Umocnił tam swój nawyk konfrontowania teoretycznych studiów gabinetowych z realną substancją analizowanych dzieł. Dzięki tej praktyce oddalał ryzyko oderwania badań od rzeczywistości.

Z początkiem lutego 1962 roku został zatrudniony na stanowisku asystenta w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego, gdzie po kolejnych awansach pracował aż do emerytury. Ten okres Jego życia przypada na względne poluzowanie obostrzeń dotyczących wyjazdów zagranicznych, którym wszelako nie towarzyszyła zasadniczo poprawa dostępu do obcych publikacji w miejscowych bibliotekach. Stopień doktora nauk humanistycznych uzyskał w październiku 1967 roku, również pod kierunkiem prof. Bochnaka, na podstawie dysertacji *Spór o formę centralną i podłużną w architekturze sakralnej. Geneza i oddziaływanie układu przestrzennego kościoła Gesù w Rzymie*, po zmianach ogłoszonej drukiem w roku 1970³. Gromadząc

¹ A. MAŁKIEWICZ, *Adam Bochnak (1899–1974): człowiek Uniwersytetu*, [w:] idem, *Z dziejów polskiej historii sztuki: studia i szkice*, Kraków 2005, s. 170 (= *Ars Vetus et Nova*, 18).

² Idem, *Zespół architektoniczny na Bielanych pod Krakowem (1605–1630)*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego”, 45: „Prace z Historii Sztuki”, 1, 1962, s. 143–186.

³ Idem, *Układ przestrzenny kościoła Gesù w Rzymie. Problem genezy i oddziaływania*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego”, 122: „Prace z Historii Sztuki”, 8, 1970, s. 5–98.



materiał porównawczy, skorzystał z półrocznego pobytu we Włoszech jako stypendysta Uniwersytetu Bolońskiego, co pozwoliło mu poznać omawiane dzieła obce z autopsji, odpowiednio poszerzyć warsztat badawczy i nadrobić braki w dostępie do literatury. Zgodnie z postawą swojego promotora połączył tu metodę filologiczno-historyczną z badaniami stylistyczno-genetycznymi, ale rozbudował je o rozważania na temat koncepcji ideowych w ówczesnej teorii architektury. Po z górą półwieczu jego ustalenia w znacznej mierze zachowują aktualność. W czerwcu 1976 roku habilitował się na podstawie monografii książkowej *Teoria architektury w nowożytnym piśmiennictwie polskim*⁴. Podobnie jak praca doktorska, również ta rozprawa została nagrodzona przez Ministerstwo Szkolnictwa Wyższego. Należy ona do drugiego kręgu tematycznego, który już wcześniej zainteresował Adama Małkiewicza, to jest dziejów nowożytnej teorii sztuki. Na samodzielne stanowisko docenta habilitant awansował jednak w Uniwersytecie dopiero po niemal trzech latach, w kwietniu 1979.

Tytuł profesora nauk humanistycznych został mu nadany w czerwcu 2001 na podstawie dorobku zwieńczonego zbiorem artykułów pt. *Theoria et praxis: studia z dziejów sztuki nowożytnej i jej teorii*, ogłoszonym drukiem kilka miesięcy wcześniej⁵. Zebrane tam studia koncentrują się na polskiej i włoskiej sztuce nowożytnej i jej teorii oraz wzajemnych relacjach między nimi, a spina je nowe syntetyczne ujęcie dziejów barokowej architektury sakralnej Krakowa. Natychmiast po nominacji Profesor awansował w Uniwersytecie na stanowisko profesora nadzwyczajnego, które piastował do przejścia w stan spoczynku jesienią 2006 roku.

Już znacznie wcześniej, bezpośrednio po rocznej pracy jako wicedyrektor Instytutu Historii Sztuki, w latach 1979–1984, a potem w latach 1991–1992 oraz 1999–2002 pełnił tam z wyboru funkcję dyrektora. Pierwsza kadencja objęła najbardziej ponurą fazę stanu wojennego, a dwie ostatnie przypadły na przełom ustrojowy. Pierwszy okres oznaczał dla uczelni stagnację, którą należało przetrwać bez uszczerbku dla jakości badań i atmosfery pracy, co Adam Małkiewicz zdołał zapewnić na terenie kierowanej jednostki. Późniejsze zaś czasy przyniosły naciski na skokowy wzrost liczby studentów bez oglądania się na warunki organizacyjne, powiązane z próbami wprowadzenia do Uniwersytetu gospodarki rynkowej. Dyrektor musiał też zmagać się z zasadowymi reformami programu nauczania, niewolnymi od specyficznej ideologii, wywiedzionej z kultury korporacyjnej, a także z coraz to nowymi problemami organizacyjnymi i prawnymi, które zawsze towarzyszą gwałtownym zmianom, a w dodatku borykać się z niestabilnym budżetem i skutkami inflacji. W miarę swoich sił z jednej strony starał się chronić Instytut przed najbardziej

szkodliwymi skutkami zapędów do „nowoczesności” oraz wprowadzać narzucane zmiany w sposób możliwie najmniej nieracjonalny, a z drugiej – korzystając ze zmiennych okoliczności – sprzyjać rozbudowie potencjału naukowego jednostki. Najbardziej pracowitym ze wszystkich wyzwań okazała się przeprowadzka z Collegium Maius do nowej siedziby przy ul. Grodzkiej 53. Poprzedził ją remont konserwatorski zabytkowego Collegium Iuridicum, prowadzony w najostrzejszej fazie przełomu gospodarczego. Jako pełnomocnik rektora ds. odnowienia i zagospodarowania tego gmachu, Adam Małkiewicz opracował program użytkowy budynku wraz z koncepcją projektową adaptacji II piętra oraz czuwał nad przebiegiem prac badawczych i konserwatorskich aż do ich ukończenia w roku 1992. Odnowiony budynek nadal służy uniwersyteckim historykom sztuki. Robotom towarzyszyły negocjacje w sprawie przyznania Instytutowi poszczególnych pomieszczeń, które Profesor poprowadził z właściwym sobie talentem dyplomatycznym. Od 1989 do 2006 kierował też Zakładem Historii Sztuki Nowożytnej. Jak rzadko który dyrektor i kierownik, wolny od małostkowości i wygórowanych ambicji osobistych, nie tylko zapewniał pracownikom codzienny komfort prawdziwie merytorycznej atmosfery pracy, ale też – pokonując trudności zewnętrzne – konsekwentnie realizował dalekowzroczną politykę kadrową, która doprowadziła do wzmocnienia zarządzanej przezeń instytucji naukowej i stworzenia trwałych podwalin jej dalszego rozwoju.

W roku akademickim 1997/98 wyładał w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych jako profesor nadzwyczajny, a w latach 2009–2016 – jako profesor – w Instytucie Historii Sztuki i Kultury Uniwersytetu Papieskiego Jana Pawła II w Krakowie. Łącznie w obu uniwersytetach, Jagiellońskim i Papieskim, wypromował 104 magistrów, a w tym pierwszym także siedmiu doktorów. Jako promotor nigdy nie szczędził swoim uczniom porad merytorycznych i redakcyjnych, których udzielał po długiej i wnikliwej lekturze kolejnych przedkładanych mu wersji tekstów oraz po gruntownym namyśle. Nie znosząc gry pozorów, nawoływał do publikowania tekstów ważnych. Podobnie jak jego mistrz Adam Bochnak, „za podstawowe narzędzie humanisty uważał [...] język, od którego wymagał funkcjonalności, osiąganą przez prostotę, jasność i jednoznaczność sformułowań”⁶. Przestrzegał zaś przed popisywaniem się efektowną retoryką i powierzchowną erudycją. Do recenzji 21 dysertacji doktorskich i pięciu rozpraw habilitacyjnych należy doliczyć staranne opinie wydawnicze kilkunastu woluminów inwentarza kościołów rzymskokatolickich dawnego województwa ruskiego oraz równie pracowite prace redakcyjne. W latach 1984–2000 redagował „Prace z Historii Sztuki” (Zeszyty Naukowe UJ), a w latach 2001–2009 wydawał „Folia Historiae Artium”, przy których pełnił poprzednio funkcję zastępcy redaktora. Równocześnie uczestniczył w pracach komitetów redakcyjnych i recenzował artykuły do czasopism takich jak

⁴ Idem, *Teoria architektury w nowożytnym piśmiennictwie polskim*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego”, 423: „Prace z Historii Sztuki”, 13, 1973.

⁵ Idem, *Theoria et praxis: studia z dziejów sztuki nowożytnej i jej teorii*, Kraków 2000 (= *Ars Vetus et Nova*, 2).

⁶ Idem, *Adam Bochnak*, s. 167 (jak w przyp. 1).



Obchody jubileuszu osiemdziesięciolecia prof. Adama Małkiewicza, 16 marca 2016. Fot. Daniel Podosek

„Studia Waweliana”, „Rocznik Krakowski”, „Rocznik Historii Sztuki”, „Notæ Numismaticæ – Zapiski Numizmatyczne” oraz „Modus. Prace z Historii Sztuki”.

W latach 1986–1990 należał do Komitetu Nauk o Sztuce PAN, a od roku 1968 – do Komisji Teorii i Historii Sztuki oddziału krakowskiego PAN, przekształconej później w Komisję Historii Sztuki PAU, której czynnościom przewodniczył w latach 2013–2021. Działał też w Radzie Naukowej Biblioteki PAU i PAN. W czerwcu 2006 został wybrany jako członek korespondent, a osiem lat później jako członek czynny Wydziału I Filologicznego PAU.

Współpracował ponadto z instytucjami muzealnymi: w różnych latach uczestniczył w radach przy Muzeum Historycznym Miasta Krakowa, Muzeum Krakowskich Żup Solnych w Wieliczce, Muzeum w pałacu w Kozłowie, Zamku Królewskiego na Wawelu oraz Muzeum Narodowego w Krakowie. W tym ostatnim w latach 1992–1996 pracował etatowo jako wicedyrektor ds. naukowych i oświatowych, redagując wszystkie publikacje, wydawane wówczas w tej instytucji. Z kolei na polu konserwacji zabytków uczestniczył w pracach Krakowskiej Rady Ochrony Dóbr Kultury, później Zespołu Ekspertów do Spraw Rewaloryzacji Zespołów Zabytkowych Krakowa, a także Społecznego Komitetu Odnowy Zabytków Krakowa. Ponadto uczestniczył jako konsultant w licznych pracach konserwatorskich w Krakowie. Działał w Stowarzyszeniu Historyków Sztuki, w latach 1969–1971 jako wiceprezes oddziału krakowskiego, a potem w rozmaitych komisjach. Otrzymał tam godność członka honorowego. Powoływano go również na jurora w pracach komitetów Nagrody im. Kazimierza Wyki oraz Krakowskiej Książki Miesiąca. Troszczył się tam o to, aby publikacje z historii sztuki były zauważane i odpowiednio doceniane przez przedstawicieli innych dyscyplin. Wymienione aktywności organizacyjne nie wyczerpują wszystkich dokonań Zmarłego.

W badaniach własnych najchętniej skupiał się na opracowaniach konkretnych dzieł sztuki, głównie architektury, a niekiedy malarstwa, nie stroniąc jednak od inwentaryzacji oraz biografistyki. Do Jego osiągnięć inwentaryzacyjnych zalicza się udział w opracowaniach publikowanych w Katalogu Zabytków Sztuki: krakowskich klasztorów Jezuitów przy kościele św. Barbary⁷ i Franciszkanów⁸, Sukiennic,⁹ a także zabytków powiatu częstochowskiego¹⁰. Także w pracach problemowych Adam Małkiewicz opierał się na drobiazgowej analizie źródeł, zarówno materialnych, jak i pisanych, aby na ich podstawie rozstrząsać uwarunkowania historyczne i materialne konkretnego dzieła. Zgodnie z najlepszymi tradycjami krakowskiej szkoły historii sztuki analizowane dzieła poddawał następnie dogłębnym analizom formalnym i porównawczym, ale uwzględniając piśmiennictwo teoretyczne swoimi dociekaniem obejmował też treści ideowe. Hipotezy formułował w sposób powściągliwy, zawsze na możliwej do weryfikacji rzeczowej podstawie, wystrzegając się pozbawionych uzasadnienia efektownych domysłów i brawurowych atrybucji. Do najbardziej reprezentatywnych prac tego rodzaju można zaliczyć artykuły na temat kościoła św. Piotra i Pawła w Krakowie, zawierające

⁷ *Klasztor*, [w:] *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, 4: *Miasto Kraków*, 2: *Kościół i klasztor Śródmieście*, 1, Warszawa 1971, s. 100–106 [współautor: P. MALISZEWSKI].

⁸ *Klasztor*, [w:] *ibidem*, s. 116–139 [współautorzy: P. MALISZEWSKI, A. OLSZEWSKI].

⁹ *Sukiennice*, [w:] *ibidem*, 10: *Śródmieście. Mury obronne i Planety, Rynek Główny*, Warszawa 2005, s. 39–44 [współautorzy: A. SUDACKA, A. ZIELIŃSKA].

¹⁰ *Dawny powiat częstochowski*, Warszawa 1979 (= *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, 6: *Województwo katowickie*, 4) [współautorzy: P. MALISZEWSKI, I. REJDUCH-SAMKOWA, J. SAMEK].

rekonstrukcję dziejów budowy świątyni jezuickiej i starannie uzasadnione wnioski na temat autorstwa projektów. Wyniki tych dociekań zachowują znaczną aktualność nawet po dekadach¹¹. Potwierdzają więc głębokie przekonanie Zmarłego, które zaszczerpił mu zapewne Adam Bochnak, że wstrzemięźliwość badawcza powiązana ze zdrowym rozsądkiem daje w historii sztuki wyniki solidne i trudne do obalenia, o ile towarzyszą jej systematyczność i konsekwencja. Ukoronowaniem tej części zainteresowań Adama Małkiewicza jest zwięzła i treściwa synteza barokowej architektury sakralnej w Krakowie, ogłoszona w książce *Theoria et praxis*¹². Wprawdzie Autor zarysowuje tam uwarunkowania polityczne, gospodarcze i społeczne oraz dość szeroko omawia rolę fundatorów i użytkowników budowli, to jednak najwięcej uwagi poświęca dziełom i twórcom, a więc zagadnieniom formalnym i atrybutyjnym, co dobrze charakteryzuje jego postawę badawczą.

Oprócz sygnalizowanych wyżej związanej z Italią polskiej sztuki nowożytnej, głównie architektury, ale i malarstwa oraz dziejów nowożytnej teorii sztuki, zainteresowania naukowe Adama Małkiewicza obejmowały też dzieje historii sztuki, przede wszystkim polskiej, jako dziedziny nauki. Zwornikiem i swoistym podsumowaniem tego ostatniego nurtu badawczego pozostaje przemysłany zbiór Jego zaktualizowanych artykułów pt. *Z dziejów polskiej historii sztuki: studia i szkice*, wydany w roku 2005¹³. Skupiając się na środowiskach krakowskim i lwowskim, zawarł tam z jednej strony rzeczowe i klarowne charakterystyki różnych aspektów naszej dyscypliny od jej powstania do drugiej wojny światowej, jak też biografie naukowe pięciu przedstawicieli środowiska krakowskiego oraz Profesor Karoliny Lanckorońskiej, oparte na kwerendach źródłowych tudzież wspomnieniach własnych. Dzięki pogodzeniu drobiazgowych studiów źródłowych z nieczęstą umiejętnością syntetycznej prezentacji rozmaitych nurtów oraz metod badawczych, opisana kolekcja perfekcyjnych tekstów daje solidne podwaliny do bardzo potrzebnej panoramy dziejów całej historii sztuki w Polsce.

Dorobek Adama Małkiewicza na różnych polach historii sztuki, a także inwentaryzacji, konserwatorstwa, muzealnictwa i popularyzacji, utrwalony zwięzłą, piękną i precyzyjną polszczyzną wolną od neologizmów, wspaniałą działalnością redakcyjno-wydawniczą, trwale wzbogacił krakowską naukę i kulturę. *Verba docent, exempla trahunt*: bodaj jeszcze ważniejszy, choć trudniej wymierzny był przykład, który Adam Małkiewicz dawał otoczeniu, wypełniając swoje rozliczne obowiązki. Wygłaszane

przezeń trzeźwe sądy i sceptyczne uwagi na tematy merytoryczne i językowe, nierzadko uszczypliwe, okraszał zawsze życzliwym i niepowtarzalnym poczuciem humoru, dzięki któremu nawet surową krytykę łatwo było przyjąć. Uroku Jego osobie dodawały też skromność, dystans wobec samego siebie oraz serdeczna postawa wobec kolegów, podwładnych i uczniów. Takim właśnie pozostanie w pamięci wszystkich, z którymi się zetknął bezpośrednio, choćby przelotnie. Miarę jego poczesnej roli w dziejach polskiej historii sztuki i życiu środowiska krakowskiego wyznacza więc nie tylko bibliografia¹⁴, ale także ta jego osobista aktywność.

Marcin Fabiański

¹¹ Idem, *Układ przestrzenny kościoła Gesù w Rzymie. Problem genezy i oddziaływania*, [w:] idem, *Theoria*, s. 71–147 (jak w przyp. 5); idem, *Kościół ŚŚ. Piotra i Pawła w Krakowie – dzieje budowy i problem autorstwa*, [w:] ibidem, s. 187–236; idem, *Trevano czy Castello autorem ostatniej fazy budowy kościoła ŚŚ. Piotra i Pawła w Krakowie?*, [w:] ibidem, s. 237–256.

¹² Idem, *Barokowa architektura sakralna w Krakowie*, [w:] ibidem, s. 149–186.

¹³ Idem, *Z dziejów* (jak w przyp. 1).

¹⁴ A. DWORZAK, *Publikacje Profesora Adama Małkiewicza*, [w:] *Praxis sine theoria. Księga pamiątkowa poświęcona pamięci Profesora Adama Małkiewicza. W 140-lecie powstania pierwszej katedry historii sztuki na ziemiach polskich*, red. A. BETLEJ, A. DWORZAK, Kraków 2022, s. 15–20.

ELŻBIETA MUSIALIK
Muzeum Narodowe w Krakowie / Uniwersytet Jagielloński

A 14TH-CENTURY IVORY CASKET WITH SCENES FROM MEDIEVAL ROMANCES THE NEWEST ADDITION TO THE SO-CALLED *COFFRETS COMPOSITES* GROUP

Since the launch of the Gothic Ivories Project online database in 2008, medieval ivories have gradually become a more prominent subject of academic studies.¹ Even though the database includes approximately 5,000 items, there are still some objects unrecognised by or even unknown to scholars. A small ivory casket is the most recent, extraordinary discovery [Fig. 1]. It was sold by the Scottish auction house Lyon and Turnbull in Edinburgh to a private collector on 20 May 2021 for almost £1.4 million.² The uniqueness of this piece is related not only to its iconography, which will be discussed below, but also to its provenance. According to the auction house, this casket has, since at least the beginning of the 17th century, been in the hands of one noble Scottish family, the Bairds of Auchmedden and later their descendants, and kept continuously at Tornaveen House, the family's residence in Aberdeenshire.³ According to information provided by the sellers, it is known that the casket was, since

its acquisition, an esteemed object venerated as a family heirloom.⁴

Information on the casket is very scanty. According to family tradition, the 'Baird casket'⁵ was supposed to have been crafted by Thomas Baird, a minim friar at a monastery in Besançon, Burgundy, before 1615.⁶ In one of the let-

¹ The Gothic Ivories Project, initiated by Courtauld Institute of Art in London, is dedicated to medieval and neo-Gothic ivories preserved in public and private collections, as well as those whose location is currently unknown, see: *Gothic Ivories Project*, <http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/> (last modified 1 April 2022).

² *Lyon & Turnbull*, <https://www.lyonandturnbull.com/news/article/a-rare--important-french-gothic-casket/> (last modified 1.04.2022). I am particularly grateful to Mrs Kristin Schaeffer, administrator in the Fine Furniture and Decorative Arts Department at Lyon and Turnbull, for providing me with the additional information on the casket.

³ On the Baird family, see: J.M. BULLOCH, *On the Bairds of Auchmedden and Strichen*, Peterhead, 1934.

⁴ This is a very unusual case for secular ivories. Another example of a casket whose presence can be traced with confidence to before the 18th century (when the ivories appeared on the antiquity markets) is the piece in the Cracow cathedral treasury, which since the late 19th century has been legendarily attributed to the Polish queen Hedwig d'Anjou (b. 1373/74, d. 1399). The casket in Cracow was 'discovered' in 1881 by canon Ignacy Polkowski, during a visitation of [?] the Cracow cathedral conducted by bishop Albin Dunajewski. The cabinet in which the casket was found was most likely sealed at the beginning of the 17th century. The attribution to the queen is rather doubtful, and it fits into the 19th-century custom of 'nationalising' medieval works of art. The casket appeared for the first time in the cathedral's 1563 inventory as one of the reliquaries containing relics of various saints: *Item theca seu scrinioium ex osse albo alias ex ebore, levibus laminis argenteis deauratis com smalcz circumquaque obductis compactum, cum clausura et manubrio, similibus decorate, ab angulis vero octo laminae parvae constringentes ipsum ebur seu ossa thecae ipsius, in qua servantur diversae sanctorum reliquiae*, see: *Inwentarz Katedry Wawelskiej z roku 1563*, ed. A. Bochnak, Kraków, 1979 [= *Państwowe Zbiory Sztuki na Wawelu: Źródła do dziejów Wawelu*, 10, ed. A. Franaszek], pp. 10–11.

⁵ Since the casket belonged to the Baird family, I've decided to use the name 'Baird casket' to distinguish this piece from the other *coffrets* and to highlight its provenance. The current owner of the casket remains anonymous.

⁶ *Genealogical Collections Concerning the Sir-name of Baird, and the Families of Auchmedden, Newbyth, and Saughton Hall in*





1. Casket with scenes from the story of the Holy Grail, Tristan and Iseult (?) and the wild men, Paris (?), 1st quarter of the 14th c. (?), later mounts. Private collection. Phot. Lyon & Turnbull Edinburgh

ters written by Thomas's uncle Andrew to Thomas's father Gilbert III, Andrew states that Thomas Baird was incapable of any of the sciences but he was supposed to be skilled in craft and mechanics. According to William Baird, the last of the Bairs of Auchmedden (b. ca. 1701, d. 1777), Thomas Baird was responsible for making 'an oblong, small chest of ivory 10 inches long, 5 broad, and 4 high, delicately carved in bas-relief, with the chisel, upon the top and sides into figures of knights-errant, distressed [sic] damsels, and enchanted castles, taken from some of the old romances which were so much in vogue in that age.'⁷ The story that the cas-

Particular: with Copies of Old Letters and Papers Worth Preserving, and Accounts of Several Transactions in this Country During the Last Two Centuries. Reprinted from the Original MS. Of William Baird, Esq. (last of the family), of Auchmedden, ed. W.N.F. Fraser, London, 1870, p. 21, see also: Lyon & Turnbull (as in note 2).

⁷ *Genealogical Collections Concerning the Sir-name of Baird*, p. 21 (as in note 6). In the 1870's the casket was in possession of W.N.F. Fraser.

ket had been created by Thomas Baird was likely fabricated by Thomas himself or invented later by his family. In the given circumstances, we could even assume that Thomas purchased the casket or was gifted it during his time as a friar and later sent it to his family as a souvenir. There is also the possibility that Thomas worked on the casket in some way; maybe he was tasked with repairing it. In any case Thomas Baird could not have made the *coffret*, as its style, which will be discussed further, indicates that it was produced in the first half of the 14th century, long before he was born.

The 'Baird casket' is made of six ivory plaques that were attached to the wooden base by small nails. The casket's brass handle and mounts are probably a later addition. The original handles and mounts that survive in the case of the so-called 'Hedwig casket' in Cracow and the casket at the Musée de Cluny in Paris⁸ are made of enamelled silver and

⁸ Cracow cathedral treasury, inv. no. WKW/eIII/05; Paris, Musée de Cluny, inv. no. Cl. 23840.



2. Enamelled lock with a lady handing the keys to a kneeling knight, front-side of the casket, Paris, ca. 1300–1320. Cracow cathedral treasury. Phot. public domain

are much more ornate and decorative [Fig. 2]. The ivory base on which the ‘Baird casket’ is placed is rather unusual for ivory caskets from the first half of the 14th century, and could be a later addition as well.⁹ The surface of the casket is heavily cracked and yellowed. The plaques are slightly skewed, and the lock is missing. There are also some cavities in the ivory, which could indicate that the casket was used a great deal or often transported and moved around. Parts of the reliefs are gone, especially on the right side of the lock, which maybe was removed by force or fell off, damaging the casket. The interior of the casket on one side is lined with cloth, which is probably a later addition as well. Since the casket is now in the hands of a private collector and is not on display, this analysis of the ‘Baird casket’ will concern mostly its iconography, and less the aspects of its style, which certainly deserves a separate, more elaborate study.

Paula M. Carns was the first to analyse these scenes before the object was put up for auction. She recognised three scenes (two scenes on the right of the front panel and one on the casket’s right side), most likely from the anonymous French courtly romance *La Queste del Saint Graal*,¹⁰ which is a part of the larger literary cycle called

⁹ This theory could be supported by the fact that the base of the casket seems misshapen, slightly bigger than the casket itself.

¹⁰ This romance, due to its strong Christian undertones, was firstly attributed to the Cistercian circle, see: A. PAUPHILET, *Études sur la*

Lancelot-Grail or the *Vulgate Cycle*, written ca. 1215–1235.¹¹ The third and longest part of the cycle tells the story of the young knight Galahad, an illegitimate son of Lancelot and Heliabel (Elaine) of Corbenic, who was, through his mother (daughter of the Fisher King), a direct descendant of Joseph of Arimathea, first known custodian of the Holy Grail. Galahad was considered the perfect knight (*Chevalier desirré*) – a title that was first used to describe his father Lancelot. The character of Galahad first appeared in the 13th century, much later than the majority of the Knights of the Round Table, and replaced Chrétien de Troyes’s original Grail hero, Perceval.¹² Since

Queste del Saint Graal, Paris, 1980. However, a good understanding of the chivalric code and courtly way of life prompted the hypothesis that the poem could have been composed in the Knights Templar circle, see: K. PRATT, ‘The Cistercians and La Queste del Saint Graal’, *Reading Medieval Studies*, 20, 1995, p. 88.

¹¹ The cycle is divided into the following parts: *Lancelot Propre* (*Prose Lancelot*), *La Queste del Saint Graal*, *La Mort le Roi Artu*, *L’Estoire del Graal* and *L’Estoire de Merlin*. The name *Vulgate* relates to the theory that the author supposedly translated this text from Latin, see: A.M.L. WILLIAMS, *The Adventures of the Holy Grail. A study of La Queste del Saint Graal*, Oxford, 2001.

¹² The romance called *Perceval, ou le Conte du Graal*, was written by Chrétien de Troyes ca. 1185. It remained unfinished and is most likely Chrétien’s last known work. The romance was dedicated to



3. Galahad receiving the keys to the Castle of Maidens, right side of the casket, Paris (?), ca. 1330, 19th c. mounts. The Walters Art Museum, Baltimore. Phot. The Walters Art Museum, Baltimore

Chrétien's romance *Perceval, ou le Conte du Graal* was left unfinished, and the knight never reached his goal, it left an open ending for later sequels. Even though there were quite a few new versions of this story (e.g. *Parzival* by Wolfram von Eschenbach),¹³ *Perceval* was demoted to being merely Galahad's companion in the quest for the

Chrétien's patron, Philippe, Duke of Flanders, who participated in the third crusade, see: CHRÉTIEN DE TROYES, *Perceval, ou le Conte du Graal*, transl. J.M. Caluwé, Paris, 2017, p. 6–7. Gawain, another Arthurian knight, also seeks the Grail, as does Lancelot, who had seen the Grail but could not attain it due to his adulterous relationship with Queen Guinevere, see more: E. BAUMGARTNER, 'The Queste del Saint Graal: from semblance to veraie semblance', transl. C. Dover, in *A Companion to the Lancelot-Grail Cycle*, ed. C. Dover, Cambridge, 2003 [= *Arthurian Studies*, 54], p. 108.

¹³ M.T. BRUCKNER, 'The Poetics of Continuation in Medieval French Romance: From Chrétien's *Conte du Graal* to the *Perceval* Continuations', *French Forum*, 18, 1993, no. 2, pp. 133–149.

Grail. The popularity of Sir Galahad became quite evident not only in contemporary literature, but in medieval art as well, including the nine-piece group of the so-called 'composite caskets' (French *coffrets composites*) made of ivory. One of the scenes depicted in eight pieces from the group shows Galahad receiving the keys to the *Château des Pucelles* (Castle of Maidens) from the hermit, an episode that also belongs to the *Queste del Saint Graal* narrative [Fig. 3].

Galahad's story in the *Vulgate Cycle* began with the feast in Camelot on the night of the Pentecost, when King Arthur and all the Knights of the Round Table witnessed the vision of the sword in the floating stone. No one among those gathered was able to pull the sword out, and Lancelot prophesied that only a true Chosen One would be able to achieve this task. It is most likely that this is the scene depicted on the front panel of the 'Baird casket', where the sword is shown floating over the altar (?) or a table; behind it there is an open curtain, signifying the sword's



4. *Iseult carried across the waters of the Mal Pas* (?); knight meeting a squire (?); scenes from *La Queste del Saint Graal* (?), front-side panel of the casket, Paris (?), 1st quarter of the 14th c. (?). Private collection. Phot. Lyon & Turnbull Edinburgh

supernatural power and holiness, emphasising that the quest for the Grail was planned by God himself [Fig. 4]. In the text of the romance, the block of marble in which the sword was placed is red, a colour that was associated with the Grace of the Holy Spirit.¹⁴ The scene depicted on the left side of the floating sword shows a kneeling young man presenting his severed hand before the court, who are watching from the castle walls [Fig. 4]. Perhaps this could be a scene inspired by events from the *Queste del Saint Graal* as well. In the poem, Gawain, one of Arthur's finest knights, tried to pull the sword from the stone but was unsuccessful, as he was not a true Chosen One. This scene depicts one of the daredevils who tested themselves with the sword and was crippled in the process.¹⁵ This further emphasises that only Galahad was destined to obtain the Grail. Oddly enough, neither this scene nor the previous one appears in other known medieval ivories, nor do they in the illuminated manuscripts, a source that often influenced them.

Soon after the unusual contest, a young man named Galahad was introduced by the sorcerer Merlin to Arthur's court. Galahad was seated in the only vacant seat of the Round Table (so-called *Siege Perilous*), which was reserved for the person destined to find the Holy Grail and was supposed to symbolise Christ's seat at the Last Supper.¹⁶ However, before the Quest could be undertaken, the armourless Galahad was taken by King Arthur to see the sword in the stone, which he pulled out with ease, and was thus declared 'the greatest knight' by Arthur himself.¹⁷ According to the poem, the sword had an engraving on it,

which read: 'Ja nus ne m'ostera de ci, se cil non a qui costé je doi pendre. Et cil sera li mielres chevaliers del monde' ('Never shall man take me hence but only he by whose side I ought to hang; and he shall be the best knight of the world').¹⁸ The sword was Galahad's first weapon, and it accompanied him in many of his struggles for the Grail.¹⁹

The last scene, linked by Carns to the Grail storyline, is shown on the right-side panel of the casket. It depicts twelve young men standing at a table [Fig. 5]. The one in the middle is holding a sword upwards, and before them, a kneeling angel is bearing a goblet. Most likely this scene depicts the vision of the Holy Grail that occurred after Galahad took a seat on the *Perilous Siege*. The Twelve Knights of the Round Table symbolise the apostles, with Galahad in the middle as the Chosen One and a Christ-like figure.²⁰ The Round Table was often identified as the same table at which the Last Supper took place (which according to tradition was also supposed to be round), or a table made in the image of it that Merlin commanded Uther, Arthur's father, to execute.²¹ Similarly, the scene of the vision of the Holy Grail was depicted, e.g., in the illuminated copy of *La Quête du Saint Graal*, dated ca. 1351 [Fig. 6].²²

The scenes on the other side of the lock on the front panel and the episode depicted on the left side of the casket were interpreted by Carns as taken from the story of Tristan and Iseult in the redaction of the Norman poet

¹⁴ A.M.L. WILLIAMS, *The Adventures of the Holy Grail*, p. 109 (as in note 11).

¹⁵ Lyon & Turnbull (as in note 2).

¹⁶ This motif was quite often depicted in the illuminated manuscripts, especially after *Le Morte d'Arthur* by Thomas Malory, written ca. 1485.

¹⁷ This scene was depicted, e.g., in the manuscript containing three parts of the Vulgate cycle: *Estoire del Saint Graal*, *La Queste del Saint Graal*, *Morte Artu*, London, The British Library, MS Royal 14 E III, fol. 91, ca. 1315–1325.

¹⁸ A.M.L. WILLIAMS, *The Adventures of the Holy Grail*, p. 114 (see note 11).

¹⁹ *Ibidem*, pp. 107–109, see also: J.N. CARMAN, 'The Sword Withdrawal in Robert de Boron's *Merlin* and in the *Queste del Saint Graal*', *Publications of the Modern Language Association of America*, 53, 1938, pp. 593–595.

²⁰ As was pointed out in the auction description, the knight standing in the middle should be identified as Galahad, because he is not wearing a crown, as Arthur would have done.

²¹ L. HIBBARD LOOMIS, 'Arthur's Round Table', *PMLA*, 41, 1926, no. 4, pp. 771–784.

²² Paris, Bibliothèque Nationale de France, Bibliothèque de l'Arse-nal, Ms. 5218 fol. 88.



5. *The Vision of the Holy Grail* (?), right side of the casket, Paris (?), 1st quarter of the 14th c. (?). Private collection. Phot. Lyon & Turnbull Edinburgh



6. *The Vision of the Holy Grail*, illumination in *La Quête du Saint Graal*, MS. 5218, fol. 88, Paris 1351, Bibliothèque Nationale de France, Bibliothèque de l'Arsenal, Paris. Phot. Source gallica.bnf.fr / BnF



7. *Iseult carried across the waters of the Mal Pas by Tristan* (right side of the panel), 'Tristan Casket I', back-side panel of the casket, Paris, 1st half of the 14th c. The State Hermitage Museum, Sankt Petersburg. Phot. after: R. S. Loomis, *Arthurian Legends in Medieval Art*, New York 1933, pp. 55–56, pl. 89

Béroul.²³ Various episodes from this romance were illustrated on the previously mentioned composite caskets. In eight cases, there is a depiction of the most popular episode from the legend, called the *Tryst beneath the tree*, when the lovers are spied on from the tree by the jealous King Mark. The Tristan and Iseult scene depicted on the 'Cluny casket' in Paris is very unusual and comes from the short, late 12th-century poem *La Folie Tristan (Tristan's Madness)*, surviving in only two known copies.²⁴ Carns's main argument supporting her theory is based upon the interpretation of the scene in which the knight is carrying the lady across the river on a horse (first scene from the left on the front panel, Fig. 4). In the romance, Tristan, disguised as a leper, pretended to be a beggar on the bank of the Malpas River. Queen Iseult was supposed to give her oath before King Mark and King Arthur concerning her not yet proven adultery. She recognised Tristan and commanded him to carry her across the river. It was only then that she could swear her ambiguous oath: 'So help me God and St. Hilary, and by these relics, this holy place, the relics that are not here and all the relics there are in the world, I swear that no man ever came between my thighs except the leper who carried me on his back across the ford, and my husband, King Mark.'²⁵ The image on the 'Baird casket' features a knight and a lady wearing a wim-

ple, which is a typical attribute of married women. On the so-called 'Tristan casket I' in the Hermitage Museum in Saint Petersburg²⁶, the Malpas scene is also shown [Fig. 7]. However, Tristan is depicted as a leper (or a pilgrim), not a knight as on the 'Baird casket' – he wears a hat, a satchel and a short tunic, and just as in the text, Iseult is sitting on his shoulders, not on a horse. Seeing how carefully this scene was illustrated on the 'Tristan casket I', it is rather odd that on the 'Baird casket' the sculptor changed almost all the determining details, such as Tristan's leper costume, Iseult's crown and her distinctive position. There is a possibility that this scene of a river crossing was derived from an entirely different text or that it shows one of the *scènes galantes* that appear on the lids of the other composite caskets. The motif of the pair of lovers riding together on horseback was quite frequently used in gothic ivories and appears, for example, on the left side of the lid of the 'Hedwig casket' [Fig. 8].

The two remaining scenes, on the left side of the casket and second to the left on the front panel, are even trickier to interpret. They have been linked to the Tristan and Iseult romance as well, but this interpretation is mainly based on the attribution of the Malpas scene. The left side panel shows a tournament or a duel between two knights [Fig. 9]. According to Carns, it could depict the moment of the story in which Tristan, soon after Iseult's ambiguous oath, dressed up as a Black Knight and took part in the tournament organised by King Arthur and King

²³ Béroul's poem *Le Roman de Tristan* is known as the vulgar version of the legend and was most likely written in the second half of the 12th century.

²⁴ More on this motif see: P.M. CARNS, 'Playing the Fool: La Folie Tristan on Two French Gothic Ivories', *Sculpture Journal*, 23, 2014, no. 1, pp. 51–63.

²⁵ R. HEXTER, *Equivocal Oaths and Ordeals in Medieval Literature*, New York, 1975, p. 19.

²⁶ Saint Petersburg, The State Hermitage Museum, inv. no. F 60. The scene of the crossing was shown on the back plaque of the casket, next to the scene illustrating Iseult's ambiguous oath. For more on this casket, see: R.S. LOOMIS, 'The Tristan and Perceval Caskets Illustrated', *Romanic Review*, 8, 1917, no. 2, figs. 1–5, p. 196–209.



8. *Attack on the Castle of Love, Tournament, scènes galantes*, lid of the composite casket, Paris 1300–1320. Cracow cathedral treasury. Phot. public domain

Mark.²⁷ Duels between two or more knights appear in almost every medieval romance, as they were an important element of courtly rituals and life. Assuming that these scenes concern the Tristan and Iseult story, the image following the knight and lady on a horse could show Tristan meeting with his squire and his friend Governal after the events at Malpas [Fig. 4]. This could be supported by the fact that a man in a hooded cape (a squire?) holds the harness of the approaching horse. Governal and Tristan rescuing Iseult, and riding off on a horse, were shown in a manuscript with two stories: *Roman du Bon Chevalier Tristan* and *Fils au Bon Roy Meliadus de Leonois*,²⁸ dated ca. 1320 [Fig. 10]. These scenes will most definitely need further investigation, as I have not yet been able to find a convincing interpretation

Two other scenes depicted on the lid and back panel of the 'Baird casket' have been briefly mentioned, and just like the previous episodes, they are an iconographic rarity. The lid shows a group of wild men kidnapping damsels and imprisoning them in a castle guarded by a lion [Fig. 11]. In the next two sections, the damsels are being rescued by several young knights, who later fight off the wild men. Roger S. Loomis recognised the scene as a quite

rare variant of the *Attack on the Castle of Love*,²⁹ an allegorical theme that is featured on many secular ivories, composite caskets included. According to Loomis, this motif could derive from real medieval festive games, in which men dressed up as wild men or beasts and kidnapped their beloved and other young ladies from the town.³⁰ People dressed up as wild men were an important element of medieval carnivals, especially in 15th and 16th century Germany (e.g., the Schembartlauf Festival in Nuremberg), but it is likely that this custom had much older origins.³¹ The wild men or *woodwoses* were often the main heroes of folk plays and medieval theatre, which probably originated at the beginning of the 13th century. Robert H. Goldsmith mentions two plays that took place during Pentecost in Padua in 1208 (*Magnus ludus de homine salvatico*) and 1224, which involved people dressed up as wild men. Such practices were known even in royal circles. In the inventory of King Edward III's purchases, there is mention of a '*capite de wodewose*', which was

²⁷ Lyon & Turnbull (as in note 2).

²⁸ Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, MS. Ludwig XV 5, fol. 91.

²⁹ R.S. LOOMIS, 'The Allegorical Siege in the Art of the Middle Ages', *American Journal of Archaeology*, 23, 1919, no. 3, pp. 255–269.

³⁰ *Ibidem*, p. 265.

³¹ S. KINSER, 'Presentation and Representation: Carnival at Nuremberg, 1450–1550', *Representations*, 15, 1986, pp. 1–41.



9. *Duel / Tournament*, left side of the casket, Paris (?), 1st quarter of the 14th c. (?). Private collection. Phot. Lyon & Turnbull Edinburgh

a prop ordered for the 1348 Christmas play at Otford in Kent.³² Probably the most famous of these events, due to its tragic outcome, was the so-called *Bal des Ardents* (or *Bal des Sauvages*) in 1393 which took place in the Hôtel Saint-Pol, Charles VI's residence in Paris.³³ The rising popularity of two texts – *Roman d'Alexandre* (after 1177) and *Marvels of the East* (ca. 1000) – could also be responsible for spreading the wild man theme. The first work recounted Alexander the Great's conquest of the East, and the second described the many fantastic beasts and species

supposedly living in the East.³⁴ In numerous quests, Alexander and his companions encountered some wild men (*homines agrestes*), and these episodes were often depicted in the illuminated copies of the *Roman d'Alexandre* (e.g., in the Bodleian Library in Oxford).³⁵

The juxtaposition of knights and wild men on the 'Baird casket' was certainly not accidental. Wild men were considered lustful and unrestrained, as opposed to knights who lived by the chivalric code, following the rules imposed by medieval society. Wild men, though lustful, could not develop love and adoration towards women – those emotions were shared exclusively between a lady and a knight.³⁶ However, in the written and oral tradition, there were some cases of knights and heroes becoming wild men due to heartbreak or failed courtship, e.g., Lancelot and Hercules.³⁷ A wild man, once civilised, could become a great warrior and a knight, and as Richard Bernheimer has stated, the lines between wildness

³² R. HILLIS GOLDSMITH, 'The Wild Man on the English Stage', *The Modern Language Review*, 53, 1958, no. 4, p. 481, see also: R. LIMA, *Stages of Evil: Occultism in Western Theater and Drama*, Lexington, 2005, p. 55.

³³ The event was described in the fourth book of *Froissart's Chronicles*. The King of France, Charles VI, and his companions dressed up in costumes and masks made of linen and foliage soaked in resin. The material of their clothing caught fire from a torch. Four of the courtiers were burnt alive as they were bound to each other by a rope or a chain. The king survived as he was rescued by his aunt, Joan, Duchess of Berry. For more, see B. TUCHMAN, *A Distant Mirror: The Calamitous 14th Century*, New York, 1978, pp. 503–505; J.R. VEENSTRA, *Magic and Divination at the Courts of Burgundy and France. Text and Context of Laurens Pignon's 'Contre les devineurs' (1411)*, Leiden–New York–Köln 1998, pp. 89–91.

³⁴ R. BERNHEIMER, *Wild Men in the Middle Ages: A Study in Art, Sentiment and Demonology*, Cambridge, 1952, p. 89.

³⁵ Oxford, The Bodleian Library, MS. Bodl. 264, fol. 66v.

³⁶ R. BERNHEIMER, *Wild Men in the Middle Ages*, p. 121 (as in note 34).

³⁷ D. YAMAMOTO, *The Boundaries of the Human in Middle English Literature*, Oxford, 2000, pp. 189–196; R. BERNHEIMER, *Wild Men in the Middle Ages*, Fig. 27 (as in note 34).



Dist li contes
que moult fu
li rois marcs
desconfortez; po
la roine y eult
que palame
des en meuoit entele ma
niere comme nous auer; or
et aut li bon de cornou
aille en estoient tant esla
his qui no soient les bestes
lener. In son venut tust
dou bois moult ioians; et
moult he. Et quant il
vit quil estoient tust par le
cus si courroucie; n'en fut
aust commecors esla
sar il h souloient tust fai
re ioie quant il uenot si
dont vint deuant son on
cle. et le salue et li rois li
vent son salus moult ma
tement. Sur fait tustan
se il nous plaist dire moi
pour quoi vous estes si
mas. et tust al de ceens au
si qui hu main estes; si en
roie. et ou estes tust peio.
Biaus me; fait li rois en
si la des choses du monde.
ore est li homs he; et oies
est courroucie; car hu main
estimes tust ioians; et pur
nous est vne grant auen

ture auenue dont nous
sommes tust dolant; et cou
roucie; lors li contes com
nient vns cheualiers en
manue la roine. et par
quese manere ne onqs
fait li rois noit ceens che
ualiers qui pour li secour
re olast les ames pier
die fors li cheualiers qui
laens ut tant nauer; co
me nous veistes; et maint
aure.

Quant tustan eurent
cette nouuele il est
tant durement courrou
cie; quil en mue toute la
couleur. lors dist au rois
en non dieu biaus oncles
se al de cornouaille nous
sont failli; he; a tustan
qui ne nous faudra mie
car certes ie ueroie mie
noit que madame la roine
ne fust ainsi perdue; mes
or me dittes quels ames
li cheualiers porte; et li rois
li deuse maintenir. En
non dieu fait tustan se le
cognors bien pour le mil
leur cheualier que ie cong
nois; or endroit; mais. se
il fust enoie nulleur che
ualier; quil ne soit si cou
urent il quil me rende y
saut; car ceste perte n'est
mie greus. Et lors dema
de les ames maintenant
que est ce biaus me; fait
li rois que uolez; uous fa
re. la nuis est tust noi
re et obscure que se uous
fussiez hors de ceens ne sa
uiez; uous quel part aler
mais souffrez; uous uiez
demain. et lors ixe; apres
le cheualier. et dix vous y
dout faire mon pieu et

dre honneur. et tustan
dist quil ne remardroit
en nulle manere. et li
rois dist que si fera; car
il le veult. Quant tustan
uoit qui le couuierre
manou si est trop courrou
cie; durement. lors dist
par maltalement oncles
fait il uous dittes mal
Et quant il a ditte ceste
parole si sen entre en vne
chambre entele manere
que onques toute la
nuit n'pout entrer ne
rois ne autres. car il a
uoit ferue luis sur lui.
Que uous droie ie etou
te la nuit ne fina tustan
de duel faire. et maudist
le rois et tous les cheua
liers de cornouaille. Un
petit deuant le iour sen
ist tustan hors de la cham
bre. et menue. y petit y
sanna maintenant et
prient son esau. et se glia
ne si monte en son che
ual sans autre delacement
faire. et manne avec lui
souvernal. si se part a
tant de cour sans plus
dre.

Quant tustans fu
hors de noholt il
cheuauche tant entre lu
et souuernal quil vint
la ou lamtegues gidoit cel
atoine; que il ne sauoit le
il estoit ou nuis ou iour.
Et gidoit sus son esau son
haume en la teste; et tust
tustan le voit si le conut
tantost a les ames quil
auoit. et quant tustan
le uoit gehr entele manere
a terre si descent mainte
nant. et amoult grant



11. *Attack on the Castle of Love with wild men*, lid of the casket, Paris (?), 1st quarter of the 14th c. (?), later mounts. Private collection. Phot. Lyon & Turnbull Edinburgh

and knightship were often blurry.³⁸ The wild man became quite a popular motif in art from the beginning of the 14th century and was portrayed in widely different media, from decorative *drôleries* in the margins of illuminated manuscripts, enamels, and ivories to cathedral sculpture. The character of the wild man has most likely an ancient origin³⁹ and appeared simultaneously in western and eastern culture and folklore.⁴⁰ According to various ancient and medieval sources, the wild man could change his appearance (though he was always hairy), and he lived in seclusion, often in the woods or mountains, hiding in caves. His main traits were unstoppable lust and aggressiveness.⁴¹ However, he was a friend of nature and possessed a considerable amount of knowledge unknown to humanity, therefore he also became a desirable subject of study by medieval scholars and alchemists.⁴²

³⁸ R. BERNHEIMER, *Wild Men in the Middle Ages*, p. 18 (as in note 34).

³⁹ Most notable examples are King Nebuchadnezzar, who was cast among the beasts, and Enkidu, a friend of the Babylonian hero Gilgamesh, see: W.L. MORAN, 'Ovid's Blanda Voluptas and the Humanization of Enkidu', *Journal of Near Eastern Studies*, 50, 1991, pp. 121–27.

⁴⁰ A.O.H. JARMAN, 'The Merlin Legend and the Welsh Tradition of Prophecy', in *The Arthur of the Welsh. The Arthurian Legend in Medieval Welsh literature*, eds. A.O.H. Jarman et. al., Cardiff, 1991, pp. 117–45, see also: D.A. WELLS, *The Wild Man from the Epic of Gilgamesh to Hartmann von Aues Iwein*, Belfast, 1975.

⁴¹ G. MOBLEY, 'The Wild Man in the Bible and the Ancient Near East', *Journal of Biblical Literature*, 116, 1997, no. 2, pp. 218–219.

⁴² R. BERNHEIMER, *Wild Men in the Middle Ages*, pp. 9, 10, 25, 26, 121 (as in note 34).

From at least the 13th century, wild men were most often depicted abducting a lady, and almost always competing with a human suitor. Most likely for the first time, a lady kidnapped by a wild man appears in the German poem *Diu Crône* (ca. 1220), and later e.g., in Antonio Pucci's Arthurian epic *Gismirante* (ca. 1350).⁴³ In the second story, Gismirante's lover is abducted by the wild man and held captive in his castle in the woods; she is forced to accompany her kidnapper, while she waits for the knight to rescue her.⁴⁴ Similar themes were illustrated in different media, including ivory.⁴⁵ The scene most often portrayed in the gothic ivories was the story of an old knight, Enyas, fighting with a wild man for a maiden's honour [Fig. 12].⁴⁶ The story is known only from one surviving example, which was written in the margin of the so-called Taymouth Hours.⁴⁷ The text says, *Ci uient enyas vn viel chiualer et rescout la damoysele* (*Here comes Enyas, an old knight, and rescues the damsel*). It is most likely that an original, longer romance of Enyas existed and was popular

⁴³ M. BENDINELLI PREDELLI, *Two cantari by Antonio Pucci*, https://www.academia.edu/34043530/Two_cantari_by_Antonio_Pucci_.pdf (last modified 13 April 2022), see also: eadem, 'Arthurian Material in Italian Cantari', in *The Arthur of the Italians: The Arthurian Legend in Medieval Italian Literature and Culture*, eds. G. Allaire, F.R. Psaki, Cardiff, 2014, pp. 105–120.

⁴⁴ R. BERNHEIMER, *Wild Men in the Middle Ages*, p. 126 (as in note 34).

⁴⁵ Wild men were often depicted on the German *Minnekästchen* – small wedding caskets made mostly of wood.

⁴⁶ R.S. LOOMIS, 'A Phantom Tale of Female Ingratitude', *Modern Philology*, 14, 1917, no. 12, pp. 750–755.

⁴⁷ London, The British Library, Yates Thompson MS 12, 63 r.



12. *Enyas battling the wild man / Galahad receiving the keys to the Castle of Maidens*, right side of the composite casket, Paris, 1310–1330. Metropolitan Museum of Art, New York. Phot. public domain

in courtly circles, but did not survive to our times.⁴⁸ Another common Arthurian poem featuring the wild man was Chrétien de Troyes's *Yvain, ou le Chevalier du Lion*. In this story, Yvain meets *l'homme sauvage* at a fountain during one of his adventures.⁴⁹

The *Attack on the Castle of Love*, including wild men, the motif mentioned earlier, appears on only a few Gothic ivories, apart from the 'Baird casket'. A similar but less elaborate episode showing a single damsel being abducted by two wild men and then rescued by a knight is depicted on the side panel of the now destroyed casket in the Louvre, dated ca. 1340–1350.⁵⁰ On this panel, there is also a depiction of a lion, connecting the Louvre and 'Baird'

caskets.⁵¹ In the matter of composition, scenes more similar to the 'Baird casket' are those on the panels of the so-called 'Academy casket'. Unfortunately, those panels are known today only from 18th century reproductions.⁵² On the 'Academy casket' the wild men who abducted the damsels are punished by the knights for their boldness [Fig. 13]. In the Museo Nazionale del Bargello there is also a mirror cover (ca. 1340–1360)⁵³ that depicts a group of

⁴⁸ R.S. LOOMIS, *A Phantom Tale*, p. 754 (as in note 46).

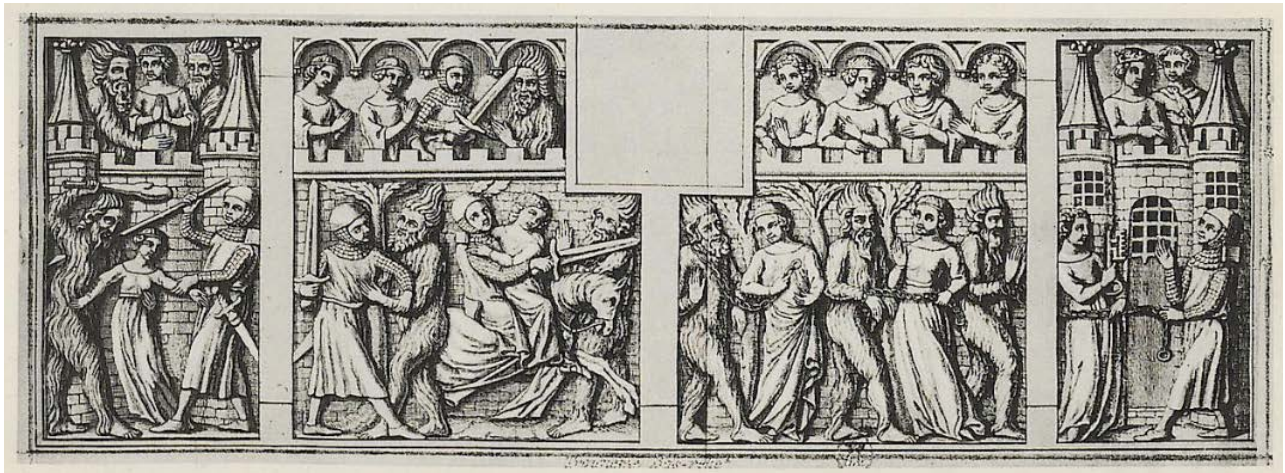
⁴⁹ T. HUNT, 'Le Chevalier au Lion: Yvain Lionheart', in *A Companion to Chrétien de Troyes*, ed. N.J. Lacy et al., Cambridge, 2005 [= *Arthurian Studies* 62], pp. 156–168. The scene of Yvain's meeting with a wild man appears on a few ivories, e.g. one side of the casket in the British Museum, London (inv. no. 1855,1201.37, Dalton 369). See: J.A. RUSHING, 'Adventure in the Service of Love: Yvain on a Fourteenth-Century Ivory Panel', *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 61, 1998, no. 1, pp. 55–65.

⁵⁰ Paris, Musée du Louvre, inv. no. OA 10960.

⁵¹ Wild men were often associated with lions, and they sometimes appear together in the iconography as each other's companions or enemies, e.g., on misericord in Saint Andrew cathedral in Norton, Suffolk (early 15th century).

⁵² Only one fragment of this casket has survived and is now in the Metropolitan Museum of Art in New York (inv. no. 2003.131.2). The casket was already dismantled in 1745, but all the panels were kept together in Charles Gros de Boze's collection in Paris, see: L. DE RAVALIÈRE, 'Explications de quelques bas-reliefs en ivoire', in *Histoire de l'Académie royale des inscriptions et belles-lettres*, vol. 18, ed. C. Gros de Boze et al., Paris, 1753, pp. 322–323, five plates facing p. 322. See also: G.B. PASSERI, 'Monumenta sacra eburnea', in F. GORI, *Thesaurus Veterum Diptychorum Consularium et Ecclesiasticorum*, Florence, 1759, III, pl. XXII.

⁵³ R.H. RANDALL, 'Medieval Ivories in the Romance Tradition', *Gesta*, 28, 1989, pp. 30–40, esp. 34, fig. 8; see also: *Gli Avori del Museo*



13. *Wild men kidnaping damsels / Damsels leading the wild men on the leash*, side panel of the so-called 'casket de l'Académie', Paris, ca. 1300–1320 (?). Object lost. Phot. after: R. KOEHLIN, *Les ivoires gothiques français*, Paris, 1924, III, pl. CCXX, no. 1290

knights attacking a castle defended by wild men, and one lady, who is their prisoner.⁵⁴ It resembles one of the miniatures in the *L'histoire du Roi Alexandre*, dated ca. 1338–1344,⁵⁵ in which Alexander and his knights pursue wild men hunting in the river. On the Bargello mirror cover the wild men, just like the knights, hold crossbows, which makes them seem more civilised than the wild men on the 'Baird casket', who are armed only with rough clubs.

The scenes of wild men kidnapping maidens, and maidens being rescued, are most likely connected to the scene depicted on the back panel of the 'Baird casket', where the procession of chained wild men is being led by damsels and knights to the seated ruler and his court [Fig. 14]. One of the imprisoned wild men has a crown, which is a very unusual attribute for these creatures, especially in 14th-century art. Sometimes wild men and women can be seen wearing foliage crowns, a mockery of the regal symbol, but these featured more often in the 15th and 16th centuries. This scene, and the one on the lid, could be interpreted as the triumph of men and their knighthood over savagery and ferocity, identified as the main traits of every wild man. Women were often seen as the only true 'tamers' of the *wodewoses*, keeping them on a leash,⁵⁶ especially in the late medieval art north of the Alps (such as the Swiss tapestry, ca. 1400, in the National Museum in Copenhagen⁵⁷ and a *Minnekästchen* dated 1400–1450, in the Historical Museum in Basel⁵⁸). A similar scene was also depicted on the 'Academy casket' [Fig. 13]. The wild men do not wear crowns here as they do on the 'Baird casket', but they are similarly bound and led by the women to be shown to the

king and the queen in the castle. In the cathedral of Schwerin in Mecklenburg there is a 14th century (ca. 1375) Flemish brass double tomb plate of Bishop Gottfried I and Bishop Friedrich II von Bülow, with illustrations quite similar to both the wild men scenes on the 'Baird casket'. The effigies of the bishops support their feet on consoles decorated with scenes of wild men. On the first console, wild men have kidnapped a lady from her human lover and are delivering her to their ruler, a seated wild man wearing a crown, accompanied by a lion [Fig. 15]. On the second console, a banquet of wild men is shown, and in the middle, there is also a wild man wearing a crown [Fig. 16].⁵⁹ In both cases, the Schwerin tomb and the 'Baird casket', the wild men are shown as a group, society or even political organisation.⁶⁰ It seems that similar scenes were popular in funerary sculptures, especially from Flemish workshops, since in the Museum für Angewandte Kunst in Cologne there is also a brass plate of Wicbold von Dobilstein, Bishop of Kulm (ca. 1398), from Altenberg Cathedral, decorated with wild men who are accompanied by lions.⁶¹ On the double bronze tomb plate of Margharita and Johannes van Soest in Saint John the Baptist's church in Toruń (ca. 1358) there is a depiction of wild men at a banquet, located beneath the couple's feet as well.⁶²

Nazionale del Bargello, ed. I. Ciseri, Milano, 2018, p. 304–305, cat. no. VIII.50.

⁵⁴ Florence, Museo Nazionale del Bargello, inv. no. 130 Carrand.

⁵⁵ Oxford, The Bodleian Library, MS. Bodley 264, fol. 63v.

⁵⁶ T. HUSBAND, *The Wild Man: Medieval Myth and Symbolism*, New York, 1980, p. 89, cat. no. 17, figs. 51–52.

⁵⁷ Copenhagen, Nationalmuseet, inv. no. 9777.

⁵⁸ Basel, Historisches Museum, inv. no. 1870.508.

⁵⁹ H. EICHLER, 'Flandrische gravierte Metallgrabplatten des XIV. Jahrhunderts', *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, 54, 1933, pp. 199–220, see also: S. BADHAM, S. OOSTERWIJK, 'Monumentum aere perennius?', *Precious-metal effigial tomb monuments in Europe 1080–1430*, *Church Monuments*, 30, 2015, pp. 10.

⁶⁰ R. BERNHEIMER, *Wild Men in the Middle Ages*, pp. 127–128 (as in note 34). Berheimer argues that this motif could show some similarities between the wild men and dwarves.

⁶¹ H. EICHLER, 'A Flemish Brass of 1398', *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 61, 1932, no. 353, pp. 84–87.

⁶² An interesting approach to the wild men in funerary sculpture theme was proposed by Reinhold Heuer. According to him, "Northern people" believed that the human spirit, after death, travelled for three days before it reached its destination, visiting an enchanted forest inhabited by wild animals and wild men. The



14. *Wild men captured by damsels and knights*, back panel of the casket, Paris (?), 1st quarter of the 14th c. (?), later mounts. Private collection. Phot. Lyon & Turnbull Edinburgh

However, the scene on the back panel of the 'Baird casket' could also have a literary source, as the other episodes shown on the side panels are of Arthurian legend origin. It could have been derived from the late 13th or early 14th-century anonymous French *chanson de geste* called *Valentin et Sansnom*.⁶³ This poem is part of the so-called *Matter of France* (*Matière de France* or *Cycle carolingien*), an ensemble of texts (*chansons de geste*, legends, etc.) of French origin,⁶⁴ similar to the *Matter of Britain* or *Matter of Rome*. Unfortunately, the poem did not survive in the original

king of the wild men was supposed to be a gatekeeper of Paradise, see: R. HEUER, *Thorner Kunstaltertümer*, I, Thorn 1916, p. 13, see also: S. KOBIELUS, 'Treści ideowe z płyty nagrobnej małżonków von Soest z kościoła św. Jana w Toruniu', *Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo*, 17, 1991, 95–123.

⁶³ B. FERRARI, 'Expressions figurées dans le roman de Valentin et Orson', *Le Moyen Français*, 60–61, 2007, p. 233–246.

⁶⁴ *Matter of France* concerned the topic of 'original' French heroes (e.g., Charlemagne, Roland etc.), as opposed to the *Matter of*

version and is known mostly from its later adaptation *Valentine et Orson* (ca. 1475), as well as German (*Valentin und Namelos*) and Netherlandish translations.⁶⁵ The *roman* tells the story of twin brothers, the sons of Bellisant (or sometimes Phila), sister of Frankish King Pepin, and her husband, Byzantine Emperor Alexander. Due to malign rumours of her unfaithfulness, Bellisant was expelled from Alexander's court, and on her way to join Pepin, she gave birth to twins in the Orlean forest. Unfortunately, one of them was kidnapped by a bear, and when Bellisant ran after the animal to rescue the child, the other twin was discovered alone, taken in and raised at Pepin's court to be a knight. Orson, the twin taken by the bear, was raised in the woods and became a wild man. In the story, he is ultimately captured by his brother Valentine and taken

Britain, which contained stories of the Arthurian knights of British origin.

⁶⁵ A. HAGGERTY KRAPPE, 'Valentine and Orson', *Modern Language Notes*, 48, 1933, no. 7, pp. 493–498.



15. *Wild men abducting a lady*, double tomb plate of bishops Gottfried I and Friedrich II von Bülow, Flanders, ca. 1375, Schwerin cathedral. Phot. after: R. BERNHEIMER, *Wild Men in the Middle Ages: A Study in Art, Sentiment and Demonology*, Cambridge, 1952, pl. 33

to King Pepin to be christened. Then Valentine and Orson find out that they are, in fact, brothers and experience many adventures together.⁶⁶ Depictions of this romance are very rare in 14th-century art; they became much more popular in the 15th and 16th centuries, especially in Germany and the Netherlands, due to the translations of the original *chanson de geste*. However, the scene on the back panel of the 'Baird casket' could be a depiction of the episode in the story in which Valentine captures his brother Orson in the woods. The crown on the wild man's head could highlight the fact that Orson was of noble birth and an emperor's son. The seated ruler could be Valentine himself (shown wearing the crown for the same reason as Orson) or, more likely, King Pepin. The wild man wearing a crown (Orson) and his feral companions could be being led, as in the story, to be christened by the king. In later, mainly German and Netherlandish art, there are sometimes depictions of Valentine capturing Orson, e.g., a woodcut after Peter Breughel the Elder (*The Wild Man or the Masquerade of Orson and Valentine*).⁶⁷

The depicted scene could also be derived from the late 12th or early 13th-century poem attributed to Robert

de Boron called *L'Ystoire de Saint Graal et la vie de Merlin*.⁶⁸ This romance was divided into three parts, two concerning the story of the Grail, linked together by a third, shorter story about King Arthur's (or, in some cases, Julius Caesar's) dream, which could be interpreted only by a wild man. Arthur's daughter Grisandoles, as a pure-hearted virgin, managed to capture a wild man, who then turned out to be Merlin in disguise.⁶⁹ In the early Arthurian work *Vita Merlini* (c. 1148), Geoffrey of Monmouth even assumes that Merlin became a wild man, not that he was simply disguised as one. In this work, Monmouth combined two different literary characters of Merlin – Ambrosius and Caledonius. The second sorcerer, the one who became mad and lived the rest of his life as a wild man, was believed to live in the times of King Arthur.⁷⁰ The seated man on the ivory casket could represent King Arthur (or Caesar), to whom the wild man is being led by the king's daughter and her courtiers. This interpretation could be supported by the scenes from the history of the Holy Grail that appear on the 'Baird casket'.

⁶⁶ B. FERRARI, 'Expressions figurées dans le roman', p. 233 (as in note 63); For a closer study see also: A. DICKINSON, *Valentine and Orson. A study in Late Mediaeval Romance*, New York, 1929.

⁶⁷ New York, Metropolitan Museum of Art, inv. no. 26.72.45.

⁶⁸ *L'estoire de Merlin: The Volgate Version of the Arthurian Romances*, ed. O.H. Sommer, Washington 1908, II.

⁶⁹ T. HUSBAND, *The Wild Man*, pp. 59–61, cat. no. 8 (as in note 56).

⁷⁰ N. THOMAS, 'The Celtic Wild Man Tradition and Geoffrey of Monmouth's 'Vita Merlini': Madness or 'Contempus Mundi'?', *Arthuriana*, 10, 2000, no. 1: *Essays on Merlin*, pp. 27–42.



16. *Wild-men banquet*, double tomb plate of bishops Gottfried I and Friedrich II von Bülow, Flanders, ca. 1375, Schwerin cathedral. Phot. after: R. BERNHEIMER, *Wild Men in the Middle Ages: A Study in Art, Sentiment and Demonology*, Cambridge, 1952, pl. 33

The unique iconography of the 'Baird casket', which seems to have been inspired by numerous (more or less identifiable) medieval texts and practices, most likely marks this piece as a tenth example of the so-called 'composite caskets' group. The composite caskets are early 14th century ivory *coffrets* which were first described by Raymond Koechlin in 1924.⁷¹ The name of the group is derived from the various scenes depicted on the side panels of the coffers, inspired by popular, mostly secular literature (romances, poems and *lais*), but in some cases also religious texts (*apocrypha* or *exempla*), such as the unusual story of Solomon's judgement of three sons.⁷² In his *magnum opus*, *Les ivoires gothiques français*, Koechlin introduced seven fully preserved caskets with similar characteristics: the 'Hedwig casket' in the Cracow cathedral treasury [Fig. 17], and those in the Victoria and Albert Museum, the British Museum (both in London), the Museo Nazionale del Bargello (Florence), the Metropolitan Museum

of Art (New York City), the Charles Warde collection in Westerham, Kent (now at the Barber Institute of Fine Arts, Birmingham) and the Economos Collection in London (acquired by Henry Walters in 1923, since 1931 held at the Walters Art Museum in Baltimore, Maryland)⁷³. Since Koechlin's publication, other composite caskets have appeared on the market. In 1945, one was found in a junk shop in Brighton and was later a part of the Lord Gort collection at Bunratty Castle in Ireland (since 1973 in the Winnipeg Art Gallery).⁷⁴ Another was purchased by the Musée de Cluny in Paris in 2007 from the François Baveroy collection in Lyon.⁷⁵ In various museums and col-

⁷¹ R. KOEHLIN, *Les ivoires gothiques français*, Paris 1924, I, pp. 484–508, esp. p. 485.

⁷² This scene was depicted only on the front panel of the Cluny casket. For more on this motif see, W. STĘCHOW, 'Shooting at Father's Corpse', *The Art Bulletin*, 24, 1942, no. 3, pp. 213–225.

⁷³ Cracow cathedral treasury, inv. no. WKW/eIII/05; London, Victoria and Albert Museum, inv. no. 148-1866; London, British Museum, inv. no. 1856,0623 (Dalton 368); Florence, Museo Nazionale del Bargello, inv. no. 123 C; Birmingham, Barber Institute of Fine Arts, inv. no. 39.26; Baltimore, The Walters Art Museum, inv. no. 71.264.

⁷⁴ Winnipeg, Winnipeg Art Gallery, inv. no. G-73-60, see: D.J. ROSS, 'Allegory and Romance on the Medieval French Marriage Casket', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 11, 1948, pp. 112–142.

⁷⁵ Paris, Musée de Cluny, inv. no. Cl. 23840.



17. Composite casket with scenes from various romances, Paris, ca. 1300–1320. Cracow cathedral treasury. Phot. public domain

lections, there are also some loose fragments and panels, with iconography indicating their connection to the composite group.⁷⁶ The composite caskets, due to their elaborate and erudite iconography and exceptionally good quality of carved decoration, are now considered, despite many analogical scenes, to be products of not one but rather several Parisian workshops. These *ateliers* were considered to be the most skilled in the ivories manufacture in the 13th and 14th centuries. Quite diverse styles of reliefs, as well as the nuanced iconography, indicate that these caskets should be dated at least from the beginning of the 14th century (e.g., the ‘Cluny casket’, dated ca. 1300–1320) to the 1330s or even the 1340s.⁷⁷

⁷⁶ A thorough search in the Gothic Ivories Project database revealed about sixteen fragments (lids and side panels), most likely remnants of now lost composite caskets. The number of surviving pieces indicate that the group was larger than anticipated and that these objects were perhaps a more common phenomenon.

⁷⁷ According to Élisabeth Antoine, the iconography of the Cluny casket, as well as its style (sobriety of the drapery and Tristan’s hooded cloak) indicates that the casket is older than other *coffrets composites*, see: É. ANTOINE, ‘Casket: Scenes from Romances’, in *Imagining the Past in France. History in Manuscript Painting 1250–1500* [exhibition catalogue], eds. E. MORRISON, A.D. HEDEMAN, Los Angeles, 2010, pp. 284–286, cat. no. 56. See also: P. WILLIAMSON, G. DAVIES, *Medieval Ivory Carvings 1200–1550*, London, 2014,

Although the iconography of the ‘Baird casket’ differs from that of the other nine *coffrets composites* (whose scenes, with few exceptions, correspond with each other), it shares with them the same idea of depicting scenes of courtly rituals and events from various medieval romances and legends (mostly by Chrétien de Troyes), as well as a few moralising and satiric stories popular in the 14th century, e.g., Aristotle ridden by Campaspe, or a similar story of Virgil in the basket, both falling within the ‘power of women’ topos. This practice, called *compilatio*, consisted of grouping various texts on related topics into one elaborate anthology. The sources of this practice can be found in the early Middle Ages, but it was not widely adopted until the 12th century, when it was used for creating ready-made references in religious texts, e.g. sermons.⁷⁸ At the beginning of the 14th century, the time when the caskets were made, this custom was also widely known in relation to secular literature: Paula M. Carns recalled the manu-

II, no. 227. For a more thorough study on dating and style of the composite caskets group see: D.J. Ross, ‘Allegory and Romance’, pp. 134–139 (as in note 74).

⁷⁸ P.M. CARNS, ‘Compilatio in Ivory: The Composite Casket in the Metropolitan Museum’, *Gesta*, 44, 2005, no. 2, pp. 83–85, see also: L. WALTERS, ‘Le rôle du scribe dans l’organisation des manuscrits des romans de Chrétien de Troyes’, *Romania*, 106, 1985, pp. 308–315.

script in the Bibliothèque Nationale de France, ca. 1300, that is structured around several popular Arthurian and ancient stories from various authors, such as *Erec et Enide*, *Lancelot, ou le Chevalier de la Charrette*, *Le Roman de Troie* etc.⁷⁹ In the case of the *coffrets composites*, the main topic linking all the scenes is love, imagined in numerous stages and of different natures. Those depictions and ideas of love often complement each other, but are set mostly in contrast with one another. Perhaps the purpose of making this ‘*compilatio in ivory*’, as Carns put it, was to instruct the person to be given the casket (most likely a young lady entering adulthood) on many aspects of love – all of them in some way idealistic, but in many cases contemptible and naive, the opposite of the mature and socially acceptable love that the highborn lady, the owner of the casket, should expect in her married life.⁸⁰

In the matter of the composition, the scenes on the ‘Baird casket’ are displayed in a manner quite similar to the other examples from the ‘composite’ group. The front panel of the casket is divided into four parts, concerning two separate themes – the Tristan and Iseult story (?) and the Grail storyline. Each side panel of the casket illustrates a single scene, which is a deviation from most of the pieces.⁸¹ The back panel of the ‘Baird casket’ is organised similarly to the back of the ‘Lord Gort casket’ in the Winnipeg Art Gallery, which likely pictures Chrétien de Troyes’ other hero, the knight Cligès, between two emperors.⁸² Just as in the case of the ‘Gort casket’, the back panel of the ‘Baird casket’ is not partitioned into different storylines – one theme occupies the whole panel.⁸³

The style of the casket hasn’t been discussed yet. According to the auction house, the piece should be

attributed to the Parisian workshop, and dated ca. 1330. Just as on the other *coffrets composites*, the knights on the ‘Baird casket’ wear armour components typical for the first quarter of the 14th century, such as bascinet helmets with visors and the decorative, square (sometimes round) shoulder plates called ailettes, which were depicted less frequently in art after 1325.⁸⁴ The characters on the ‘Baird casket’ were carved carefully and precisely, especially in the scenes on the lid and on the front panel. Despite the casket’s partial damage and abrasion of the reliefs, the good quality of the carved decoration indicates a skilled artist, who was likely familiar with the contemporary monumental (stone and wooden) and funerary sculpture of the Île-de-France and Normandy. The characters are well-proportioned, with faces rather standardized, however they present some distinctive traits, such as slightly swollen eyelids (making their eyes seem almost cat-like) with visible eyeballs, as well as wide noses with prominent eyebrow arches – similar features are also present in the case of the composite casket in the British Museum.⁸⁵ The faces of the figures on the ‘Baird casket’ resemble some of the works from the first quarter of the 14th century, such as e.g., a carved marble group illustrating the preaching of Saint Denis, from the Saint-Denis abbey church (now in the Louvre, dat. 1300–1325).⁸⁶ The carved decoration of the ‘Baird casket’ is slightly less precise and detailed than in some of the other composite caskets (e.g., the casket in the Victoria & Albert Museum), but the armour of the knights and the characters’ physiognomies, as well as the unusual iconography, indicate that the casket was likely made in the first quarter of the 14th century. Just like the other *coffrets composites*, this piece was possibly executed in one of the capital workshops that were familiar with the written texts, illuminated manuscripts and iconographic tradition. What could also point to Paris as the origin of our casket is the proximity of an intellectual center (the University of Paris), and the steady presence of the royal court, and therefore of courtiers interested in displaying their erudition and ambitions. Attribution of the ‘Baird’ piece to one of these, unfortunately not yet identified,

⁷⁹ P.M. CARNS, ‘Compilatio in Ivory’, p. 70 (as in note 78). Paris, Bibliothèque Nationale de France, MS fr. 1450. On the manuscript see: *Gallica*, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9060712k.image> (last modified 5 April 2022).

⁸⁰ This idea was explored by Emily Ott in an unpublished conference paper, available via Academia.edu, see: E. OTT, *French Composite Caskets and the Loss of Innocence*, https://www.academia.edu/7705883/French_Composite_Caskets_and_the_Loss_of_Innocence (last modified 5 April 2022).

⁸¹ The exceptions are both caskets in London, the casket in Baltimore and the casket in Birmingham, which feature a single scene on the right-side panel.

⁸² The scene was recognized by Paula Carns, see: eadem, ‘A Curious Collection in Ivory. The Lord Gort Casket’, in *Collections in Context*, eds. K. Fresco, A.D. Hedeman, Ohio, 2012, pp. 246–274 (esp. 258–259). Richard A. Leson argued that the depicted scene could be derived from the *Histoire d’Outremer* by William of Tyre, see more: idem, ‘Chivalry and Alterity. Saladin and the Remembrance of Crusade in a Walters Histoire d’Outremer’, *Journal of the Walters Art Museum*, 68/69, 2010/2011, pp. 87–96.

⁸³ However, as Paula Carns argued, not the composition or programme, but rather the way the scenes were set together, makes the casket ‘composite’, see: eadem, ‘A Curious Collection in Ivory’, p. 247–248 (as in note 82).

⁸⁴ Élisabeth Antoine-König argued that those components of medieval armour that evolved quickly during the first quarter of the 14th century should be seen as a dating element for some of the medieval ivories, see more: É. ANTOINE-KÖNIG, ‘The Return of Gawain. Thoughts on Composite Caskets in the Light of Some Recent Acquisitions’, in *A Reservoir of Ideas. Essays in Honour of Paul Williamson*, eds. G. Davies, E. Townsend, London, 2017, pp. 161–162.

⁸⁵ London, British Museum, inv no. 1856,0623 (Dalton 368).

⁸⁶ The rounded and plump faces of the women kidnapped by the wild men on the ‘Baird casket’ resemble the praying ladies from the Saint-Denis group. Paris, Musée du Louvre, inv. no. RF 462 A/B. See more: F. BARON, ‘Sculptures’, in *L’art au temps des Rois Maudits. Philippe le Bel et ses fils 1285–1328* [exhibition catalogue], eds. D. GABORIT-CHOPIN et al., Paris, 1998, pp. 133–134, cat no. 78.

Parisian workshops seems therefore most plausible at the moment.

The final interpretation of the scenes on the 'Baird casket', particularly those featuring wild men themes, is still open for discussion. Even if the story presented on the 'Baird casket' does not depict the legends of Valentine and Orson or Merlin, it has certainly arisen from the same tradition of contrasting two aspects of man: one courtly and chivalric and the other wild and unrestrained, sometimes appearing within the same person, as stated above. The wild man could have been a metaphor for a person as a mindless slave of his lust or an allegory of the primitive side of human nature. The scenes in which the wild man is a kidnapper and the knight a saviour most likely have a moralising tone and should be treated as the *exemplum*, because giving oneself up to lust and other pleasures was considered contemptible and shameful in the times when the casket was executed. The other *coffrets composites*, besides being examples of love-themed precious objects, were full of moralising and instructive motifs such as the story of Aristotle and Campaspe (warning [older] men against falling in love with younger women) and King Solomon and the trial of the sons (showing the importance of parent-child love). In the case of the 'Baird casket', the scenes dedicated to the wild man may have been contrasted with the Grail theme and its visibly Christian undertones. Galahad, as the virgin knight and protector of the ladies, could be contrasted with the wild men, but with the Tristan and Iseult story as well, since the romance of the two lovers was forbidden and adulterous.

Certainly, the 'Baird casket' is a splendid piece and should be the topic of broader analysis due to its uniqueness among other medieval ivories. The iconographic programme of the casket, which is completely different from the other known examples of the *coffrets composites* group, and even other Gothic ivories, could indicate that the casket was a special commission, maybe a gift for a particular recipient. Thanks to the number of surviving medieval inventories, we know that ivory caskets were quite popular gifts and collectibles, owned by English and French royalty and nobility such as, e.g., King Edward I, Queen of France Clemence of Hungary,⁸⁷ the wife of Louis X, Machaut d'Artois and later Jean, Duke of Berry, who owned about nine small ivory caskets, decorated with various scenes and ornaments.⁸⁸ Unlike the other composite caskets, the 'Baird casket' does not follow known and pre-

viously used episodes from popular romances, but depicts some less obvious and less common scenes, including the vision of the Holy Grail and the trial of the sword, as well as very rare (in the 14th century) wild men themes. We do not know the person behind this elaborate programme. Just as with the other *coffrets composites*, it was most likely a highly educated courtier, possibly connected to university circles, who was acquainted with various secular and religious, contemporary and earlier texts.

The 'Baird casket', which is currently in a private collection and not publicly accessible, raises numerous questions that have yet to be answered and will most definitely require further discussion in the future.

⁸⁷ M. PROCTOR-TIFFANY, *Medieval Art in Motion. The Inventory and Gift Giving of Queen Clemence de Hongrie*, Pennsylvania, 2019, p. 157, lot 156.

⁸⁸ *Inventories de Jean Duc de Berry (1401-1416)*, ed. J. GUIFFREY, Paris, 1894, p. 273: 1014. *Item, VII coffers d'ivoire à VI pans, à ymaiges eslevez, marquetez, fermans chascun à une clef.* and 1015. *Item, de deux autres petis coffrez d'ivoire, fermans comme le precedens.* The small size of the caskets, in my opinion, disqualifies the Embriachi coffrets, which were considerably bigger than the ivory caskets from the first half of the 14th century.

SUMMARY

Elżbieta Musialik

A 14TH-CENTURY IVORY CASKET WITH SCENES FROM MEDIEVAL ROMANCES. THE NEWEST ADDITION TO THE SO-CALLED *COFFRETS COMPOSITES* GROUP

The interest in gothic ivories has been gradually rising since the launching of the Gothic Ivories Project by the Courtauld Institute of Art in 2008. Many unknown pieces have emerged, and some of them are still occasionally appearing on the art market. On 20 May 2021, the Scottish auction house Lyon and Turnbull sold to a private collector a gothic ivory casket. This ivory piece was not previously known to researchers – since the beginning of the 17th c. it had been in possession of one Scottish family, the Bairds of Auchmedden, and their descendants. The importance of the casket in the family tradition was based on a legend naming Thomas Baird, a minim friar in Besançon, Burgundy, as its sculptor. This precious family heirloom is a unique piece. Its iconography, centered around chivalric romances of the 12th and 13th centuries such as the quest for the Holy Grail and the romance of Tristan and Iseult, makes the casket a part of a broader group and the newest addition to the so-called composite casket group (fr. *coffrets composites*). The composite caskets were first described by Raymond Koechlin in 1924, and since then they have been the topic of many academic studies. With the new ‘Baird casket’, the group now consists of ten wholly preserved pieces, scattered in collections all over the world, including the cathedral treasury in Cracow.

The iconography of the ‘Baird casket’ differs from the other composite caskets, but the piece follows the same idea of compiling various medieval texts into one elaborate programme. The scenes depicted on the casket are very distinctive, illustrating less popular episodes from the Tristan and Iseult story, and the 13th c. romance *La Queste del Saint Graal*, featuring the new Grail hero, Galahad. This could indicate that this piece was a special commission. What makes the ‘Baird casket’ even more interesting is the scenes dedicated to wild men, depicted on the lid and back panel of the casket, which could have originated in medieval folklore or the written and oral tradition. These scenes are not featured on any other known preserved gothic ivories. In this study I would like to introduce the casket to a broader audience, and to present some ideas for interpretation of the scenes dedicated to the wild men, which were not discussed in detail before the object was put up for auction.

TOMÁŠ MURÁR

Institut für Kunstgeschichte, Akademie der Wissenschaften der Tschechischen Republik

DIE TRAGIK IN DER KUNST MICHELANGELOS ALS MAX DVOŘÁKS VERMÄCHTNIS IN DER KUNSTGESCHICHTE HANS SEDLMAYRS

Die Art und Weise, wie Hans Sedlmayr im Buch *Über Michelangelo. Versuch über die Ursprünge seiner Kunst* von 1940 den Begriff der Tragik in die Interpretation von Michelangelos Kunst einbezog,¹ blieb von der historiographischen Forschung bislang unbeachtet.² Die Vernachlässigung dieses Begriffes hängt mit dem geringen Interesse an dem genannten Buch als Ganzes zusammen. Nicht nur wegen seines geringen Umfangs wird es für das Verständnis von Sedlmayrs Kunstauffassung an der Wende der dreißiger zu den vierziger Jahren für unwichtig erachtet. Der Hauptgrund jedoch, warum die bisherige historiographische Forschung diesem Buch eher auswich, ist die Tatsache, dass dort, im Unterschied zu anderen Arbeiten aus den Jahren 1938–1945, Hans Sedlmayr sein Verhältnis zum Nationalsozialismus nicht offen zum Ausdruck brachte.³ Aus diesem Grund wurde das Buch über Michelangelo im bisherigen Zusammenhang einer historiogra-

phischen Interpretation von Sedlmayrs Kunstgeschichte nur als ein Ausdruck einer persönlichen Bewältigung des Todes seiner Eltern und seiner ersten Ehefrau (Aurenhammer, Imorde, Levy),⁴ als Übergangsstadium des Wandels seiner kunsthistorischen Methode (Frodl-Kraft, Vojvodík)⁵ bzw. als ein Ausdruck des Interesses an der Psychoanalyse verstanden (Männig).⁶ Auf das Prinzip der Tragik als eines wichtigen Elements von Sedlmayrs Interpretation, machte nur Walter Jürgen Hofmann im Vorwort zur Ausgabe von Sedlmayrs Vorlesungen über den Manierismus von 1958 aufmerksam.⁷ Jedoch auch er hielt dieses Konzept nicht für das Wichtigste und widmete ihm daher keine systematische Aufmerksamkeit. Die Nichtbe-

¹ H. SEDLMAYR, *Über Michelangelo. Versuch über die Ursprünge seiner Kunst*, München, 1940.

² In der Erstausgabe hat die Arbeit 44 Seiten, in der zweiten Ausgabe von 1959 hat sie 30 Seiten. Da eine selbständige Studie zu diesem Thema in Vorbereitung ist, wird hier von einem Vergleich dieser beiden Versionen von Sedlmayrs Text abgesehen; ich gehe von der Erstausgabe von 1940 aus. Für den Hinweis, nicht nur auf diese Problematik, danke ich dem anonymen Rezensenten dieses Textes. Siehe H. SEDLMAYR, *Epochen und Werke. Gesammelte Schriften zur Kunstgeschichte. Erster Band*, Wien, 1959, S. 235–265.

³ Wie zum Beispiel in der Festschrift für Wilhelm Pinder oder im Vortrag über den Umbau Wiens mit der neu geplanten Hitlerstadt anstellen des jüdischen Viertels. Siehe H. AURENHAMMER, *Hans Sedlmayr (1896–1984)*, in *Klassiker der Kunstgeschichte 2. Von Panofsky bis Greenberg*, Hrsg. U. Pfisterer, München, 2008, S. 76–87, hier 79–80.

⁴ H. AURENHAMMER, *Hans Sedlmayr und die Kunstgeschichte an der Universität Wien 1938–1945*, in *Kunstgeschichte an den Universitäten im Nationalsozialismus, Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft*, Bd. 5., Hrsg. J. Held, M. Papenbrock, Göttingen, 2003, S. 139–172, hier 170–171. J. IMORDE, *Michelangelo, deutsch!*, Berlin, 2009, S. 193–194. E.A. LEVY, *Baroque and the Political Language of Formalism (1845–1945): Burckhardt, Wölfflin, Gurlitt, Brickmann, Sedlmayr*, Basel, 2015, S. 305, 339.

⁵ E. FRODL-KRAFT, *Hans Sedlmayr (1896–1984)*, „Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte“ 44, 1991, S. 7–46, hier S. 16, 24. J. VOJVODÍK, *Pojetí struktury a uměleckého díla ve strukturální uměnovědě Hanse Sedlmayra. Ve srovnání se strukturální estetikou Jana Mukařovského*, „Umění“ 45, 1997, S. 3–24, hier S. 9–10.

⁶ M. MÄNNIG, *Hans Sedlmayrs Kunstgeschichte. Eine kritische Studie*, Köln, 2017, S. 47–48.

⁷ W.J. HOFMANN, *Hans Sedlmayr: Europäische Kunst im Zeitalter des Manierismus*, „Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte“ 49, 1996, S. 75–80, hier 78: „Erstarrung bringt bei Michelangelo jedoch Versteinern, Zwiespalt heißt Tragik, so daß im Grunde seine Kunst vom Manierismus geschieden bleibt.“



achtung der „tragischen“ Interpretation der Kunst von Michelangelo durch Sedlmayr kann dennoch schwerwiegende Folgen für das Gesamtverständnis der Kunstgeschichte Sedlmayrs haben: bei richtiger Lektüre kann sich nämlich zeigen, dass das Konzept der Tragik im Sedlmayrs Buch mit Hinblick auf das späte kunsthistorische Denken von Max Dvořák aufgestellt wurde.⁸

Sedlmayr studierte an der Wiener Universität im akademischen Jahr 1920/1921 bei Dvořák, der ein ordentlicher Professor war.⁹ Nach Dvořáks verfrühtem Tod zu Beginn des Jahres 1921, setzte er sein Studium unter der Leitung von Julius von Schlosser fort.¹⁰ Aber Schlossers Zurückhaltung gegenüber einer Theoretisierung der Kunstgeschichte zusammen mit Dvořáks breit aufgestelltem, aber theoretisch undefiniertem Konzept von Kunstgeschichte, zwang Sedlmayr zu einer gedanklichen Rückkehr zu Alois Riegl – Dvořáks und Schlossers Vorgänger an der Wiener Universität¹¹ – dessen Einfluss in der ganzen Zeit seines Fachwirkens bestimmend war.¹²

Diese Feststellung kann durch das Buch über Michelangelo von 1940 neu problematisiert werden. Sedlmayr macht nämlich darin aufmerksam,¹³ dass er sich nicht mehr an der Strukturanalyse als „strenger Kunstwissenschaft“

orientiere, wie er sie in Anknüpfung an Riegl betrachtet hatte,¹⁴ sondern dass ihn der „anschauliche Charakter“ interessiere, dass er also anstelle der „puren Form“ das „Ausdruckhafte“ des Kunstwerks untersuche.¹⁵ Auf diese Weise verstand Sedlmayr die Tragik des menschlichen Lebens in Michelangelos später Kunst.

Im Jahre 1940 konzentrierte sich Hans Sedlmayr auf das Spätwerk von Michelangelo¹⁶ und untersuchte es auf der Grundlage des „anschaulichen Charakters“ einzelner Werke,¹⁷ da eine Voraussetzung der kunsthistorischen Untersuchung den Ursprung der gegebenen Schöpfungskraft zu enthüllen ermöglichte: „im Lebenswerk eines Künstlers kommt es, wie am einzelnen Kunstwerk, darauf an, möglichst vieles aus möglichst wenigem Zentralen verständlich zu machen.“¹⁸ Nach Sedlmayrs Auffassung war das Kunstwerk nicht primär ein „Ausdruck“ eines direkten Erlebnisses der Welt durch den Künstler,¹⁹ sondern seine „Veranschaulichung“. Das Verständnis der Anschaulichkeit der Formen eines Kunstwerks erlaubte die Quelle seines Inhalts zu erkennen, die im Denken des Künstlers, das der Ursprung des künstlerischen Schaffens ist, verwurzelt ist. Die Erforschung „des anschaulichen Charakters“ bedeutete nämlich für Sedlmayr, dass „man [...] von der Mitte, von dem ‚Ausdruckhaften‘ [...] ausgehen und von daher sowohl das Besondere der Form, wie die bevorzugten Gegenstände einsichtig machen“ könne.²⁰

Dass es sich in der Auffassung des „anschaulichen Charakters“ im Jahre 1940 in Sedlmayrs kunsthistorischem Denken um etwas Neues handelt, wird dadurch angedeutet, dass Sedlmayr ein analoges Konzept mit einem anderen Ausklang im Zusammenhang mit der Interpretation von Michelangelos Kunst bereits neun Jahre früher im Artikel *Die Area Capitolina des Michelangelo* anbot.²¹ Die abweichende Interpretation des „anschaulichen Charakters“ resultierte aus dem Bestreben der Formulierung einer Anschaulichkeit der „Struktur“ des Kapitolsplatzes,

⁸ Wenn über Sedlmayrs Denken in Beziehung zu Dvořák nachgedacht wird, wird stets nur auf Sedlmayrs Text über Dvořák von 1949 verwiesen. Siehe H. SEDLMAYR, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Das Vermächtnis Max Dvořáks*, „Wort und Wahrheit“ 4, 1949, S. 264–277.

⁹ H. AURENHAMMER, *Hans Sedlmayr (1896–1984)*, S. 77 (wie Anm. 3). Siehe auch E.A. LEVY, *Baroque and the Political Language of Formalism*, S. 351 (wie Anm. 4). Zu Dvořák siehe H.H. AURENHAMMER, *Max Dvořák (1874–1921)*, in *Klassiker der Kunstgeschichte 1. Von Winckelmann bis Warburg*, Hrsg. U. Pfisterer, München, 2007, S. 214–226.

¹⁰ Schlosser wurde 1922 ordentlicher Professor für Kunstgeschichte an der Wiener Universität, er leitete das II. kunsthistorische Institut bis 1936, bis er Sedlmayr zu seinem Nachfolger wählte. Siehe M. THIMANN, *Julius von Schlosser (1866–1938)*, in *Klassiker der Kunstgeschichte*, S. 194–213 (wie Anm. 9).

¹¹ Zu den historischen Wandlungen der Kunstgeschichte an der Wiener Universität siehe H.H. AURENHAMMER, *50 Jahre Kunstgeschichte an der Universität Wien (1852–2002). Eine wissenschaftshistorische Chronik*, „Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung in Wien“ 54, 2002, S. 1–15.

¹² H. AURENHAMMER, *Hans Sedlmayr (1896–1984)*, S. 77 (wie Anm. 3). E. FRODL-KRAFT, *Hans Sedlmayr (1896–1984)*, S. 10–12 (wie Anm. 5). M. MÄNNIG, *Hans Sedlmayrs Kunstgeschichte*, S. 176–179 (wie Anm. 6). A. ROSENAUER, *Zur neuen Wiener Schule der Kunstgeschichte*, in *XXVIIe congrès international d'histoire de l'art 5*, Hrsg. H. Olbrich, Strasbourg, 1992, S. 73–81. CH. WOOD, *Introduction*, in idem, *The Vienna School Reader. Politics and Art Historical Method in the 1930s*, New York, 2000, S. 9–72. Siehe auch H. SEDLMAYR, *Die Quintessenz der Lehren Riegls*, in A. RIEGL, *Gesammelte Aufsätze*, Hrsg. K.M. Swoboda, Augsburg und Wien, 1929, S. XII–XXXIV.

¹³ H. SEDLMAYR, *Über Michelangelo*, S. 39–40 (wie Anm. 1).

¹⁴ Zur grundlegenden Interpretation von Sedlmayrs Methoden als Strukturanalyse siehe L. DITTMANN, *Stil, Symbol, Struktur: Studien zu Kategorien der Kunstgeschichte*, München, 1967, S. 140–216.

¹⁵ H. SEDLMAYR, *Über Michelangelo*, S. 39 (wie Anm. 1).

¹⁶ *Ibidem*, S. 36: „Die hier gegebene Kennzeichnung der Kunst Michelangelos hat ihre volle Gültigkeit nur für die Kunst des späteren Michelangelo, besonders nach 1524.“

¹⁷ *Ibidem*, S. 39.

¹⁸ *Ibidem*, S. 38.

¹⁹ *Ibidem*, S. 40.

²⁰ *Ibidem*, S. 39.

²¹ H. SEDLMAYR, *Die Area Capitolina des Michelangelo*, „Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen“ 52, 1931, S. 176–181. Siehe auch E.A. LEVY, *Baroque and the Political Language of Formalism*, S. 326–328 (wie Anm. 4).

die als Kritik der Interpretation desselben Werkes durch Karl Tolnai im vorangegangenen Jahr zu verstehen war.²²

Sedlmayr wies 1931 darauf hin, dass die Räumlichkeit als Hauptabsicht von Michelangelos Platzgestaltung durch die Anschaulichkeit des Ausdrucks in Beziehung zu den Besuchern bestimmt war. Sedlmayr zufolge hat dies Tolnai in seiner Interpretation übergangen, denn er gründete sie auf Stichen, die den Platz darstellten, jedoch nicht auf der Grundlage eigener Kenntnis dieses Ortes. Sedlmayr zufolge hat Tolnai dadurch die Symbolik des Platzes als „caput Mundi“ missverständlich aufgefasst, denn im Augenblick des Verständnisses seiner Anschaulichkeit verliert der Platz seine, in den Stichen offensichtlich zentralisierte Form, und wird zu einem dynamisch erfassten Oval.

Sedlmayr untersuchte also nicht den „anschaulichen Charakter“ als einen Ausdruck der Form, die ihren Ursprung in der Beziehung des Künstlers zur Welt offenbart, wie er 1940 dachte, sondern er befasste sich mit der „anschaulichen Funktion“ als Erfassung der Absicht des Werks gegenüber dem Betrachter ohne Rücksicht auf die Absichtlichkeit des Künstlers bezüglich der Anschaulichkeit der Form.²³ 1931 arbeitete er mit dem Begriff „Anschaulichkeit“ gänzlich im Einklang mit seiner Strukturanalyse, die er in den dreißiger Jahren ausarbeitete und auf die er am Schluss seines Artikels verwies: „eine ausführliche Strukturanalyse des gesamten Platzgebildes, der hier einige Beobachtungen entnommen wurden, wird für das Verständnis der Einzelheiten noch manches ergeben.“²⁴

1940 trat Sedlmayr an Michelangelos späte Kunst anders heran, indem er sie als das „Schwer-Werden des Lebendigen“ definierte.²⁵ Um den Ursprung dieser Kunst zu beschreiben, beschäftigte er sich zuerst mit der Art und Weise, wie Michelangelo den Stein verstand: Michelangelo begriff ihn, Sedlmayr zufolge, als „leibhafte“ Entität.²⁶ Sedlmayr verwendete dabei absichtlich die Unterscheidung zwischen Leib und Körper,²⁷ wenn er darauf ver-

wies: „[Der Sturz] macht den Leib zum ‚Stein‘, zum Körper, der im Sturze sich noch krampfhaft bewegt, der aber nicht mehr vom Willen regiert wird.“²⁸ Nach Sedlmayr offenbarte Michelangelos Auffassung der Leiblichkeit des Steins das „Erlebnis des Versteinerns des menschlichen Leibes“ als „ein menschliches Urerlebnis“.²⁹ Deswegen veranschaulichte Michelangelo in den Formen seiner späten Werke die Problematik des Bewusstseins des menschlichen Leibes als „fühllos“ infolge der eigenen Schwere,³⁰ die ihn zum Untergang bestimmt.³¹ Denn der „Leib“ ist – wie Michelangelo nach Sedlmayr zeigte – auch ungeachtet seines Ausdrucks in Bewegung,³² im Bemühen durch seine Kraft die, durch äußere Macht bestimmte, Schwere zu überwinden,³³ ewig dazu verurteilt, „Körper“ zu werden. Der unüberwindbare Zwiespalt zwischen Leib und Körper wird in Michelangelos Werk erst im Tode aufgelöst: „Der menschliche Leib wird [...] unwiderruflich schwer und starr [...] im Tode,³⁴ und deswegen ist ‚eine solche Schwere des Materiellen, ein solches Urverhältnis zum Stein [...] verbunden mit besonders starken Todeserlebnissen.“³⁵

Nach Sedlmayr kann man diesen Zwiespalt in Michelangelos später Kunst sowohl in den Formen mit christlicher Thematik wie beispielsweise *Das Jüngste Gericht*, als auch in den, von der antiken Mythologie inspirierten Werken wie *Der Sturz Phaetons* erkennen. In beiden Fällen wird der Inhalt durch Michelangelos Interesse am Untergang des Lebens bestimmt, als eine Äußerung dessen, was „allgemein menschlich“ ist.³⁶ Aus diesem Grund dominierte in Michelangelos später Kunst die „Erfahrung der Schwere“ des menschlichen Lebens,³⁷ deren Basis das Bewusstsein des Zwiespalts zwischen der Außenwelt im Sinne der „Körperwelt“ und des vom Geist definierten Innenlebens war.³⁸ Dieser Zwiespalt „zwischen der Bestimmtheit des Leibs und der Unbestimmtheit des Raums und der Seele“ war in Michelangelos Werk „im Endlichen schlechthin unaufhebbar,“ also, „im vollsten Sinne tragisch.“³⁹ Die Tragik des menschlichen Lebens bestimmte die Kunst Michelangelos neu. „Der unauflösbare tragische Konflikt [...] als formbildendes Gestaltungsprinzip“, schreibt Sedlmayr, „ist die einzigartige Tat Michelangelos.“⁴⁰

²² K. TOLNAI, *Beiträge zu den späten architektonischen Projekten Michelangelos*, „Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen“ 51, 1930, S. 1–48.

²³ H. SEDLMAYR, *Die Area Capitolina des Michelangelo*, in idem, *Epochen und Werke*, S. 266–273, hier S. 272 (wie Anm. 2).

²⁴ Ibidem, S. 273.

²⁵ Idem, *Über Michelangelo*, S. 24 (wie Anm. 1).

²⁶ Ibidem, S. 9.

²⁷ Der Beziehung von Körper und Leib als einer bestehenden Problematik der deutschsprachigen Philosophie und Ästhetik kann hier keine gezielte Aufmerksamkeit gewidmet werden. Diese wird nur auf Sedlmayrs Auffassung dieser Konzepte beschränkt. Für eine grundlegende Erklärung dieser Begriffe siehe D. KAMPER, *Körper*, in *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 3: *Harmonie bis Material*, Hrsg. K. Barck, Stuttgart und Weimar, 2001, S. 426–449. T. FUCHS, *Zwischen Leib und Körper*, in *Leib und Leben. Perspektive für eine neue Kultur der Körperlichkeit*, Hrsg. M. Hänhel, M. Knaup, Darmstadt, 2013, S. 82–93.

²⁸ H. SEDLMAYR, *Über Michelangelo*, S. 11 (wie Anm. 1).

²⁹ Ibidem, S. 10.

³⁰ Ibidem, S. 11.

³¹ Ibidem, S. 12.

³² Ibidem, S. 28–29.

³³ Ibidem, S. 29: „Ein Konflikt entsteht aus dem Streben der allgemeinen Bewegung (die Lebenskraft schlechthin ist), die widerstrebende Körpermasse (die Schwere schlechthin ist) zu durchdringen, sie zum Träger der eigenen Natur zu machen.“

³⁴ Ibidem, S. 12.

³⁵ Ibidem, S. 21.

³⁶ Ibidem, S. 23.

³⁷ Ibidem, S. 32.

³⁸ Ibidem, S. 17.

³⁹ Ibidem, S. 20.

⁴⁰ Ibidem, S. 20.

Im Buch kommt die Tragik von Michelangelos spätem Schaffen an mehreren Stellen vor, besonders als Sedlmayr den Unterschied zwischen den Werken Michelangelos und des Barock beschreibt. Nach Sedlmayr befassten sich die Künstler des Barock zwar auch, wie Michelangelo, mit der „Masse des Leibs“,⁴¹ doch ist die „Masse“, die sie geschaffen haben, „nicht schwer“.⁴² Somit unterscheidet sich die Anschaulichkeit barocker Formen von Formen Michelangelos durch ihren Inhalt, denn im Barock gab es keinen grundlegenden menschlichen Konflikt des Leibes mit der Körperwelt.⁴³ Nach Sedlmayr gab es in der barocken Kunst keine „Schwere“, die aus der Anschaulichkeit des Zwiespalts zwischen der Körperlichkeit und dem „Geistigem“ resultierte⁴⁴ und somit gab es dort „keinen Zwiespalt als Gestaltungsprinzip, keine Tragik in der Form.“⁴⁵

Wenn man über die Tragik in der barocken Kunst nachdenkt, dann kommt man nach Sedlmayr zu der Überzeugung, dass es sich nur um die Deskriptivität eines dargestellten Themas und nicht um den, in der Beziehung des Künstlers zur Welt bestehenden Ursprung handelt. Eine solche Annahme wird in Sedlmayrs Verweis auf sein Buch *Die Architektur Borrominis* von 1939 erkennbar.⁴⁶ In der verwiesenen Passage beschäftigt sich Sedlmayr mit der „Dualität“ bedeutender Strukturen von Borrominis Architektur⁴⁷ und knüpft formal an den Zwiespalt in der „tragischen“ Architektur Michelangelos an.⁴⁸

In Michelangelos Werk, wie Sedlmayr 1939 schrieb, handelte es sich um die Darstellung eines unlösbaren inneren Konfliktes eines jeden Menschen, während Borromini dieses Prinzip nicht als Anschaulichkeit der Form verstand, sondern als das Prinzip der formalen Innovation zwischen einzelnen Materialien (Architektur und Skulptur) begriff.⁴⁹ Es ist für ihn somit kein Inhalt, der die Darstellung in der Form bestimmte.⁵⁰ Sedlmayr begriff somit bereits 1939 die Tragik in Michelangelos später Kunst als einen Zwiespalt zwischen dem inneren Potential des Menschen und seinem Unvermögen eines völligen Ausdrucks in der äußeren Welt. Dies war ein bedeutender Unterscheid zu der barocken – Borrominis – Arbeit mit der Form.

Nach Sedlmayr ist daher der grundlegende Unterschied zwischen Michelangelos Spätwerk und der barocken Kunst in der Auffassung von der Tragik auf der einen Seite als „Anschaulichkeit“ im Sinne „literarischer“

Deskriptivität („als Privatweltanschauung des Urhebers oder als geistiger Gehalt von „literarischen“ Werken der bildenden Kunst“),⁵¹ auf der anderen Seite als Ursprung der künstlerischen Formen verwurzelt. In Michelangelos Spätwerk bestimmte Sedlmayr, auf der Grundlage des „anschaulichen Charakters“ der Schwere, die Tragik des Lebens als den Ursprung der Kunst Michelangelos und umgekehrt fand er in der, die Tragik „darstellenden“ barocken Kunst, den Ursprung in ihrer absichtlichen Deskriptivität (ebenso bei Goya, dessen Kunst, nach Sedlmayr, nicht „tragisch, sondern an Dämonen glaubend“ war).⁵² Deswegen unterschied sich Michelangelos Kunst von den jüngeren Bemühungen um einen Ausdruck des Tragischen dadurch, dass „eine in diesem strengen Sinn tragische Kunst [...] seither nicht wieder gekommen“ sei.⁵³

Aus diesem Grund war Michelangelo, nach Sedlmayr, nicht der Vater des Barocks wie ihn noch am Ende des 19. Jahrhunderts Riegl darzustellen versuchte.⁵⁴ Die Konzeptualisierung der Tragik als Interesse an der Darstellung des menschlichen Schicksals kann trotzdem als einigen Beobachtungen Riegls nahe stehend erscheinen, besonders in seiner Interpretation des Grabmals von Giuliano de Medici in der Neuen Sakristei von San Lorenzo in Florenz:

Tag. Den Willen verrät die Wendung nach der Wand, der Kopf ist zurückgeworfen. Der Kopf ist nicht vollendet, um das Individuelle nach Möglichkeit zu vermeiden, nur das Große, Ernste, Übermenschlich-Tragische und Willensstarke zu schildern.⁵⁵

Riegl fasste die Tragik als einen Ausdruck von Michelangelos Formen und nicht als ihren Ursprung auf. Bevor er sie als bestimmend für die Anschaulichkeit von Michelangelos Spätwerk verstand, bemühte er sich also die Form so zu erfassen, wie sie das menschliche Schicksal veranschaulichte. Die Tragik war nämlich für Riegl kein Impuls für einen Wandel von Michelangelos künstlerischem Ausdruck, sondern eine symptomatische Äußerung des barocken Kunstwollens,⁵⁶ das seit den zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts in Michelangelos Werk offensichtlich war.⁵⁷ Aus diesem Grund unterscheidet sich Sedlmayr

⁴¹ Ibidem, S. 26.

⁴² Ibidem, S. 26.

⁴³ Ibidem, S. 28–29.

⁴⁴ Ibidem, S. 27.

⁴⁵ Ibidem, S. 27.

⁴⁶ Ibidem, S. 42.

⁴⁷ Zu dieser Problematik siehe L. DITTMANN, *Stil, Symbol, Struktur*, S. 140–216 (wie Anm. 14).

⁴⁸ H. SEDLMAYR, *Die Architektur Borrominis. Zweite, vermehrte Auflage*, München, 1939, S. 153.

⁴⁹ Ibidem, S. 154.

⁵⁰ Ibidem, S. 153.

⁵¹ Ibidem, S. 154. Siehe auch idem, *Über Michelangelo*, S. 20 (wie Anm. 1). In der Version von 1940 gibt es hier eine einzige Änderung, und zwar, dass Sedlmayr anstelle von „Urheber“ den Ausdruck „Künstler“ verwendet.

⁵² H. SEDLMAYR, *Über Michelangelo*, S. 20 (wie Anm. 1).

⁵³ Ibidem, S. 20. Vgl. mit H. SEDLMAYR, *Die Architektur Borrominis*, S. 154 (wie Anm. 48).

⁵⁴ Idem, *Über Michelangelo*, S. 24 (wie Anm. 1). Siehe auch A. RIEGL, *Die Entstehung der Barockkunst in Rom. Akademische Vorlesungen*, Hrsg. A. Burda und M. Dvořák, Wien, 1908, S. 31–55.

⁵⁵ A. RIEGL, *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*, S. 38 (wie Anm. 54).

⁵⁶ Siehe A. PAYNE, *Beyond Kunstwollen: Alois Riegl and the Baroque*, in A. RIEGL, *The Origins of Baroque Art in Rome*, Hrsg. A. Hopkins, A. Witte, Los Angeles, 2010, S. 1–33.

⁵⁷ A. RIEGL, *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*, S. 55 (wie Anm. 54).

rs Verständnis von der Tragik in der Anschaulichkeit der Schwere von Riegl: nach Sedlmayr bedeutete die Tragik einen grundlegenden Bruch in der Auffassung des Menschen, indem sie ihn, infolge eigener Schwere als *fühllos* geworden darstellte. Diese Anschaulichkeit der Form unterschied sich von der barocken Auffassung des menschlichen Leibes, der durch eine mächtige Masse gebildet, aber nicht durch die Schwere, also die Tragik des Menschen, charakterisiert wird.⁵⁸ Und deswegen gibt es nach Sedlmayr „im Barock [...] keinen absoluten, unauflösbaren Gegensatz zwischen Körper und Raum oder zwischen Körper und Geistigem. [...] Was man sonst als ‚barock‘ am Werke Michelangelos ansieht, ist oberflächlich.“⁵⁹

Das bedeutet, dass Sedlmayr nicht am tragischen Konflikt des menschlichen Lebens als bestimmendes Prinzip von Michelangelos Spätwerk zweifelte. Dies unterschied sich von dem Verständnis der barocken Kunst, die in einem anderen Ursprung verankert war. Für den Barock nämlich konnte die Tragik sogar zur Anschaulichkeit der Form werden, wie sie Riegl beschrieben hat. Deswegen wollte Sedlmayr in seinem 1940 erschienen Buch einerseits zeigen, wie sich der tragische Zwiespalt in Michelangelos Beziehung zum Leben in seinen Werken äußerte, also auf welche Weise die Tragik in seinen Formen veranschaulicht wurde, und andererseits wie sie sich dadurch von der barocken und manieristischen Kunst unterschied. Denn Sedlmayr war der Ansicht, dass dieser Aspekt im Zusammenhang mit der Untersuchung von Michelangelos Werk bis jetzt nicht ausreichend erforscht wurde: „wo Schwere und tragischer Zwiespalt nicht in der Mitte des Michelangelo-Bildes stehen, ist aber Michelangelo jedenfalls verzeichnet.“⁶⁰

Da sich Sedlmayr jedoch „bloß“ mit der Ergründung der Anschaulichkeit der Tragik in Michelangelos Spätwerk befasste, finden wir im Buch paradoxerweise keine Definition der Tragik selbst. Der Grund, warum Sedlmayr es nicht für nötig hielt, die Tragik in Michelangelos später Kunst zu definieren und sogleich ihren anschaulichen Charakter verfolgte, könnte die Tatsache gewesen sein, dass dieses Konzept in den Arbeiten von Max Dvořák aus dem Jahr 1920 bereits erörtert wurde.

Die Richtigkeit dieser Hypothese bestätigt die Tatsache, dass Dvořáks Texte die meistzitierte Quelle von Sedlmayrs Interpretation von Michelangelo sind. Sedlmayr machte zum ersten Mal auf Dvořáks Arbeit aufmerksam, als er sich mit der Problematik des Zwiespalts in der Veranschaulichung der Nicht-Korrelation von Figur und Raum in Michelangelos Kunst beschäftigte. Konkret bezog er sich auf Dvořáks Text über Pieter Bruegel d. Ä. von 1920, der 1921 und 1924 erschienen ist.⁶¹ Er lenkte die Aufmerksamkeit darauf, dass:

in dem Tiefsinn der Kunst Bruegels, die schon von Dvořák, und mit Recht, als Analogie zur Kunst Michelangelos angesehen wurde, [...] sich dieses Verhältnis gewissermaßen umkehren [wird]: dort ist der Raum völlig natürlich [...] die Menschen aber sind fragwürdig und fremd gesehen, unbestimmt und ‚verzeichnet‘.⁶²

Eine weitere Verbindung mit Dvořáks Sichtweise betonte Sedlmayr im Nachtrag zu diesem Buch. „Der vorliegende Versuch hat Gedanken aus folgenden Arbeiten herangezogen,“ führte er hier an, „vor allem die betreffenden Abschnitte aus Max Dvořáks Vorlesungen über ‚Geschichte der italienischen Kunst‘.“⁶³ Aus dem angeführten Zitat geht nicht hervor, welche Stellen aus Dvořáks Vorlesungen über die italienische Kunst Sedlmayr konkret für „die betreffenden Abschnitte“ hielt. Da er sich mit dem Spätwerk Michelangelos beschäftigte, kann man wohl annehmen, dass es sich um Vorlesungen handelt, die Dvořák 1920 an der Wiener Universität hielt und die 1928 unter dem Titel *Der Spätstil Michelangelos* veröffentlicht wurden. Sedlmayr hat sie als Student besucht und verwies auf ihre publizierte Form.⁶⁴ Zugleich schrieb Sedlmayr im Nachtrag des Buchs, dass ihn auch der Vortrag Max Dvořáks *Über Greco und den Manierismus*⁶⁵ beeinflusst habe, der 1920 im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie gehalten und 1922 und 1924 posthum als Aufsatz veröffentlicht wurde.⁶⁶ Den letzten ausdrücklichen Verweis auf Dvořák in diesem Buch finden wir in der Interpretation der Beziehung Michelangelos zum Manierismus, im Zusammenhang mit der Frage Sedlmayrs: „Ist es [Werk Michelangelos] ‚manieristisch‘ – in dem Sinn, in dem man das Wort als Bezeichnung einer Epoche zwischen Renaissance und Barock seit Max Dvořák verwendet?“⁶⁷

Der Zusammenhang von drei Texten von Dvořák von 1920 und dem Spätwerk Michelangelos ist nicht zufällig: in diesen Arbeiten untersuchte Dvořák Michelangelos

und eine Einführung in seine Kunst, Wien, 1921, S. 5–36. Idem, *Pieter Bruegel der Ältere*, in idem, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Studien zur abendländischen Kunstentwicklung*, Hrsg. K.M. Swoboda, J. Wilde, München, 1924, S. 217–257.

⁵⁸ H. SEDLMAYR, *Über Michelangelo*, S. 18 (wie Anm. 1).

⁵⁹ *Ibidem*, S. 41.

⁶⁰ M. DVOŘÁK, *Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance: Akademische Vorlesungen: Das 16. Jahrhundert*, Bd. 2, München, 1928, S. 127–143. Mit Michelangelos Spätwerk befasste sich Dvořák im Rahmen seines Vorlesungszyklus, *Entwicklung der Barockkunst* an der Wiener Universität im Wintersemester 1920/1921, an dem auch Sedlmayr teilnahm. Siehe E.A. LEVY, *Baroque and the Political Language of Formalism*, S. 351 (wie Anm. 4).

⁶¹ H. SEDLMAYR, *Über Michelangelo*, S. 41 (wie Anm. 1).

⁶² M. DVOŘÁK, *Über Greco und den Manierismus*, in idem, *Max Dvořák zum Gedächtnis*, Wien, 1922, S. 22–42. M. DVOŘÁK, *Über Greco und den Manierismus*, in *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, S. 259–276 (wie Anm. 61).

⁶³ H. SEDLMAYR, *Über Michelangelo*, S. 24 (wie Anm. 1).

⁵⁸ H. SEDLMAYR, *Über Michelangelo*, S. 24–26 (wie Anm. 1).

⁵⁹ *Ibidem*, S. 27.

⁶⁰ *Ibidem*, S. 37.

⁶¹ M. DVOŘÁK, *Einleitung*, in idem, *Pieter Bruegel der Ältere: Sieben- unddreißig Farbendrucke nach seinen Hauptwerken in Wien*

späte Kunst als eine, neben der Kunst Raffaels und Correggios bestimmende Voraussetzung für die Kunst des Manierismus,⁶⁸ und zwar deswegen, weil „derselbe Zug der Zeit, der seine Schatten in tragischen Konflikten auf Michelangelos Kunst geworfen hat, [...] auch hier [wirkt] und [...] zu stilistischen Neuerungen [führt].“⁶⁹ Das bedeutet, dass Dvořák 1920 auf die Tragik in Michelangelos Kunst als einen der wesentlichen Impulse für den Wandel seines Werks aufmerksam machte, der die nachfolgende künstlerische Entwicklung von dem, in den Naturgesetzmäßigkeiten verankerten Renaissanceblick auf die Realität und der, durch die Vernunft konstruierten Welt Darstellungen „befreite“.⁷⁰ Diesen Wandel in Michelangelos Kunst verfolgte Dvořák, wie zwanzig Jahre später auch Sedlmayr, ab der Vollendung des *Jüngsten Gerichts* in der Sixtinischen Kapelle, in der, „was einst Dante [...] episch erdacht und ins Totenreich verlegt hat, [...] hier als die zu einem einzigen dramatischen Geschehnis zusammengefaßte ewige Tragödie der Menschheit“ erscheine.⁷¹

Den Wandel im Michelangelos Schaffen – im Sinne eines der „tragischen Konflikte in Michelangelos Kunst“ – beschrieb Dvořák durch drei Aspekte: erstens verließ Michelangelo nach dem *Jüngsten Gericht* die Antike als eine Inspirationsquelle für seine Formen, er bemühte sich also nicht mehr um die Darstellung einer idealen Figur, weil nun die Figur zum Ausdrucksmittel seiner inneren Motivation wurde. Deswegen gab er, was Dvořák als zweiten Hauptpunkt des Wandels in Michelangelos Kunst anführte, das Bemühen um eine räumliche und zeitliche Bestimmung der Figur in seinem Werk völlig auf, womit Michelangelo „die Überwindung jeder zeitlichen und lokalen Bedingtheit“ erreichte.⁷² Nach Dvořák diene der Raum in Michelangelos spätem Schaffen bloß als ein Resonanzboden für den Ausdruck der Figur. Dieser Raum war für ihn „nur eine erläuternde Zutat“, wobei „das eigentliche räumliche Geschehen durch die Figuren allein

zum Ausdruck kommt.“⁷³ Dieser formale Wandel der Beziehung der Figur zu ihrem Raum wurde nach Dvořák durch den dritten und wesentlichen Aspekt von Michelangelos Spätwerk bedingt, nämlich durch das Bemühen, „eine neue Auffassung des Fatums, dem hier alles Sein unterworfen ist“ zu veranschaulichen.⁷⁴

Nach Dvořák handelte es sich in Michelangelos später Kunst um eine Abkehr von der getreuen Darstellung der Außenwelt, da Michelangelo nun bemüht war „an Stelle der äußeren Wahrheit [...] eine innere, das innerlich Erlebte“⁷⁵ treten zu lassen, also die Bedeutung des künstlerischen Schaffens für sein eigenes Erlebnis der Welt, das er jetzt als „ewige Tragödie der Menschheit“ wahrnahm, zu erfassen. Den Grund für diesen Wandel lieferte Dvořák in der Interpretation der *Kreuzigung Petri* in der Capella Paolina im Vatikan. Nach Dvořák bemühte sich Michelangelo weder um eine Vergegenwärtigung des geistigen Inhalts des dargestellten Themas, noch war dieser ein Vorwand für die Darstellung der Bewegung und der Beziehungen einzelner Figuren zueinander, sondern es handelte sich um etwas „allgemein Menschliches“.⁷⁶

Michelangelos Ziel der Darstellung der Kreuzigung Petri waren, Dvořák zufolge, nicht das christliche Narrativ des Martyriums des Heiligen und nicht seine Aktualisierung durch die Renaissanceidealisation des Menschen,⁷⁷ sondern die Veranschaulichung des Inhalts des menschlichen Schicksals in seiner Allgemeinheit. Das veranschaulichte Dvořák durch die wichtige Gestalt des „Sprechers“,⁷⁸ eines Jünglings, der im Zentrum der Malerei in einer Gruppe von Betrachtern, die der Kreuzigung zuschauen, dargestellt ist und sich zu den ankommenden Soldaten wendet. Seine Rolle als „der eigentliche Held der ganzen Darstellung“ war nach Dvořák doppelt:⁷⁹ Einerseits war der „Sprecher“, die Determinante der kompositionellen Spaltung des Freskos (denn er teilt die, auf der linken Seite dargestellte Gruppe der ankommenden Bewaffneten, die die Hinrichtung vollziehen werden, von der rechten Zuschauergruppe), und andererseits war er die Determinante der inhaltlichen Spaltung zwischen der Aktualität und Eventualität des Todes. Der „Sprecher“ war nach Dvořák, als „Zeuge“, das Bewusstsein des Untergangs des Lebens, keineswegs des Heiligen, sondern des Menschen allgemein: „es handelt sich nicht um diesen oder jenen Menschen, sondern um eine Idee, welche siegen wird wie die Morgenröte, die am Horizont aufsteigt.“⁸⁰ Die Erkenntnis von etwas „allgemein Menschlichem“ als „eine neue Auffassung des Fatums“ bestimmte, Dvořák zufolge, das Spätwerk Michelangelos. „Diese neue Erkenntnis

⁶⁸ M. DVOŘÁK, *Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance*, S. 118–119 (wie Anm. 64).

⁶⁹ Ibidem, S. 121.

⁷⁰ Ibidem, S. 121.

⁷¹ Ibidem, S. 128. Mit Dvořáks Interpretation von Michelangelo, die aus den Vorlesungen an der Wiener Universität 1918–1920 resultierte, befasste sich Irma Emmrich, die Dvořáks Auffassung von Michelangelos Kunst als „ewige Tragödie der Menschheit“ wahrnahm, ohne aber diese Problematik weiter auszuführen, weil sie sie, angesichts ihres Vorkommens in den Anmerkungen zu den Vorlesungen nur für eine, nicht durchdachte Skizze hielt. Angesichts dessen, dass das Konzept des Tragischen in dieser Zeit in Dvořáks Texten an mehr Stellen vorkommt, ist es nötig, diese Annahme zu revidieren. I. EMMRICH, *Max Dvořák und die Wiener Schule der Kunstgeschichte*, in M. DVOŘÁK, *Studien zur Kunstgeschichte mit einem Essay von Irma Emmrich*, Leipzig, 1989, S. 311–359, hier 343–347.

⁷² M. DVOŘÁK, *Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance*, S. 127 (wie Anm. 64).

⁷³ Ibidem, S. 129.

⁷⁴ Ibidem, S. 128.

⁷⁵ Ibidem, S. 133.

⁷⁶ Ibidem, S. 132.

⁷⁷ Ibidem, S. 131.

⁷⁸ Ibidem, S. 134.

⁷⁹ Ibidem, S. 135.

⁸⁰ Ibidem, S. 135.

mußte auch dem Problem der Form einen neuen Inhalt geben.⁸¹ Die Tragik des menschlichen Lebens in Michelangelos später Kunst drückte sich in seinem Bewusstsein der Unausweichlichkeit des Todes aus, die als Inhalt sein künstlerisches Schaffen sowie den Zwiespalt zwischen dem Raum und von seinen Figuren gebildeter Formen, wie es Dvořák an den Fresken der Capella Paolina beschrieben hat, neu bestimmte und der Wandel initiierte die weitere künstlerische Entwicklung:

vom Jüngsten Gericht an wird die ganze italienische Kunst michelangelesk, nicht nur in einzelnen Formen, sondern in dem ganzen Denken, das von einer neuen Auffassung des ideal Zeitlosen, räumlich Allgemeingültigen und von einer nie dagewesen geistigen Pathetik erfüllt wird.⁸²

Dvořák schreibt weiter, dass in der Kunst des Manierismus, in den Arbeiten von Daniele da Volterra oder Sebastiano del Piombo, die Formen aus Michelangelos Werk eingesetzt werden konnten, weil sie von einem neuen Inhalt bestimmt wurden. Die manieristische Kunst nämlich bestimmte das Prinzip vom Spätwerk Michelangelos – das tragische Bewusstsein des Lebens als Inhalt, der den formalen Zwiespalt zwischen Figur und Raum bestimmt – als ein Interesse nicht primär an einer formalen, sondern an einer inhaltlichen Wandlung der Kunst; d. h. der Manierismus knüpfte an Michelangelos späte Kunst an: „formale Probleme [sind] gleichsam nur die technische Voraussetzung“, also „nicht mehr das eigentliche Ziel der Künstler“, weil „inhaltliche Interessen [...] eine weit größere Rolle [spielen] als früher.“⁸³

Auf die beschriebene Verbindung zwischen dem Spätwerk Michelangelos und der Kunst des Manierismus machte Dvořák auch in weiteren Texten aufmerksam, die von Hans Sedlmayr in seinem Buch erwähnt werden. Dvořák hielt Bruegels Kunst für einen der Höhepunkte des Manierismus – für Bruegel galt die Voraussetzung der Tragik aus dem Spätwerk Michelangelos, „der sich im Alter von dem abgewendet hat, was der Ruhm seines Lebens war, um aus dem neuen geistigen Bewußtsein der Kunst einen neuen Inhalt zu geben“.⁸⁴ Dvořák wies gleich zu Beginn seiner Arbeit über Bruegel darauf hin, dass das, was über „Michelangelos tragischen Lebensabschluß geschrieben“ wurde, „für die ganze Zeit“ gelte.⁸⁵ Das Verständnis von Michelangelos Spätwerk betrachtete Dvořák als Grundlage für den Wandel einer ganzen Epoche der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, die er Manierismus nannte und das, ihm zufolge, der geistige Ursprung von Bruegels Werk war: „ihr Ursprung [sei] in der geistigen Bewegung des Manierismus zu suchen“.⁸⁶

Auf dieser Basis deutete Dvořák Bruegels Bild *Der Blindensturz* (bei Dvořák: *Die Blinden*) von 1568 als neuformulierten Ausdruck der Tragik des, durch Michelangelos *Jüngstes Gericht* veranschaulichten, menschlichen Lebens, indem er seine „neue Auffassung des Schicksals“ nicht im Sinne einer übermenschlichen, sondern als einen Teil der gewöhnlichen Wirklichkeit annahm.⁸⁷ Einen solchen Ausgangspunkt des Manierismus formulierte Dvořák ebenfalls im Vortrag über El Greco, dessen Kunst er, neben Bruegel, als einen Höhepunkt der Individualisierung des Inhalts später Formen Michelangelos verstand. Aus diesem Grund widmete er einen beträchtlichen Teil des Vortrags dem Ursprung der Wandlung in Michelangelos Werk:

Was [Michelangelo] in seinen letzten Jahren zeichnet oder modelliert sind Dinge, die einer anderen Welt anzugehören scheinen. [...] Klotzig sind die Gestalten, eine amorphe Masse, an sich gleichgültig, wie ein am Wegrand liegender Stein und dabei doch das Ganze vulkanisch vibrierend, erfüllt von einer Tragik, die aus den tiefsten Schächten der Seele fließt [...].⁸⁸

Dvořák interpretierte die Tragik in Michelangelos Kunst als das „Füllen“ einer, aus der Tiefe der menschlichen Seele entspringenden und die äußere Gestalt des Raums bestimmenden Figur. Dieses Verfahren übernahmen die Künstler des Manierismus als den Ausgangspunkt für ihr künstlerisches Schaffen: Michelangelos Bewusstsein der Tragik des Wesens des menschlichen Lebens wurde zum Grund für seine Abkehr von seinem Frühwerk und, später, für die Abwendung des Manierismus von der Renaissance, in der Wandlung des harmonisch gestalteten Raums zu seiner Definition durch die Figur. In diesem neuen, auf Michelangelos Veranschaulichung des Zwiespalts zwischen Figur und ihrem Raum gegründeten Zugang zum künstlerischen Schaffen, wurde die Rücknahme der perspektivischen Bestimmung der Komposition offensichtlich. An seiner Stelle blieb „die verkörperte Dynamik des Raumes“⁸⁹ wobei „dieser Erschütterung Ausdruck zu geben, die Figuren nicht von außen nach innen, sondern von innen nach außen aufzubauen, wie sich die Seele ihrer bemächtigt [...] sein Ziel geworden“ sei.⁹⁰

Der Zwiespalt zwischen der Figur und dem Raum war, sowohl Dvořák zufolge als auch nach Sedlmayr, ein bestimmender Ausdruck Michelangelos später Kunst. Es war ein Ausdruck der Tragik der menschlichen Existenz als einer „neuen Auffassung des Fatums“ des 16. Jahrhunderts. In diesem Punkt endet aber die Ähnlichkeit ihrer Interpretationen, weil beide die Bedeutung der Tragik als der Beziehung zur Wirklichkeit innerhalb des Manierismus unterschiedlich verstanden haben: Dvořák

⁸¹ Ibidem, S. 135.

⁸² Ibidem, S. 128.

⁸³ Ibidem, S. 122.

⁸⁴ M. DVOŘÁK, *Pieter Bruegel der Ältere*, S. 221 (wie Anm. 61).

⁸⁵ Ibidem, S. 220.

⁸⁶ Ibidem, S. 257.

⁸⁷ Ibidem, S. 249.

⁸⁸ M. DVOŘÁK, *Über Greco und den Manierismus*, S. 265–266 (wie Anm. 66).

⁸⁹ Idem, *Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance*, S. 130 (wie Anm. 64).

⁹⁰ Idem, *Über Greco und den Manierismus*, S. 266 (wie Anm. 66).

interpretierte die Tragik im Spätwerk Michelangelos als einen schöpferischen Impuls für den Manierismus, Sedlmayr dagegen war der Ansicht, dass der Manierismus sich nicht aus Michelangelos Tragik entwickelte, sondern eine völlig neue künstlerische Absicht schuf.

Nach Sedlmayr knüpfte der Manierismus nicht direkt an Michelangelo an, sondern war seinem Werk nur dort nahe, „wo der tragische Zwiespalt, wieder nur für kurze Zeit, in einen rein formalen umschlägt.“⁹¹ Im Manierismus fand Sedlmayr keinen „anschaulichen Charakter“ der Tragik im Sinne einer Beziehung zum Stein also zum Leib, das durch die Schwere bestimmt wird. Der Manierismus fasste den Stein als eine kalte, eisige Oberfläche auf, die der Ausdruck eines anderen, als in Michelangelos Werk veranschaulichten Weltverständnisses war.⁹² Bei der Interpretation der Ausmalung der Capella Paolina verwies Sedlmayr auf den typisch manieristischen Zwiespalt zwischen Farbe und Form, der jedoch bei Michelangelo nicht vom Prinzip der Dekoration, sondern vom Prinzip der Kluft zwischen der individuellen Beziehung und der Allgemeinheit des Lebens ausgehe.⁹³ „Michelangelos Zwiespalt“, schreibt Sedlmayr, „ist anders als der der Manieristen tragisch, und das Erstarren ist ihm nicht Vertottung [...], sondern Schwer-Ferden des Lebendigen, Versteinern. Dem Manierismus fehlt auch ganz das Kraftvolle von Michelangelos Kunst.“⁹⁴

Nach Sedlmayr wandte sich der damalige manieristische Künstler zur Kunst Michelangelos nur dann, wenn er sich mit der Tragik des Lebens befasste: „Umgekehrt werden die Nachfolger Michelangelos dem Eigentlichen seiner Kunst dort am nächsten kommen, wo sie von sich aus die Schwere des Steins und das Tragische des Ausdrucks finden.“⁹⁵ Das bedeutet, dass die Kunst des Manierismus nicht an Michelangelos Tragikverständnis anknüpfte, sondern eine eigene Auffassung der Tragik in ihrer künstlerischen Form neu bestimmte. Sedlmayr bemerkte dies am Beispiel einer Beschreibung des Werks von Sebastiano del Piombo: „Sebastiano del Piombos Pieta in Viterbo wäre eine solche Annäherung [...], wenn nicht die venezianische Weichheit des Helldunkels und der nächtlichen Stimmung die Figuren in eine andere, Michelangelo fremde Sphäre versetzen würde.“⁹⁶

Die unterschiedliche Interpretation der Beziehung zwischen Spätwerk Michelangelos und dem Manierismus ist für den Vergleich von Dvořáks und Sedlmayrs Interpretation aus den Jahren 1920 und 1940 wesentlich, weil man auf dieser Grundlage die Art von Sedlmayrs Anknüpfung

an die Tragik in Michelangelos Kunst und zugleich ihre Neuformulierung in Dvořáks Auffassung verstehen kann. Sedlmayr war, dank Dvořáks Theorie der Tragik im Spätwerk Michelangelos, in der Lage das Interesse an der „geistigen Beziehung des Künstlers zur Welt“ als die Basis seiner kunsthistorischen Forschung zu bestimmen. In Dvořáks Texten, mit denen Sedlmayr 1940 arbeitete, findet sich dieses Prinzip ausdrücklich im Vortrag über El Greco formuliert. Dvořák betonte darin, dass der Manierismus ein „scheinbares“ Chaos war, ähnlich, wie es im frühen 20. Jahrhundert ein Chaos zu geben schien:

was wir bei Michelangelo [...] auf dem begrenzten Gebiete der künstlerischen Problemstellung beobachten konnten, war das Kriterium der ganzen Zeit. Die Wege, die bis dahin zur Erkenntnis und zum Aufbau einer geistigen Kultur führten, wurden verlassen, und das Ergebnis war ein scheinbares Chaos, wie uns unsere Zeit als ein Chaos erscheint.⁹⁷

Nach Dvořák entsprang dieses „scheinbare“ Chaos aus dem Unverständnis der Quelle künstlerischer Formen des Manierismus, die eben die Tragik des menschlichen Lebens war. Und die Tragik des menschlichen Lebens wurde nach Dvořák für den Manierismus dank Michelangelos Spätwerk offensichtlich. Aus diesem Grund untersuchte er ihre gegenseitige Beziehung, auf welche Art und Weise das vom Michelangelo ausgedrückte Bewusstsein von der Tragik des menschlichen Lebens, schöpferisch im Manierismus entwickelt wurde. Indem Dvořák diese Verbindung nicht als „Chaos“, sondern nur als dessen, durch das Unverständnis des Sinns manieristischer Kunstformen bewirkt, bloßer Anschein beschrieb, konnte er, auf Grund der Annahme einer Kontinuität zwischen alten Inhalten und neuen Formen, konkret auf der Basis des sich Bewusstwerdens der aktuellen Tragik als einer Voraussetzung ihrer Überwindung den Manierismus als einen vollwertigen Kunststil definieren: die Tragik war eine Voraussetzung für die Kontinuität des Spätwerks Michelangelos im Manierismus, der dank dieser Anknüpfung in der Kunstgeschichte als selbständiger Stil kodifiziert werden konnte. Über diese Beziehung dachte Dvořák in der Arbeit über Bruegel nach:

Ist die künstlerische Form, woran nicht gezweifelt werden kann, die Inkarnation des geistigen Verhältnisses zur Umwelt, so bedeutet auch Weiterbildung, was uns bei großen Künstlern besonders deutlich wird, eine unmittelbare Mitarbeit an dem neuen Weltbewusstsein.⁹⁸

Wenn Dvořák die Tragik in Michelangelos Spätwerk bestimmte, bemühte er sich innerhalb der Kunstgeschichte, die nach Riegl und Franz Wickhoff als immanente formale Entwicklung definiert wurde, eine Änderung einzuführen.⁹⁹ Dies erreichte er, indem er den Inhalt als Anlass

⁹¹ H. SEDLMAYR, *Über Michelangelo*, S. 25 (wie Anm. 1).

⁹² *Ibidem*, S. 9, 24–25. Bei dieser Definition von Manierismus stützte sich Sedlmayr auf die Ansichten von Carl Linfert, und besonders von Wilhelm Pinders, die den Manierismus als „erstarrende Atmosphäre“ betrachteten.

⁹³ *Ibidem*, S. 26.

⁹⁴ *Ibidem*, S. 24.

⁹⁵ *Ibidem*, S. 26.

⁹⁶ *Ibidem*, S. 26.

⁹⁷ M. DVOŘÁK, *Über Greco und den Manierismus*, S. 270 (wie Anm. 66).

⁹⁸ *Idem*, *Pieter Bruegel der Ältere*, S. 250 (wie Anm. 61).

⁹⁹ Siehe A. ROSENAUER, *Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck – Max Dvořák und seine Stellung zu Wickhoff und Riegl*, in *Wien und*

zum Wandel künstlerischer Formen im Manierismus bestimmte. Diese Änderung innerhalb seiner kunsthistorischen Methode, die offenbar erst nach 1918 eingetreten ist,¹⁰⁰ blieb jedoch weiterhin in den Grenzen einer Kunststilentwicklung, mit dem Unterschied, dass nun das Interesse des Künstlers am „Weltbewußtsein“ als der Grund für eine Änderung künstlerischer Formen bestimmt wurde. Sedlmayr war sich der Grenzen des Ansatzes von Dvořák bewusst. Inspiriert durch die Wahrnehmung der Tragik in Michelangelos Kunst als den Ursprung der Anschaulichkeit des künstlerischen Schaffens machte er daher deutlich, dass dieser Ansatz, entgegen den Bemühungen Dvořáks, die Interpretation der geistigen Beziehung des Künstlers zur Welt nicht völlig erfasst. Er zeigte dies durch die Tatsache, dass die Tragik, verstanden als die Quelle des künstlerischen Schaffens wie sie Dvořák definierte, nur für Michelangelos Werk, jedoch nicht für die manieristische Kunst gelten konnte. Das belegte er durch den anschaulichen Charakter der Schwere in Michelangelos Formen, dem andere Werke, unter der Voraussetzung des Strebens nach einer Erfassung der allgemeinen Tragik des Lebens, sich nähern konnten. Aber auch in diesem Fall war es unmöglich sich mit der Dimension der Übertragung des schöpferischen Potentials, mit der Michelangelo die Tragik des menschlichen Lebens in seiner Kunst behandelt hat, zu befassen, da für den Manierismus die Tragik Michelangelos nur in der Anschaulichkeit der Schwere erkennbar war. Aus diesem Grund war Sedlmayr der Ansicht, dass der Ursprung manieristischer Formen nicht Michelangelos Verständnis der Tragik des Lebens als einer Erfassung der geistigen Beziehung zur Welt war, sondern lediglich seine Anschaulichkeit der Tragik. Es handelte sich nicht, wie Dvořák darlegte, um eine inhaltliche Wechselbeziehung zwischen der Tragik im Michelangelos Spätwerk und dem Manierismus, sondern lediglich um die Möglichkeit einer formalen Weiterentwicklung von Michelangelos Tragikverständnis. Deswegen stand, nach Sedlmayr, die Kunst des Manierismus Michelangelos Formen nur dann nahe, wenn der manieristische Künstler in seiner Form sein eigenes Verständnis der Tragik des Lebens veranschaulichte, wenn er seine individuelle „geistige Beziehung zur Welt“ erfasste. Das ist der Grund, warum Hans Sedlmayr zwanzig Jahre nach Dvořák überzeugt war, dass dem „Manierismus [...] auch ganz das Kraftvolle von Michelangelos Kunst“ fehle, denn das bestimmende, formbildende Gestaltungsprinzip von Michelangelos später Kunst „der unauflösbare tragische Konflikt“ war, der „in diesem strengen Sinn tragische Kunst ist seither nicht wieder gekommen.“

die Entwicklung der kunsthistorischen Methode, Hrsg. L.D. Ettlinger, S. Krenn, M. Pippal, Wien, Köln und Graz, 1984, S. 45–52.

¹⁰⁰ Zum Wandel der späten kunstgeschichtlichen Methode von Dvořák siehe H. AURENHAMMER, *Max Dvořák (1874–1921). Von der historischen Quellenkritik zur Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, in *Österreichische Historiker. Lebensläufe und Karrieren 1900–1945*, Bd. 2., Hrsg. K. Hruza, Wien, Köln und Weimar, 2012, S. 169–200.

Sedlmayr war überzeugt, dass Michelangelo gezeigt habe, dass für den Menschen sein Zwiespalt zwischen Leib und Körper die tragische Bestimmung seines, niemals erfüllbaren Wesens war und zwar deswegen, weil der Mensch nie in der Lage sein wird durch seine Kraft eine überpersönliche Macht zu überwinden. Dvořák interpretierte die Tragik als das Bemühen eines Menschen um eine Störung objektiv gegebener Grenzen durch den Ausdruck seiner subjektiven Welt, bevor er seine – tragische – Erfüllung erreicht. Mit anderen Worten: Nach Dvořák konnte die Tragödie überwunden werden, indem man sich der Transformationen der Zeit bewusst wurde, als Bedingung für die Möglichkeit, die etablierten Formen zu sprengen, indem man den Inhalt der Realität im Sinne einer Suche nach adäquaten Mitteln zum Ausdruck ihres (tragischen) Wesens subjektiviert, was Hans Sedlmayr als Standpunkt seiner Interpretation zwanzig Jahre später, trotz seines Bezugs auf Dvořáks Werk nicht weiterführte, sondern neu formulierte. In seiner Interpretation der Kunst Michelangelos war die Tragik nicht mehr in einer inneren Äußerung des Menschen, der mit seinem Ausdruck in ein Ungleichgewicht zu den Formen der äußeren Wirklichkeit eintritt, da er sich bemüht ihren Inhalt zu erfassen, verankert, sondern sie war ein äußerer Standpunkt der Realität, der die innere Bedeutung des Menschen bestimmte. Dieser wurde deswegen nicht nur durch das subjektive *Erleben* der Zeit neu definiert, wie es Dvořák in Michelangelos Kunst im Sinne eines schöpferischen Prinzips neuer Kulturformen sah, sondern durch die äußere *Unausweichlichkeit* der Zeit, wie Sedlmayr sie mit der Formulierung „Schwere des Lebendigen“ in Michelangelos später Kunst festmachte. Nach Sedlmayrs Auffassung bot somit die Tragik im Spätwerk Michelangelos für den Manierismus nicht mehr eine Möglichkeit zur Transzendenz der Gegenwart, wie Dvořák überlegt hatte (die Tragik von Michelangelos später Kunst als schöpferischer Impuls des Manierismus), sondern, da der Inhalt der Gegenwart die Bedeutung der Formen der Vergangenheit bestimmte, musste sie als die Grundlage einer neuen Wirklichkeit angenommen (die Tragik des Manierismus als Definition von Michelangelos Tragik).

Die Verschiebung im Verständnis der Bedeutung der Tragik kann als eine Folge historischer Umstände interpretiert werden. Hans Aurenhammer zeigt nämlich, dass Dvořák nach 1918 seine Kunstgeschichte unter der Voraussetzung seiner Gegenwart konzeptualisierte – er interpretierte die historische Kunst indem er sie auf seine eigene Gegenwart und ihre (kunst-) historischen Wandlungen bezog.¹⁰¹ Aurenhammer zeigte auch, dass Sedlmayrs Engagement in die Politik des Nationalsozialismus am Ende der dreißiger und zu Beginn der vierziger Jahre des 20. Jahrhunderts nicht primär im Rassenhass, sondern in einer nostalgischen Sehnsucht nach der Rückkehr einer

¹⁰¹ H. AURENHAMMER, *Max Dvořák, Tintoretto und die Moderne. Kunstgeschichte „vom Standpunkt unserer Kunstentwicklung“ betrachtet*, „Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte“ 49, 1996, S. 9–39.

Österreich-Ungarischen Konzeptualisierung von Mitteleuropa verwurzelt war.¹⁰² Akzeptieren wir Aurenhammers, auf sorgfältiger Archivforschung basierende Interpretationen, dann erscheint das Interesse beider Wiener Kunsthistoriker an der Tragik im Spätwerk Michelangelos nicht nur als reiner Zufall: Dvořák und Sedlmayr verstanden das Ende des Österreichisch-Ungarischen Kaiserreiches als eine Tragödie ihres bisherigen Lebens. Darauf deuten sowohl Dvořáks Enttäuschung über den Abtransport von Werken italienischer Kunst aus Wien nach dem Ende des Krieges,¹⁰³ als auch Sedlmayrs Nostalgie nach seiner Jugend in Österreich-Ungarn, die er als das „Goldene Zeitalter“ bezeichnete.¹⁰⁴ Dvořák, der zwischen 1909 und 1921 als ordentlicher Professor an der Wiener Universität arbeitete, entwickelte seine kunsthistorische Methode als einen Bestandteil der monarchistischen Ideologie, deren Inhalt er nach 1918 umformulieren musste.¹⁰⁵ In vergleichbarer Situation befand sich auch Sedlmayr, der von 1936 bis 1945 als ordentlicher Professor an der Wiener Universität beschäftigt war und die Methode der Wiener Schule an die veränderte historische Situation, an den Wandel vom demokratischen zum totalitären System anpassen musste. Bei diesen beiden Wiener Kunsthistorikern entsteht das Interesse an der Tragik im Spätwerk Michelangelos im Augenblick der Veränderung ihrer gegenwärtigen Realität, zu einer Zeit, in der sie vor der Notwendigkeit einer Auseinandersetzung mit den alten Denkkonzepten stehen. Dabei ist, nach Dvořáks Auffassung, die Tragik der Situation nach dem Zerfall von Österreich-Ungarn eine Möglichkeit zur Neuformulierung eines alten kulturellen Inhalts als neue Gesellschaftsformen, während bei Sedlmayr ist sie, in Verbindung mit der Politik des Nationalsozialismus, eine Voraussetzung zur Erlangung eines neuen gesellschaftlichen Inhalts für alte kulturellen Formen.

Wenn wir diese Prämisse akzeptieren, wird es deutlicher, warum 1940 Sedlmayr an Dvořák anknüpfte und zugleich seine Interpretation der Tragik im Spätwerk

Michelangelos revidierte: Dvořáks Interpretation der Tragik in Spätwerk Michelangelos bot Sedlmayr die Möglichkeit, eine direkte geistige Beziehung zwischen einem untergegangenen gedanklichen Konzept und der nachfolgenden gesellschaftlichen Entwicklung zu schaffen. Die Methode zur Untersuchung der Kunstgeschichte, die Dvořák 1920 schuf, also die Interpretation der künstlerischen Welterfahrung, die ihr Inhalt in der Form veranschaulicht, half Sedlmayr die, in seiner kunsthistorischen Methode in den dreißiger Jahren weiterhin gültige Dichotomie von Form und Inhalt zu überwinden und führte ihn zur Formulierung des „anschaulichen Charakters“ als des bestimmenden Interesses der kunsthistorischen Forschung. Denn mit dieser Methode der Untersuchung eines Kunstwerks, wie wir es in der Interpretation der Schwere als Anschaulichkeit der Tragik von Michelangelos Kunst gesehen haben, enthüllte sie ihren eigenen Ursprung, der in den Wandlungen der *geistigen Beziehung des Künstlers zur Welt* verankert war. Deswegen ist es nicht zufällig, dass Sedlmayr, wie auch Dvořák, im Spätwerk Michelangelos das Interesse an der Tragik als etwas „allgemein Menschliches“ empfand, und auch nicht, dass wir den Begriff der Tragik, wie wir ihn in dem Buch *Über Michelangelo. Versuch über die Ursprünge seiner Kunst* von 1940 finden, als ein Vermächtnis des späten kunsthistorischen Denkens von Max Dvořák in der Kunstgeschichte von Hans Sedlmayr betrachten können.¹⁰⁶

¹⁰² Idem, *Zäsur oder Kontinuität? Das Wiener Kunsthistorische Institut im Ständestaat und im Nationalsozialismus*, „Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte“ 53, 2005, S. 11–54.

¹⁰³ M. DVOŘÁK, *Ein Brief an die Italienischen Fachgenossen*, in H. TIETZE, *Die Entführung von Wiener Kunstwerken nach Italien: eine Darlegung unseres Rechtsstandpunktes, mit einem offenen Brief an die italienischen Fachgenossen von Dr. Max Dvořák*, Vienna, 1919, S. 3–9. Siehe auch J. BLOWER, *Max Dvořák and the Austrian Denkmalpflege at War*, „Journal of Art Historiography“ 1, 2009 (https://arthistoriography.files.wordpress.com/2011/02/media_139127_en.pdf, aufgerufen am 18. 1. 2021).

¹⁰⁴ H. SEDLMAYR, *Das Goldene Zeitalter. Eine Kindheit*, München-Zürich, 1986.

¹⁰⁵ Zum breiteren Zusammenhang der Entstehung und der Funktionsweise des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung im Kontext der Wandlungen der Monarchie siehe T. WINKELBAUER, *Das Fach Geschichte an der Universität Wien. Von den Anfängen um 1500 bis etwa 1975*, Wien, 2018, S. 74–88, 96–100.

¹⁰⁶ Der Verfasser bedankt sich herzlich bei Prof. Tomáš Hlobil für das sorgfältige Lektorat des Textes und für wichtige Anregungen zur Vertiefung seiner Argumentation. Der Verfasser dankt auch Prof. Josef Vojvodík für seine wertvollen Ratschläge und für die endlosen Gespräche über die Probleme der Wiener Schule der Kunstgeschichte, und auch die Redaktion des *Folia Historiae Artium* für die sorgfältige redaktionelle und sprachliche Bearbeitung des Textes. Die Arbeit ist ein Teil des Postdoktorandenprojekts „Die Wiener Schule der Kunstgeschichte und Michelangelo Buonarroti: Max Dvořák und seine Schüler Jaromír Pečírka, Charles de Tolnay, Hans Sedlmayr“, die am Institut für Kunstgeschichte der Tschechischen Akademie der Wissenschaften entsteht.

SUMMARY

Tomáš Murár

TRAGEDY IN THE ART OF MICHELANGELO AS
A LEGACY OF MAX DVOŘÁK IN THE ART-HISTORI-
CAL SCHOLARSHIP OF HANS SEDLMAYR

The study deals with Hans Sedlmayr's book *Über Michelangelo. Versuch über die Ursprünge seiner Kunst* [On Michelangelo. An Essay in the Origins of his Art] from 1940 and demonstrates that it had been influenced by Max Dvořák's art-historical scholarship emerging around 1920. Sedlmayr's book on Michelangelo has been so far neglected in the research of his art-historical scholarship, except for some general statements about the writing this book as means of his coming to terms with the death of his parents and his first wife. Owing to this omission, the way how the scholar dealt with the legacy of Max Dvořák's late art historical thinking has been overlooked, even though the latter's studies are the crucial reference for Sedlmayr's understanding of Michelangelo's art, which Sedlmayr interpreted in 1940 as tragic, closely to how Dvořák had understood Michelangelo's art as the source for the art of Mannerism.

JAROSŁAW SUCHAN
Łódź

OTWARTE I KRYTYCZNE. MUZEUM RYSZARDA STANISŁAWSKIEGO*

Umieszczenie przez grupę „a.r.” Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej w miejskim Muzeum Historii i Sztuki im. J. i K. Bartoszewiczów, dziś noszącym nazwę Muzeum Sztuki w Łodzi, było jednym z najważniejszych wydarzeń w historii polskiego dwudziestowiecznego muzealnictwa. Było też wydarzeniem, które na zawsze odmieniło losy łódzkiej placówki, wymuszając na kolejnych jej dyrektorach nie tylko zajęcie stanowiska wobec awangardowej spuścizny, ale także zmierzenie się z wyzwaniem, jakie spuścizna ta stawiała tradycyjnej koncepcji muzeum i wytwarzanej przez muzeum narracji. Za takim umiejscowieniem kolekcji „a.r.” kryła się bowiem określona polityka instytucjonalna, która polegała z jednej strony na taktycznym wykorzystaniu muzealnego prestiżu do społecznego legitymizowania awangardy, z drugiej – na dążeniu do zmiany muzeum i przekształcenia go w narzędzie „realnej utopii”¹. Marian Minich, pierwszy kierownik

Muzeum Sztuki i później jego wieloletni dyrektor, ignorując tę politykę, początkowo, co prawda, realizował raczej cele historii sztuki jako nauki pozytywnej i awangardę traktował nie jako *modus operandi*, ale jako zaledwie jeden z przedmiotów badawczych swojej dyscypliny. I on jednak w swym najważniejszym, opublikowanym już pośmiertnie, dziele teoretycznym *O nowy typ muzeów sztuki*, przynajmniej częściowo uznał ideowe motywacje grupy „a.r.”, a ponadto, zlecając Władysławowi Strzeмиńskiemu zaprojektowanie Sali Neoplastycznej, dopisał do historii awangardowego muzeum nowy rozdział². Następca Minicha, Ryszard Stanisławski, legat grupy „a.r.”, uczynił centralnym punktem swojej teoretycznej konstrukcji, nie po to wszakże, by rekonstruować oryginalne założenia muzeologicznego projektu Strzeмиńskiego i jego grupy, ale po to, by przenieść w nową rzeczywistość artystyczną i społeczną pryncypia stojącej za nimi awangardowej polityki. W tym celu podjął wysiłek jej uzgodnienia z ideami muzeologicznymi swojego czasu – i temu procesowi chciałbym się w niniejszym tekście przyjrzeć³.

* Fragment niniejszego tekstu pod tytułem *Otwieranie świątyni. Muzeum Ryszarda Stanisławskiego* ukazał się drukiem w materiałach pokonferencyjnych *Muzeum XXI wieku. W 100-lecie I zjazdu muzeów polskich w Poznaniu*, red. M. Gołąb, Poznań 2022, s. 197–208.

¹ Na temat działalności grupy „a.r.”, przede wszystkim Władysława Strzeмиńskiego i Katarzyny Kobro, widzianej jako urzeczywistnianie realnej utopii, zob. K. ZIĘBIŃSKA-LEWANDOWSKA, J. SUCHAN, *À la recherche de l'utopie réelle: Katarzyna Kobro et Władysław Strzeмиński*, [w:] *Une avant-garde polonaise: Katarzyna Kobro et Władysław Strzeмиński*, red. K. Ziębińska-Lewandowska, J. Suchan, Paryż 2018, s. 12–27; na temat muzeologicznej wizji, która stała za projektem utworzenia Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej, zob. A. TUROWSKI, *Muzeum – instytucja awangardy*, [w:] idem, *Awangardowe marginesy*, Warszawa 1998, s. 153–166; I. LUBA, *Koncepcja muzeum sztuki nowoczesnej według Władysława Strzeмиńskiego – próba rekonstrukcji*, [w:] *Muzeum Sztuki w Łodzi. Monografia*, t. 1, red. A. Jach [et al.], Łódź 2015, s. 66–83; J. SUCHAN, *Awangardowe muzeum*, [w:] *Awangardowe muzeum. Muzei*

Hudožestvennoj Ku'ltury, Kabinett der Abstrakten, Société Anonyme, grupa „a.r.”, red. A. Pindera, J. Suchan, Łódź 2020, s. 17–45; T. ZAŁUSKI, *Sztuka jako czynnik modernizacji: Władysława Strzeмиńskiego podwójna polityka zmiany społecznej i idea Muzeum Kultury Artystycznej*, [w:] ibidem, s. 217–233.

² M. MINICH, *O nowy typ muzeów sztuki*, oprac. P. Brożyński, Kraków 2018. Wcześniej tekst ten pojawił się w wersji skróconej pod tytułem *O nową organizację muzeów sztuki*, [w:] *Sztuka współczesna*, t. 2: *Studia i szkice*, red. J. Dutkiewicz, Kraków 1966.

³ Pierwszą, bardzo syntetyczną, próbę przedstawienia teoretycznych założeń, na których opierała się idea muzeum Stanisławskiego zaproponował Andrzej Turowski w przywołanym już tekście *Muzeum – instytucja awangardy* (jak w przyp. 1). Pogłębianych interpretacji tego tematu dostarczają eseje zgromadzone w opracowaniu *Muzeum Sztuki w Łodzi. Monografia* (jak



Sam Stanisławski swoją wizję muzeum przedstawił w kilku tekstach, z których zaledwie dwa zostały opublikowane w czasie, gdy kierował łódzkim muzeum⁴. Zasygnalizował w nich raczej, niż szczegółowo wyeksplikował teoretyczne propozycje „muzeum otwartego” i „muzeum jako instrumentu krytycznego”. Należy je postrzegać nie tyle jako różne muzeologiczne projekty, ile różne redakcje tego samego, inaczej jedynie rozkładające ideowe akcenty, co miało związek ze zmianami w zainteresowaniach ich autora, ale także z przekształceniami w polu sztuki i refleksji muzeologicznej. Każda z tych propozycji krystalizowała się w ideowym trójkącie wyznaczonym przez instytucjonalną historię Muzeum Sztuki, państwową politykę muzealną i – co będzie mnie tutaj najbardziej interesować – współczesne Stanisławskiemu muzeologiczne debaty.

MUZEUM OTWARTE: OD TEMPLUM DO FORUM

Sformułowania „muzeum otwarte” Stanisławski użył po raz pierwszy w 1969 roku w dokumencie przedstawiającym konieczność budowy nowej siedziby łódzkiej instytucji. Od razu też zostało ono przezeń uwikłane w dialektykę przeciwieństw „muzeum-templum” i „muzeum-forum”:

Na muzeum, jako zbiór eksponatów i wyraz myśli ludzkiej, można spojrzeć z dwóch punktów widzenia, można na nie spojrzeć jako na „muzeum-templum” i jako na „muzeum-forum”. Muzeum-świątynia, uroczysty gmach, w którym obowiązuje maksymalna cisza i skupienie, do którego człowiek wchodzi wstrzymując oddech i posuwając się naprzód z sali do sali w tradycyjnych filcowych pantoflach, oddzielony szybą od eksponatów w gablotach, kontemplanuje utwory uporządkowane w narzuconej arbitralnej hierarchii. Inny świat prezentuje idea muzeum-forum, muzeum otwartego, nie mauzoleum, lecz miejsca spotkań z żywą kulturą, bezpośredniego obcowania z różnorodnymi śladami działania

w przyp. 1). Spośród nich na szczególną uwagę zasługuje esej AGNIESZKI SZEWCZYK i PAWŁA POLITA (zob. *Muzeum awangardy, muzeum otwarte. Ryszard Stanisławski i Muzeum Sztuki w Łodzi*, [w:] *Muzeum sztuki w Łodzi*, s. 492–524 [jak w przyp. 1]).

⁴ Mowa tu o napisanym pięć lat po objęciu stanowiska dyrektora tekście: R. STANISŁAWSKI, *W 40-lecie zbiorów sztuki nowoczesnej w Łodzi* ([w:] *Grupa „a. r.”. Materiały sesji naukowej z okazji 40-lecia powstania w Łodzi Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej*, red. J. Ojrzyński, Łódź 1971, s. 5–11) oraz rozpisany w formie dialogu z samym sobą tekst, który został opublikowany w katalogu wystawy kolekcji łódzkiego muzeum zorganizowanej w warszawskiej Galerii Zachęta w 1991 – ostatnim roku dyrekcji Stanisławskiego (idem, *Z muzealnej praktyki. Odpowiedzi na postawione pytania*, [w:] *Kolekcja sztuki XX w. w Muzeum Sztuki w Łodzi*, red. U. Czartoryska, Warszawa 1991, s. 25–37).

artysty, miejsca publicznego, gdzie sztuka znajduje się jak gdyby w zasięgu ręki człowieka⁵.

Dokonując owego przeciwstawienia, Stanisławski wpiśwał swój głos w debatę na temat kształtu współczesnego muzeum, która szczególnej intensywności nabrała u schyłku lat sześćdziesiątych pod wpływem kontrkulturowej rewolty, antyinstytucjonalnych wystąpień artystów i wreszcie zmian zachodzących w samej sztuce⁶. Dobór sformułowań – anachronizm filcowych pantofli, oddzielenie widza od eksponatów, narzucanie mu arbitralnych hierarchii *versus* możliwość spotkania, dialog z żywą kulturą, bezpośredniość kontaktu ze sztuką – nie pozostawiał wątpliwości, za którym z muzealnych modeli dyrektor łódzkiej placówki się opowiadał. Potwierdzał to zresztą, wskazując w swoich wypowiedziach, jako ważne dla siebie punkty odniesienia, dokonania tych, którzy z ideą muzeum otwartego byli łączeni, przede wszystkim wieloletniego dyrektora Stedelijk Museum w Amsterdamie Willema Sandberga, którego uważał za inicjatora „przełomu na rzecz otwartych muzeów”⁷, jego następcy Eduarda de Wilde’a⁸, a także Pierre’a Gaudiberta, twórcę i w latach 1967–1972 kierownika A.R.C., eksperymentalnej sekcji Musée d’art moderne de la Ville de Paris⁹.

Pierwszy z wymienionych politykę otwartości zaczął wdrażać w swojej instytucji jeszcze w latach pięćdziesiątych. W manifestie „nu” tak pisał o działaniach podjętych w Stedelijk:

staramy się stworzyć przestrzeń przyjazną // otwartą // jasną // w ludzkiej skali // miejsce, w którym człowiek czuje się u siebie // gdzie nie obawia się dyskutować, śmiać się // prawdziwe centrum współczesnego życia // dla wszystkich // wielowymiarowe // gdzie sztuki

⁵ [R. STANISŁAWSKI], „Założenia budowy gmachu Muzeum Sztuki w Łodzi” 1969, mps, s. 7, teczka K.17: „Memoriał nt. założeń budowy gmachu Muzeum Sztuki w Łodzi”, Dział Dokumentacji Naukowej Muzeum Sztuki w Łodzi (dalej: DDNMSL). Na autorstwo Stanisławskiego wskazuje fakt, że w niemal niezmienionej formie akapit ten został powtórzony w referacie wygłoszonym przezeń na konferencji zorganizowanej w Łodzi z okazji 40-lecia powstania kolekcji grupy „a.r.”, zob. R. STANISŁAWSKI, *W 40-lecie zbiorów*, s. 9–10 (jak w przyp. 4).

⁶ Por. W. ULLRICH, *The Idea of the Open Museum: History and Problems*, [w:] *New Museums. Intentions, Expectations, Challenges*, red. K. Beisiegel, Munich 2017, s. 163–169; M.R. TEIXEIRA, *Do “museu aberto” ao “museu disperso”: desafios ao poder*, „Midas”, 6, 2016, <http://midas.revues.org/1016> (dostęp: 06.08.2021).

⁷ R. STANISŁAWSKI, „Muzeum jako instrument krytyczny” [ok. 1992], mps, cyt. za przedrukiem w: *Muzeum Sztuki w Łodzi*, s. 483 (jak w przyp. 1).

⁸ Radiowy zapis wystąpienia Stanisławskiego podczas konferencji zorganizowanej z okazji czterdziestolecia powstania Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej grupy „a.r.” w Łodzi w dniach 22–23 maja 1971 r. Wg. stenogramu opublikowanego w: *Muzeum Sztuki w Łodzi*, s. 530 (jak w przyp. 1).

⁹ R. STANISŁAWSKI, „Muzeum jako instrument”, s. 490 (jak w przyp. 7).

plastyczne, fotografia, film // taniec, muzyka // literatura i teatr // są zadomowione // wspieramy poszukiwania // wszystko to, co pozwala // nadać żywy wyraz // naszej rzeczywistości¹⁰.

Sandberg odrzucał retrospektywną orientację muzeum, uznając ją za przejaw eskapizmu i pragnienia ucieczki od problemów i wyzwań współczesnego świata. Nie interesowała go instytucja będąca wehikułem historii sztuki i strażnikiem ustalonego raz na zawsze kanonu. Swoje muzeum widział jako żywe centrum, w którym publiczność dzięki obcowaniu ze sztuką aktualną rozpoznaje ducha swojej epoki, zyskując zarazem wgląd w przyszłość¹¹. Kluczową rolę przypisywał artystom, którzy, jego zdaniem, jako jedyni posiadają zdolność odczytywania głębokich sensów swojego czasu, dawania świadectwa zmieniającej się rzeczywistości i wytyczania nowych dróg ludzkiej wyobraźni¹². Dla artystów muzeum miało stać się pracownią-laboratorium, zapewniającą niezbędne warunki do swobodnego eksperymentowania¹³. Zarazem Sandberg chciał, by było to miejsce, w którym odnajdywał się każdy, nie tylko znawca i ekspert. Wytwarzaniu egalitarnej aury służyły projekty ukazujące związki łączące sztukę z życiem codziennym oraz otwieranie muzeum na cieszącą się popularnością dyscyplinę: architekturę, design, film, fotografię, literaturę i muzykę¹⁴. Służyła temu również odpowiednio zaprojektowana przestrzeń, w której ludzie chętnie spędzali wolny czas, spotykając się ze sobą i z artystami, dyskutując przy filiżance kawy lub czytając książki pożyczone z ogólnodostępnej biblioteki¹⁵. W muzeum Sandberga publiczność miała być traktowana podmiotowo, bez wystawiania jej na nachalny dydaktyzm, redukujący widza do pasywnego odbiorcy eksperckiej wiedzy. To widz odpowiadał za nadanie temu, czego doświadcza, ostatecznego znaczenia¹⁶. Sandberg nieustannie eksperymentował z formułą wystawy, poszukując rozwiązań stymulujących publiczność do

aktywności intelektualnej i emocjonalnej, do bezpośredniej interakcji z dziełem artysty. Najślynniejszym efektem tych poszukiwań był projekt wystawienniczy „Dylaby”, zrealizowany w 1963 roku. Zaproszonym do niego artystom – znaleźli się wśród nich Jean Tinguely, Niki de Saint Phalle, Daniel Spoerri, Robert Rauschenberg, Martial Raysse, Per Olof Ultvedt – Sandberg oddał we władanie siedem sal Stedelijk Museum, pozostawiając pełną swobodę w ich aranżacji. Przy użyciu tanich materiałów, odpadów, zdekompletowanych części maszyn, destruktywne wydobytych z muzealnych magazynów, artyści stworzyli labirynt („Dylaby” to skrót od *dynamic labyrinth*) wielozmysłowych *environments*, zmuszający zwiedzającego do reagowania na nieoczekiwane bodźce i zapraszający do podjęcia interaktywnej gry. Zwiedzający stawiany był przed koniecznością wyboru swojej trasy, skazany na przechodzenie po omacku przez przestrzeń pogrążoną w całkowitej ciemności, zmuszony do walki o zachowanie równowagi na niestabilnych rampach, wystawiony na działanie atakujących nieoczekiwane dźwięków i błysków oślepiającego światła, konfrontowany z machinami nieznanego przeznaczenia i przedmiotami dostarczającymi zaskakujących zmysłowych doznań, wreszcie nakłaniany do wzięcia udziału w tworzeniu dzieła sztuki poprzez strzelanie – niczym na strzelnicy w lunaparku – do woreczków z farbą¹⁷. Wystawie nie towarzyszyły tekstowe komentarze; świadomie nawiązując do ludycznych form rozrywki – placu zabaw, wesołego miasteczka, popularnych widowisk – miała ona przemawiać w sposób bezpośredni również do niewyrobionego widza, osuwając go tym samym w społeczną sztukę¹⁸.

Eduard de Wilde, kolejny dyrektor Stedelijk Museum, kontynuował w istotnej mierze politykę swojego poprzednika. Przede wszystkim podkreślał konieczność otwierania się na najbardziej aktualne zjawiska w sztuce, na ściśle współpracę z artystami, zwłaszcza z tymi, którzy wyznaczają nowe kierunki i z tego względu nie mogą liczyć na wsparcie komercyjnych galerii czy bardziej tradycyjnych instytucji. Im muzeum miało zapewniać możliwość realizowania nowych projektów¹⁹. Wilde uważał, że muzeum powinno być strukturą tak elastyczną, jak to tylko możliwe, by móc się zmieniać wraz z tym, jak zmieniają się potrzeby artystów i sama sztuka. Wbrew utrwalonej praktyce muzealnej, nieustannie modyfikował sposób prezentacji kolekcji, dynamizując zarazem program organizowaniem nawet kilkudziesięciu wystaw rocznie²⁰. Deklarował,

¹⁰ W. SANDBERG, *nu*, Hilversum 1959, cytaty za przedrukiem w: Sandberg „*désigne*” le stedelijk 1945-63, red. E. de Wilde, Paryż 1973, nlb. Jeśli nie podano inaczej, cytaty w tłumaczeniu autora.

¹¹ S. COLLICELLI CAGOL, *Exhibition History and the Institution as a Medium. „De Vitaliteit in de Kunst” (1959–1960) and „Van Natuur tot Kunst” (1960) at the Stedelijk Museum, Amsterdam*, „Stedelijk Studies”, nr 2, 2015, <https://stedelijkstudies.com/journal/exhibition-history-and-the-institution-as-a-medium/> (dostęp: 10.08.2021).

¹² W. SANDBERG, *nu*, nlb (jak w przyp. 10). O roli, jaką Sandberg przypisywał artyście, por. M.A. LEIGH, „Building the Image of Modern Art: The Rhetoric of Two Museums and the Representation and Canonization of Modern Art (1935–1975): The Stedelijk Museum in Amsterdam and the Museum of Modern Art in New York”, doktorat obroniony na Uniwersytecie w Lejdzie, 2008, s. 288 i nn. Podkreślenie roli artysty być może wiązało się z faktem, że Sandberg sam był aktywnym i niezwykle innowacyjnym typografem i grafikiem użytkowym.

¹³ M.A. LEIGH, „Building the Image”, s. 299 (jak w przyp. 12).

¹⁴ Ibidem, s. 31.

¹⁵ Ibidem, s. 317–318.

¹⁶ S. COLLICELLI CAGOL, *Exhibition History* (jak w przyp. 11).

¹⁷ M.A. LEIGH, „Building the Image”, s. 314 i nn. (jak w przyp. 12).

¹⁸ Ibidem, s. 317. Na temat ludycznego wymiaru tej i innych wystaw w Stedelijk Museum oraz ich odbioru publicznego por. J. SCHOENBERGER, *Ludic Exhibitions at the Stedelijk Museum: „Die Welt als Labyrinth”, „Bewogen Bewegen”, and „Dylaby”*, „Stedelijk Studies”, nr 7, 2018, <https://stedelijkstudies.com/journal/ludic-exhibitions-at-the-stedelijk-museum-die-welt-als-labyrinth-bewogen-bewegen-and-dylaby/> (dostęp: 26.01.2022).

¹⁹ *Vers la musée du futur. Entretien avec E. L. L. de Wilde*, rozmawiał Y. Pavie, „Opus international”, 1971, nr 27, s. 21.

²⁰ M.A. LEIGH, „Building the Image”, s. 32–35 (jak w przyp. 12).

że adresatem jego działań jest możliwie najszersza publiczność, równocześnie jednak obca mu była idea muzeum jako miejsca, w którym edukuje się niewyrobionych odbiorców. Jego zdaniem, „[o]dwiadzamy muzea dla osobistych przeżyć, nie po to, by się czegośkolwiek nauczyć”²¹. Mimo tego zatem, że w ślad za Sandbergiem powtarzał, iż muzeum jest „domem dla wszystkich”, nie wszyscy czuli się w nim u siebie. Stedelijk pod rządami de Wilde’a postrzegano jako instytucję elitarną, odcinającą się od swojego bliskiego społecznego otoczenia, co w 1969 roku doprowadziło do kilkukrotnej okupacji muzealnej siedziby przez czujących się wykluczonymi lokalnych artystów i aktywistów²².

Najbardziej radykalne urzeczywistnienie idea „otwartego muzeum” znalazła w A.R.C. (akronim od słów: *Animation, Recherche, Confrontation*), istniejącym zaledwie kilka lat projekcie Pierre’a Gaudiberta. Warto odnotować, że Gaudibert przedstawił go podczas kolokwium Międzynarodowego Komitetu Muzeów i Kolekcji Sztuki Nowoczesnej CIMAM/ICOM, które odbyło się w Brukseli w 1969 roku i którego jednym z uczestników był Ryszard Stanisławski. Znajdujący się w Muzeum Sztuki stenogram toczonych wówczas dyskusji poświadcza, że Stanisławski żywo się tym projektem interesował, chociaż, o czym przyjdzie jeszcze wspomnieć, do pewnych jego założeń podchodził z rezerwą²³.

A.R.C. został utworzony w 1967 roku jako niewielka kilkusobowa komórka w organizacyjnych ramach miejskiego muzeum sztuki nowoczesnej w Paryżu.

Osią tego eksperymentu – wyjaśniał Gaudibert w swoim wystąpieniu – są szeroko pojęte sztuki wizualne powiązane z estetyką życia codziennego. Na tej osi zostały osadzone inne formy twórczości: taniec, teatr, film, muzyka współczesna i jazz. Preferujemy eksperymentalne formaty, takie jak teatr-laboratorium, otwarte spotkania z reżyserami teatralnymi i filmowymi, dostępne dla wszystkich kursy kreatywnego rozwoju, eksperymentalne filmy, wspólne odsłuchiwanie muzyki kończące się dyskusją z kompozytorami i wykonawcami²⁴.

A.R.C. był przestrzenią multi- i interdyscyplinarnych eksperymentów, zwłaszcza takich, które wykraczały poza

czysto artystyczny wymiar i mogły stanowić załączek nowych wzorców życiowych. Jak stwierdzał Gaudibert w wywiadzie udzielonym dziennikarzowi „Opus international”, A.R.C. miał oferować „konkretną propozycję odmiennego sposobu życia, być miejscem, gdzie społeczne stosunki i zależności różniłyby się zasadniczo od zhierarchizowanych relacji współczesnego społeczeństwa”²⁵. Stwarzając warunki dla nieskrępowanej, kolektywnej ekspresji i bezpośredniej współpracy między artystami, aktywistami, naukowcami, zrewoltowaną młodzieżą i lokalnymi wspólnotami, rysował perspektywę bardziej sprawiedliwej, nieopresyjnej, horyzontalnej struktury społecznej. Gaudibert podkreślał, że muzeum nie może pozostać świątynią kultury klas uprzywilejowanych, oddzielną murem od świata problemów, którymi żyje większość. Winno być „strefą, która łączy się osmotycznie z zewnętrznym otoczeniem i w której, przy utrzymaniu większej intensywności względem życia codziennego, przewyciężona zostaje funkcja muzeum/templum na rzecz muzeum/laboratorium zbiorowego eksperymentu... Musimy odrzucić słynne równanie: Muzeum/Templum = Kontemplacja + Cisza + Respekt”. W innym miejscu tego samego wywiadu Gaudibert dodaje: „chcielibyśmy postrzegać A.R.C. jako miejsce, gdzie odbywa się ciągły ruch, miejsce, przez które się przechodzi, hałaśliwe, wypełnione różnymi przedmiotami, gdzie ludzie spotykają się, dyskutują, dzielą wyjaśnieniami (mnie kojarzące się z agorą bądź placem targowym w Marrakeszu)”²⁶. Wzmacniając wspólnotowy wymiar swojej działalności, A.R.C. włączało się w najbardziej aktualne i budzące żywe społeczne zainteresowanie debaty. Udzielało przestrzeni dla przedsięwzięć o politycznym i kontestatorskim charakterze, w rodzaju wystawy „Le monde en question” (1967), podejmującej kwestię tortur, mordów politycznych, zagrożenia zagładą atomową, rasizmu i innych form dyskryminacji, czy „Salle rouge pour le Vietnam” (1969) poświęconej wojnie w Indochinach.

Przestrzeń, w której prowadzona była działalność A.R.C., stanowiła skrzyżowanie galerii wystawienniczej z atelier artysty, salą kinową, klubem dyskusyjnym, parkietem tanecznym i centrum warsztatowym. Dochodziło w niej do fuzji różnych dziedzin kreatywności, w efekcie czego powstawały hybrydalne formaty w rodzaju choreograficznej wystawy czy pokazu-dyskusji – jak w cyklu „Museum-Studio”, w ramach którego artyści na kilka godzin wystawiali swoje dzieła po czym omawiali je z publicznością²⁷. Ten eksperymentalny program wymagał alternatywnych metod organizacji pracy, odpowiedniego urządzenia przestrzeni i nowych sposobów komunikowania się z publicznością. Dlatego Gaudibert uważał, że ośrodki prowadzące tego rodzaju działalność powinny być oddzielone od muzeów sztuki nowoczesnej, których

²¹ E. DE WILDE, *Stedelijk Museum Amsterdam*, „Museumjournaal”, seria 11, 1966, nr 9–10, cyt. za: M.A. LEIGH, „Building the Image”, s. 33 (jak w przyp. 12).

²² M.A. LEIGH, „Building the Image”, s. 79 i nn. (jak w przyp. 12).

²³ Por. *Colloquy on „The Museum of Modern Art and Contemporary Society”*. Brussels, 9 to 12 December 1969, oprac. R. Hamacher-Van den Brande, teczka 12/21: „Spuścizna po dyr. Stanisławskim”, DDNMSL. Związek między ideami Stanisławskiego a debatą toczoną na forum ICOM na przełomie lat 60.–70. odnotowują A. SZEWCZYK i P. POLIT w swoim esej *Muzeum awangardy, muzeum otwarte*, s. 503–505 (jak w przyp. 3).

²⁴ P. GAUDIBERT, *Complementary activities* [autorskie streszczenie wystąpienia], nlb, teczka 12/21: „Spuścizna po dyr. Stanisławskim”, DDNMSL.

²⁵ Pierre Gaudibert = A.R.C., rozmawiał Y. Pavie, „Opus international”, 1978, nr 28, s. 71.

²⁶ Ibidem, s. 69.

²⁷ P. GAUDIBERT, *Complementary*, nlb (jak w przyp. 24).

zadaniem jest gromadzić i zachowywać już spetryfikowane i zweryfikowane wartości²⁸.

Podobne stanowisko podczas brukselskiego kolokwium zajął Duncan Cameron, którego trzy lata późniejszy artykuł spopularyzował wprowadzone przez Gaudiberta różniczenie na muzeum-templum i muzeum-forum. Również jego zdaniem, instytucja służąca „konsekracji rzeczy” oraz taka, która służy „poddawaniu ich pod dyskusję”, winny funkcjonować osobno. Dopuszczał przy tym, że mogą stanowić część jednej wielkiej struktury muzealnej²⁹. Słynny artykuł, w którym dookreślił swój punkt widzenia, rozpoczął się od następującej konstatacji:

Nasze muzea rozpaczliwie potrzebują psychoterapii. Liczne dowody wskazują na kryzys tożsamości bądź zaawansowany stan schizofrenii wielu instytucji. To względnie nowe dolegliwości muzealne; oprócz nich, nadal trapią nas bardziej tradycyjne bolączki: mania wielkości z jednej strony, psychotyczne wycofanie z drugiej. Obecny stan krytyczny, by ująć to w najprostszy możliwy sposób, związany jest z tym, że nasze muzea i galerie zdają się nie wiedzieć kim lub czym są. Nasze instytucje nie są w stanie rozwiązać problemu zdefiniowania swojej roli³⁰.

Jako przykład instytucji, która znalazła właściwą odpowiedź na ów tożsamościowy kryzys, Cameron podawał Art Gallery of Ontario. To muzeum o charakterze encyklopedycznym, posiadające w swoich zbiorach artefakty powstałe w ciągu minionych dwóch tysiącleci, z początkiem lat siedemdziesiątych zdecydowało się na stworzenie wyodrębnionej, wielofunkcyjnej przestrzeni, w której „miałoby szanse – z dobrym, czy złym skutkiem – zaistnieć to, co nieznanne i eksperymentalne”³¹.

Cameron nie podważał sensu istnienia muzeum-templum jako tej instytucji, której najważniejszym celem pozostaje gromadzenie wartościowych obiektów. Zauważał jedynie, że muzea dokonując wyboru tego, co wartościowe, kierują się przede wszystkim upodobaniami klas wyższych, i że upodobania te narzucane są pozostałym warstwom społeczeństwa jako zobiektywizowane sądy. To sprawia, że muzea wymagają reformy, by stały się bardziej demokratyczne i godne powszechnego zaufania. Zmienić powinna się zarówno muzealna zawartość, jak i sposób jej komunikowania publiczności:

²⁸ Pierre Gaudibert = A.R.C., s. 69 (jak w przyp. 25). Gaudibert powtórzył tę tezę podczas kolejnego kolokwium CIMAM/ICOM, które odbyło się w Polsce we wrześniu 1972. Por. *ICOM 1972 Łódź, Warszawa, Kraków. Nieopracowane teksty wystąpień*, teczka 12/25: „Spuścizna po dyr. Stanisławskim”, DDNMSL.

²⁹ *Colloquy on „The Museum of Modern Art”*, s. 10 (jak w przyp. 23).

³⁰ D. CAMERON, *The Museum, a Temple, or the Forum*, „The Museum Journal”, 14, 1971, nr 1, s. 11.

³¹ Ibidem, s. 12. Inną instytucją, którą autor artykułu przywołuje, było głośne w owym czasie Anacostia Neighborhood Museum w Waszyngtonie, założone przez Smithsonian Institution jako centrum kultury służące mieszkańcom zaniedbanej dzielnicy Anacostia.

Akademickie systemy klasyfikacji, które dla większości zwiedzających stanowią nieczytelny kod, trzeba albo zastąpić, albo – lepiej – uzupełnić o interpretację zbiorów odnoszącą się do doświadczeń i wiedzy publiczności. Kolekcje, które są reprezentatywne dla minionych kultur burżuazyjnych i arystokratycznych, należy osadzić w kontekście kultury popularnej, sztuki ludowej i stylu życia chłopstwa i klas pracujących. Historia społeczna i perspektywa antropologiczna muszą być wykorzystane do opracowania takich metod interpretacji, które umieszczą zbiory [...] w bardziej życiowej perspektywie³².

Tak zreformowane muzea-świątynie miałyby nie tyle zastąpić, ile uzupełnić instytucje-fora, tworzące przestrzeń dla „konfrontacji, testowania i debaty”. „Forum – pisał Cameron – jest tam, gdzie toczy się walka, templum tam, gdzie spoczywają zwycięzcy. Pierwsze stanowi proces, drugie produkt”³³. Społeczeństwo, by się kulturowo rozwijać, potrzebuje i jednego, i drugiego. Potrzebę foralnych instytucji pokazały zwłaszcza protesty 1968 roku, w których znalazła ujście frustracja wywołana poczuciem, że społeczeństwo nie stwarza warunków umożliwiających prowadzenie wolnych i nieskrępowanych dyskusji, formułowanie nieortodoksyjnych interpretacji rzeczywistości i twórcze samospelnienie jednostek.

Ryszard Stanisławski, biorąc, jak wspomniano, czynny udział w brukselskim kolokwium, kilkakrotnie odnosił się do opozycji wyartykułowanej przez Gaudiberta i Camerona. Podobnie jak wielu innych uczestników uważał, że klasyczne muzeum sztuki nowoczesnej i miejsce otwarte na twórczą pracę mogą i powinny ze sobą współistnieć, takie współistnienie uwzględnia bowiem potrzeby zarówno artysty, jak i szerokiej publiczności. Wyrażał ponadto zastrzeżenia dotyczące bezwarunkowej otwartości, zwłaszcza na manifestacje o politycznym charakterze, zastanawiając się, czy nie nakłada ona na instytucję zbyt dużej odpowiedzialności³⁴. Podczas kolejnego kolokwium CIMAM/ICOM, które odbyło się w Polsce jesienią 1972 roku, podjąwszy temat otwierania się muzeum na eksperyment artystyczny, zaakcentował konieczność uzgodnienia wolności twórczej z dobrem publiczności. Artyści, zauważał, czując się wolnymi od wszelkich ograniczeń, często tworzą dzieła, które są dla publiczności całkowicie niezrozumiałe, co powiększa przepaść między nią a sztuką współczesną³⁵. Artykułując te wątpliwości, Stanisławski pozostawał jednak zwolennikiem formuły muzeum otwartego, muzeum-forum. Zaproponował jednak jej własną interpretację.

³² Ibidem, s. 18.

³³ Ibidem, s. 21.

³⁴ *Colloquy on „The Museum of Modern Art”*, s. 7, 17 (jak w przyp. 23).

³⁵ *ICOM 1972 Łódź, Warszawa, Kraków*, nlb. (jak w przyp. 28). Stenogramy dowodzą, że podobnie umiarkowane stanowisko w omawianej kwestii zajmowało wielu innych dyskutantów. Zob. również wypowiedzi uczestników kolokwium zebrane pod zbiorczym tytułem *Co nas dzieli – i łączy*, zamieszczone w miesięczniku „Polska”, nr 2, 1972, s. 3–7 i 33.

OTWIERANIE MUZEUM

Przy znaczących różnicach dzielących reformatorskie wizje rozwijane w latach sześćdziesiątych, ideę otwierania muzeum można sprowadzić do kilku postulatów: egalitaryzacji, upodmiotowienia widza, utworzenia z muzeum przestrzeni przyjaznej dla publiczności, *desakralizacji* – czyli zniesienia oddzielenia muzeum od rzeczywistości życiowej oraz kultury wysokiej od kultury popularnej – wielogłosowości, interdyscyplinarności, eksperymentalizmu, otwarcia na współczesność i bliską współpracę z artystami. Wszystkie te postulaty można odnaleźć w programie Stanisławskiego, aczkolwiek nie każdy z nich zachował swoje pierwotne znaczenie. Idea otwartości została bowiem przefiltrowana przez lokalny kontekst, polityczne i społeczne uwarunkowania, a także własną historię Muzeum Sztuki. Stanisławski umiejętnie wpisał w nią, odpowiednio zreinterpretowane, działania swoich poprzedników oraz zobowiązania wynikające z forsowanej przez państwo polityki muzealnej.

Dla oddania właściwego kontekstu należy przy tym zauważyć, że wiele z wymienionych postulatów pojawia się w muzealnym dyskursie znacznie wcześniej niż sam concept otwartego muzeum. Historia egalitaryzacji, otwarcia się na szeroką publiczność i jej potrzeby, sięga XIX wieku, a jak twierdzi Tony Bennett w *The Birth of the Museum*, wiąże się istotowo z samą ideą muzeum jako instytucji publicznej, która powstała, by udostępnić potencjalnie wszystkim to, co wcześniej było dostępne oczom wybranych. Bennett dowodzi zarazem, posiłkując się teoretycznym instrumentarium Foucaulta i Bourdieu, że muzeum równocześnie zawsze wytwarzało podziały i dystynkcje społeczne, faworyzowało jedne grupy, wykluczając i dyskryminując inne – przez co demokratyzowanie musiało być procesem ciągle ponawianym³⁶. W Polsce po 1945 roku proces ów nabrał szczególnej dynamiki, otwarcie kultury dla mas robotniczych i chłopskich nowa socjalistyczna władza uczyniła bowiem swym oficjalnym programem. Zgodnie z nim, muzea miały stać się ogólnodostępnymi instytucjami, prowadzącymi rozbudowaną działalność oświatową i upowszechniającą, również poza własnymi siedzibami: w zakładach pracy, domach kultury i świetlicach przyszkolnych. Działalność ta, zwłaszcza w początkowym okresie, często charakteryzowała się fasadowością, była podporządkowana celom ideologicznym i silnie patronizowała niewykształcone masy, niemniej jednak przyczyniła się do zwiększenia muzealnej publiczności oraz zmiany jej demograficznego profilu³⁷. Edukacja

³⁶ Por. T. BENNETT, *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, Londyn–Nowy Jork 1995.

³⁷ Aczkolwiek w przypadku Muzeum Sztuki, jak podaje Kazimierz Żygulski, pod koniec lat 60. robotnicy nadal stanowili zdecydowaną mniejszość, nieprzekraczającą 3% ogółu zwiedzających. Por. K. ŻYGULSKI, *Muzeum i człowiek dorosły*, [w:] *Muzeum w służbie człowieka. Materiały IX Konferencji Generalnej ICOM. Paryż-Grenoble 1971*, red. D. Cicha, Poznań–Warszawa 1972, s. 152. Na temat zmieniających się polityk muzealnych w Polsce zob. pionierskie

i akcje popularyzatorskie w łódzkim muzeum odbywały się na podobnych zasadach, lecz z czasem, zwłaszcza od końca lat pięćdziesiątych, zaczęły być wzbogacane o bardziej autorskie i silniej uwzględniające potrzeby zindywidualizowanego odbiorcy formaty (projekcje kinowe, plebiscyty i konkursy organizowane z prasą codzienną, młodzieżowy klub dyskusyjny)³⁸. Pod kierownictwem Stanisławskiego Muzeum Sztuki rozwijało rozbudowany program upowszechniający, a pozyskiwanie szerokiej publiczności stanowiło, przynajmniej w warstwie deklaratywnej, jedno z jego najważniejszych zadań misyjnych:

Niegdyś – pisał Stanisławski z początkiem lat siedemdziesiątych – muzea zwracały się do wąskiego grona zainteresowanych, które determinowało potrzeby materialne i duchowe całej społeczności. Dziś, dzięki postępowi socjalnemu i ekonomicznemu, te same usługi muzeum, wielokrotnie poszerzone, stoją do dyspozycji wszystkich obywateli. Aby uniknąć elitarności muzeum, aby przestało ono być zamkniętym światem, muszą być podjęte rozwiązania nowatorskie i odważne, niezbędne dla spełnienia funkcji zbierania, upowszechniania i inspirowania, którą realizują muzea w ramach permanentnej edukacji człowieka³⁹.

Jak Stanisławski nieustająco podkreślał, w przypadku łódzkiej placówki otwieranie się na nieelitarnego odbiorcę wynikało z moralnego długu zaciągniętego u tych, którzy ją współtworzyli. Wybór przez grupę „a.r.” na miejsce swojej awangardowej kolekcji muzeum w robotniczej Łodzi nie był bowiem, jego zdaniem, przypadkowy. Brał się z przekonania, że kolekcja winna służyć wspieraniu duchowego rozwoju wielkoprzemysłowej klasy pracującej⁴⁰. W maszynopisie z 1979 roku, „Muzeum dla społeczeństwa”, swoją misję nazwał „rezonansem zobowiązania, jakie niegdyś podjął Strzemiński”. Brzmiałoby ono następująco:

przybliżyć środowiskom niekorzystającym uprzednio z wartości kulturalnych najciekawsze, perspektywne problemy tej sztuki, nie ukrywając spraw trudnych, nie ułatwiając, nie czyniąc ze sztuki swego rodzaju rozrywki dla „nieprzygotowanych”. Założeniem, które po pierwszych opracowaniach teoretycznych Strzemińskiego niejako dziedziczymy – w zmienionych warunkach jeszcze bardziej dziś aktualnym – jest adresować pracę muzealną do publiczności możliwie jak najliczniejszej,

opracowanie MARTY KRZEMIŃSKIEJ (*Muzeum sztuki w kulturze polskiej*, Warszawa 1987).

³⁸ Na temat oświatowej i popularyzatorskiej działalności łódzkiej placówki zob. M. MADEJSKA, *Szesnaście minut wolnego czasu. Wybrane działania oświatowe Muzeum Sztuki w Łodzi w okresie PRL*, [w:] *Muzeum Sztuki w Łodzi*, s. 396–436 (jak w przyp. 1).

³⁹ [R. STANISŁAWSKI], bez tytułu [„Unikalna w Polsce wartość zbiorów...”] [ok. 1972], mps, Archiwum Ryszarda Stanisławskiego, Zbiory Specjalne Instytutu Sztuki PAN, Warszawa.

⁴⁰ R. STANISŁAWSKI, *W 40-lecie zbiorów*, s. 8 (jak w przyp. 4); idem, „Muzeum Sztuki w Łodzi – „muzeum otwarte” [1974], mps, przedruk w: *Muzeum Sztuki w Łodzi*, s. 475 (jak w przyp. 1).

do niej wychodzić. Nie „pouczać”, lecz przybliżać istotną problematykę artystyczną i za jej pośrednictwem, ogólnokulturalną⁴¹.

Jak z tego wynika, dążenie do uczynienia z muzeum instytucji egalitarnej miało zatem w przypadku Stanisławskiego inne źródła niż reformatorskie idee lat sześćdziesiątych, chociaż zostało przezeń umiejętnie z nimi powiązane⁴². Echo koncepcji reformatorów w rodzaju Sandberga, Gaudiberta, a także Pontusa Hulténa czy Jeana Leeringa, o których przyjdzie mi jeszcze wspomnieć, pobrzmiewa natomiast w pomysłach Stanisławskiego dotyczących metod docierania do szerokiej publiczności, sposobu jej traktowania, a także charakteru oferowanych jej doświadczeń.

W swoich tekstach oraz wystąpieniach na międzynarodowych konferencjach dyrektor łódzkiego muzeum chętnie wspominał o odczytach organizowanych w placówkach oświatowych, fabrykach, sanatoriach a nawet koszarach, i idących w setki wystawach objazdowych, koncertach i spotkaniach z artystami. Podkreślał zarazem, że uczestnikami tych wydarzeń są robotnicy, inteligencja techniczna oraz młodzież „ucząca się i pracująca”. Te budzące uznanie zachodnich progresywnych muzealników działania tak naprawdę jednak mieściły się w normie obowiązującej w krajach demokracji ludowej. Istotną wartość dodatkową wnosiły dopiero realizowane w latach siedemdziesiątych „Niedziele w Muzeum”⁴³.

Celowo od lat – opisywał je Stanisławski – naszym łącznikiem czy wabikiem jest [...] autentyczna dęta orkiestra robotnicza z wielkich zakładów tekstylnych nieopodal muzeum istniejących: jej koncert nie tylko na dziedzińcu muzealnym, ale jej przemarsz ku Muzeum głównymi ulicami miasta daje sygnał i przyciąga. Niedziela muzealna wypełniona jest imprezami, wystawami, wernisażami (nie snobistycznymi), spotkaniami z artystami, kiermaszami, pokazami mody projektowanej przez studentów Wydziału Odzieży z łódzkiej Państwowej Wyższej Szkoły Sztuki Plastycznych, konkursami dla

publiczności, wieloma ciekawostkami, takimi jak np. akcja „Fotografujemy się z dziełami sztuki”⁴⁴.

Zamiast dokonującej się w procesie arbitralnego nuczania akulturacji mas do „wielkiej sztuki”, „Niedziele w Muzeum” zaproponowały pomost pozwalający przejść od świata kultury oswojonej do tej postrzeganej jako obca – bez różnicowania ich pod względem wartości. Zestawiając dzieła dawnych i współczesnych artystów ze zjawiskami i sytuacjami znanymi uczestnikowi z jego własnego otoczenia bądź też obecnymi w jego życiu dzięki środkom masowego przekazu, „Niedziele” miały przekonywać, że przepaść dzieląca te światy jest pozorna. Chodziło o to, by oswojony widz „nawiązał dialog” i poczuł, że muzeum „jest mu bliskie – zresztą nie muzeum, lecz po prostu sama sztuka i to zarówno dawna, jak i ta tzw. drażliwa, pozornie niezrozumiała, najnowsza”⁴⁵. Edukacyjna misja muzeum miała się realizować nie jako proces narzucania widzom gotowych interpretacji i wartościujących sądów, ale jako stwarzanie warunków do „odkrywania przez nich samych walorów dzieła sztuki”. I jak dopowiada Stanisławski: „Jeżeli ta «edukacja» będzie się odbywać przy okazji uczestnictwa w innych imprezach, np. koncercie jazzowym lub udziale w zabawie dyskotekowej, to cel również zostanie osiągnięty”⁴⁶.

Tę potrzebę zniesienia granicy między muzeum a światem doświadczeń współczesnego masowego widza głoszono już w latach czterdziestych. Muzealni reformatorzy w rodzaju Lionella Venturiego czy Giulia Carla Argana w swoich projektach wystawienniczych sięgali do nowoczesnych materiałów i industrialnej estetyki w przekonaniu, że dzięki nim współczesny widz – w jego roli obsadzono fabrycznego robotnika – łatwiej zidentyfikuje się z prezentowaną mu artystyczną rzeczywistością⁴⁷. „Niedziele w muzeum” bliższe były jednak ludycznym projektom Sandberga, w rodzaju „Dylaby”, a do pewnego stopnia współbrzmiały również z działaniami, za pomocą których muzea starały się odpowiadać na atmosferę kontrkulturowej rewolty końca lat sześćdziesiątych. „Zastanawialiśmy się – mówił w jednym z wywiadów Hultén, wówczas dyrektor Moderna Museet w Sztokholmie – czy dałoby się zachować to, co było najważniejsze w Maju 1968 roku, czyli to, co działo się «na ulicach», gdzie byli wszyscy: bez podziałów klasowych, bez jakichś specjalnych «konwenansów»,

⁴¹ R. STANISŁAWSKI, „Muzeum dla społeczeństwa” [1979], mps, za przedrukiem w: *Muzeum Sztuki w Łodzi*, s. 479 (jak w przyp. 1).

⁴² W trakcie brukselskiego kolokwium CIMAM ICOM, po jednej z wypowiedzi Stanisławskiego na temat upowszechniającej działalności Muzeum Sztuki, Gaudibert stwierdził, że jest to modelowa instytucja i że następne kolokwium powinno odbyć się w Łodzi, zob. *Colloquy on „The Museum of Modern Art”*, s. 12 (jak w przyp. 23). Por. także wystąpienie Stanisławskiego na kolokwium z 1972 roku, pt. *Le musée d'art moderne et sa fonction d'intermediaire*, *teczka 12/28*: „Spuścizna po dyr. Stanisławskim”, DDNMSL.

⁴³ Aczkolwiek, jak zauważa Madejska, „Niedziele” stanowiły kontynuację wcześniej realizowanych przez Muzeum Sztuki (wraz z lokalną prasą) imprez masowych, por. M. MADEJSKA, *Szesnaście minut*, s. 421 (jak w przyp. 38). Współgrały też z oficjalną polityką kulturalną owego czasu (ibidem, s. 413). Na temat tej polityki i jej wpływu na działalność polskich muzeów zob. M. KRZEMIŃSKA, *Muzeum sztuki*, zwł. s. 250–251 (jak w przyp. 37).

⁴⁴ R. STANISŁAWSKI, „Muzeum dla społeczeństwa”, s. 480–481 (jak w przyp. 41).

⁴⁵ Ibidem, s. 481.

⁴⁶ *Rozmowa z Ryszardem Stanisławskim*, rozmawiała T. Sigalin, „Sztuka”, 1978, nr 3(5), s. 40.

⁴⁷ Por. A. JOACHIMIDES, *The „Efficient Museum” in Resistance to the „Dictatorship of the Wall”. The Discourse of a New Museum Reform in Western Europe after the Second World War*, „Kunstgeschichte. Open Peer Reviewed Journal”, 12.05.2020, s. 1–24, https://www.kunstgeschichte-ejournal.net/563/2/Joachimides%20-%20The%20efficient%20Museum_14.07.2020.pdf (dostęp: 31.07.2021)

bez poczucia odrzucenia⁴⁸. W modelu, który Hultén na tej podstawie sformułował, pierwsza dostępna dla publiczności strefa muzeum miała replikować i intensyfikować uliczną sytuację, prezentując „uniwersum codziennego życia”, podczas gdy w strefie drugiej, „warsztatowej”, odbywałyby się prace nad twórczym przetworzeniem życiowego materiału. Obie były widziane jako miejsce społecznych interakcji obejmujących – jak stwierdzał autor – wszystko „co radosne, wesołe i nieco szalone”. Dopiero w trzeciej i czwartej strefie publiczność miała zyskiwać możliwość obcowania ze skończonymi artystycznymi wytworami⁴⁹. Stanisławski najprawdopodobniej znał tę koncepcję – numer „Opus international”, w którym została przedstawiona, znajduje się w bibliotece Muzeum Sztuki – kusząca wydaje się tedy możliwość uznania, że „Niedziela w Muzeum” stanowiła swoisty odpowiednik zewnętrznych stref Hulténowskiego muzeum, tyle że istniejący tymczasowo, a ponadto zaadoptowany do kontekstu wyznaczanego przez specyfikę przemysłowej Łodzi – z jej własną wersją „kultury ulicy” – oraz ograniczenia narzucane przez niedemokratyczny system.

Wprowadzenie do muzeum kultury popularnej było nie tylko wyrazem swoistej „polityki uznania”, zorientowanej na upodmiotowienie nieelitarnego widza, ale także sposobem na pobudzenie jego zaangażowania i zachęcenie do aktywności. Jak bowiem zauważał Hultén, muzeum dzisiejsze nie może służyć wyłącznie przechowywaniu dzieł, musi stać się miejscem, w którym publiczność wchodzi w żywą relację z artystą i sama staje się współtwórcą⁵⁰. Temu przekonaniu dawał wyraz, organizując przedsięwzięcia o programowo partycypacyjnym i interaktywnym charakterze. Na wystawie „Poezja musi być tworzona przez wszystkich! Zmieniajcie świat!”, którą zrealizowała w Moderna Museet w 1969 roku, każdy mógł zamieścić na odpowiednio przygotowanej ścianie swój komentarz lub manifest, z kolei na wyposażeniu wystawy „Utopiści i wizjonerzy 1871–1981”, zorganizowanej tamże w roku 1971, znalazła się prasa drukarska, na której widzowie mogli odbijać własne grafiki i teksty⁵¹. Moment par-

tycypacyjny był mocno eksponowany również w programach Sandberga, Gaudiberta, a także Jeana Leeringa, który na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych kierował Van Abbemuseum w Eindhoven, przekształcając je w jedną z najbardziej wspólnotowo zorientowanych i społecznie zaangażowanych instytucji tamtego czasu. Leering uważał, że publiczności należy stworzyć przestrzeń do swobodnej dyskusji, wymiany opinii czy wręcz krytykowania tego, co jest jej prezentowane, i że wytworzone przez nią oceny i interpretacje winny stawać się uzupełnieniem wystaw bądź katalogów, wpływając na ich ostateczny kształt⁵². W zbliżonym tonie pisał Stanisławski, stwierdzając że muzeum powinno być „miejscem dyskusji publicznej, gdzie ścierałyby się stanowiska wszystkich, reprezentujących poglądy zarówno afirmujące aktualne kierunki sztuki, jak i polemizujące z nimi”⁵³. Dyrektor łódzkiego muzeum formułował tę ideę jako postulat i wątpić należy, by udało mu się ją zrealizować. Dyskusje prowadzone w ramach spotkań z artystami czy zajęć edukacyjnych niewiele miały wspólnego z zaangażowanymi i rozpolitykowanymi sporami toczonymi na „agorze” A.R.C. czy przy okazji antysystemowych wystaw Hulténa. Spory te, nawet jeśli najbardziej kontestatorskie wystąpienia były niekiedy pacyfikowane przez instytucje, dawały jednak publiczności poczucie sprawczości i – co postulował Leering – wpływu na kształt muzealnych programów⁵⁴. W przypadku łódzkiej placówki jedynym, jak się wydaje, inkluzywnym przedsięwzięciem pozostawała, przy wszystkich swoich ograniczeniach, „Niedziela w muzeum”. Bardziej niż wzmocnianie zdolności do samodzielnego, krytycznego osądu i rozwijanie obywatelskich kompetencji, jej celem było jednak osvajanie niewyrobionego widza ze sztuką i demonstrowanie, że wizyta w muzeum może stanowić atrakcyjną formę przyjemnego spędzenia wolnego czasu. Co, przypomnijmy, również było jedną z form artykulacji idei muzealnej otwartości.

O to, by muzea sztuki dostarczały nie tylko wiedzę, ale także przyjemność – a raczej, by zdobywanie wiedzy w muzeum łączyło się z przyjemnością – upominano się od końca XIX wieku, szczególnie mocno zaś w latach po II wojnie światowej⁵⁵. Pojawiła się wówczas krytyka dominującej

⁴⁸ *Vers la musée du futur. Entretien avec Pontus Hultén*, rozmawiał Y. Pavie, „Opus international”, 1971, nr 24/25, s. 134. Parę lat później, rysując w wywiadzie dla „Artpress” założenia tworzonego przez siebie w ramach Centre Beaubourg muzeum sztuki współczesnej, stwierdzał: „[...] chodzi o zerwanie długiej tradycji rozdziału między koneserami i profanami. Jeśli robotnik nie przychodzi dziś do muzeum, to nie z braku ciekawości, ale dlatego, że nie ma takiej tradycji”. Cyt. Za przedrukiem: *Czy będzie się sprzedawać obrazy w Centre Beaubourg? [rozmowa z Pontusem Hulténem]*, „Kultura”, 1975, nr 29, s. 8.

⁴⁹ *Vers la musée du futur*, s. 134 (jak w przyp. 48).

⁵⁰ P. HULTÉN, *Toutes les Muses*, broszura opublikowana przez Département des Arts Plastiques de Beaubourg, Paryż 1975, za: H. LASSALLE, *Beaubourg: The Old and the New. National Museum of Modern Art, 1977–1981*, „Museum”, 39, 1987, nr 2, s. 61.

⁵¹ H.U. OBRIST, *Krótką historia kuratorstwa*, tłum. M. Nowicka, Kraków 2016, s. 47–48.

⁵² J. LEERING, *Die künftige Funktion der Kunst*, [w:] *Das Museum der Zukunft. 43 Beiträge zur Diskussion über die Zukunft des Museums*, red. G. Bott, Kolonia 1970, s. 165.

⁵³ R. STANISŁAWSKI, *W 40-lecie zbiorów*, s. 10 (jak w przyp. 4).

⁵⁴ Jedna z dyskusji w A.R.C. zakończyła się próbą zniszczenia dzieła – niektórzy uczestnicy uznali bowiem, że jest to uprawniona forma zabrania głosu na temat omawianej wystawy. Zob. *Colloquy on „The Museum of Modern Art”*, s. 17 (jak w przyp. 23). Hultén z kolei wspominał po latach, iż spotkanie przygotowane z okazji wystawy „Poezja musi być tworzona przez wszystkich” zostało przechwycone przez zwolenników terrorystycznej organizacji Czarnych Panter, co doprowadziło do interwencji policji. Por. H.U. OBRIST, *Krótką historia*, s. 48 (jak w przyp. 51).

⁵⁵ Por. A. JOACHIMIDES, *The „Efficient Museum” in Resistance*, s. 6–9 (jak w przyp. 47).

w zachodnim muzealnictwie praktyki organizowania wystawy jako wykładu odwołującego się do pojęć i systematyki historii sztuki. Zdaniem reformatorów praktyka ta prowadziła do wykluczenia tych wszystkich, którzy nie posiadają odpowiednich kompetencji, i wzmacniania tym samym niedemokratycznego charakteru instytucji muzeum. Muzealne ekspozycje miały być uwolnione od dydaktycznego komentarza, by zgromadzone na nich dzieła mogły oddziaływać bezpośrednio, dostarczając widzom estetycznej przyjemności i w ten sposób przyczyniać się do rozwoju ich wrażliwości. Zakładano, że w tak zorganizowanej sytuacji odbiorczej wszyscy stają się sobie równi, bez względu na posiadaną wiedzę, którą postrzegano jako kapitał związany z klasową przynależnością. Przyjemnościowy aspekt wizyty w muzeum był również dyskutowany podczas dorocznych konferencji ICOM-u. Na tej, która odbyła się w Paryżu w 1964 roku, pojawił się wniosek mówiący, że: „Muzea winny być również miejscem spędzania czasu wolnego od pracy”, oferującym publiczności „przyjemności estetyczne”, pozwalające „uciec od przymusu ciężącego na życiu codziennym”⁵⁶. Materiały z kolejnych kolokwium ICOM pokazują przy tym, że o przyjemności związanej z odwiedzinami muzeum chętniej i częściej mówili uczestnicy z krajów zachodnich, podczas gdy dla muzealników z krajów obozu socjalistycznego większe znaczenie miała muzealna pedagogia⁵⁷. Również w polskich modelach pracy z muzealnym widzem przyjemność, jak zauważa Krzemińska, nie była akcentowana⁵⁸. Model proponowany przez Stanisławskiego na tym tle wyraźnie się wyróżniał, a dowodów na to dostarczają nie tylko opisy „Niedziel w Muzeum”, ale także założenia, na których miała być oparta architektura nowej siedziby Muzeum Sztuki.

W dokumentach przygotowanych w związku z konkursem architektonicznym podkreśla się, że muzealna wizyta „musi stanowić dla zwiedzających moment odprężenia, rekreacji, musi być specyficzną atrakcją, musi ułatwić w możliwie maksymalnym stopniu swobodny kontakt zwiedzającego ze sztuką”⁵⁹. W „odseparowanym od otoczenia, od ulicznych hałasów” miejscu, „w otoczeniu zieleni i estetycznie skomponowanej przestrzeni” widz winien mieć między innymi możliwość „odświeżenia swoich sił”⁶⁰. Muzeum ma umożliwiać „aktywne uczestnictwo odbiorcy w «konsumpcji» dóbr kultury” i stwarzać warunki do „pożytecznego i zarazem relaksowego spędzenia czasu”. Służyłoby temu udostępnianie

odpowiednich urządzeń muzealnych: galerii zbiorów wyposażonej w nowoczesne aranżacje informacyjne, czytelnicy, gdzie swobodnie przejrzeć będzie można przygotowane specjalnie wydawnictwa, albumy i czasopisma, otwartych pracowni specjalistycznych, sali przeznaczonej dla dzieci, które pozostawić będzie można pod opieką odpowiednio przeszkolonego personelu, permanentnie działającej salki kinowej, z możliwością sięgnięcia do najciekawszych filmów o sztuce, kawiarni otwartej w lecie również na świeżym powietrzu, urządzeń ekspozycyjnych i wypoczynkowych w otaczających muzeum terenach zielonych itp.⁶¹

W nowej siedzibie, w której, jak pisał Stanisławski, „idea «muzeum otwartego», przyświecająca naszej działalności dzisiaj, będzie się mogła w pełni urzeczywistnić”⁶², już nie tylko zatem niepatronizujący, upodmiotawiający i inkluzywny program, ale sama organizacja przestrzeni, architektura i lokalizacja miały wpływać na uprzyjemnienie muzealnej wizyty, nadając jej relaksacyjno-rozrywkowy charakter. Wzorów dostarczały kolejne modernizacje siedziby Stedelijk Museum przeprowadzane pod kierunkiem Sandberga w latach pięćdziesiątych, a także – znajdujący się wówczas w fazie realizacji – szeroko omawiany w międzynarodowej prasie projekt paryskiego Centre Beaubourg (od 1987 roku noszącego nazwę Centre G. Pompidou)⁶³. W obu przypadkach celem było stworzenie zapraszającej, otwartej na zewnętrzne otoczenie architektury, wzbogaconej o udogodnienia i „atrakcje”, które sprawiają, że widz chce spędzać w muzeum długie godziny, czuje się swobodnie i naturalnie, a zwiedzanie staje się, jak to określił Hultén, „przygodą”⁶⁴. Projektowane przez Stanisławskiego muzeum od wspomnianych różniło się jedynie lokalizacją: zakładano, że powstanie na terenach rozległego parku, z dala od zgiełku ulicy, podczas gdy i Stedelijk, i Beaubourg ulokowane w centrach miast miały, zgodnie z intencjami Sandberga i Hulténa, wchodzić w przestrzenną i ideową relację z metropolitalnym otoczeniem⁶⁵. Źródłem takiej lokalizacyjnej decyzji była, jak można sądzić, nie tyle chęć oddzielenia muzealnej świątyni od profanum codziennego życia, ile potrzeba wpisania muzealnej oferty w porządek rekreacji. W przemysłowej Łodzi, z mocno zanieczyszczonym centrum wypełnionym szumem pracujących całą dobę fabryk, podmiejskie parki stanowiły popularne miejsce spędzania czasu wolnego, nic dziwnego zatem, że Stanisławski

⁵⁶ Cyt. za: T. CHRUSCICKI, *Kolokwium ICOM na temat oświatowej roli muzeów*, „Opolski Rocznik Muzealny” 2, 1966, s. 443.

⁵⁷ Por. wystąpienia zebrane w tomie *Udział muzeów w działalności oświatowej i kulturalnej. Materiały z kolokwium Międzynarodowej Rady Muzeów w Moskwie i Leningradzie*, red. J. Durko, S. Lorentz, K. Malinowski, Poznań–Warszawa 1971.

⁵⁸ M. KRZEMIŃSKA, *Muzeum sztuki*, s. 216 (jak w przyp. 37).

⁵⁹ [R. STANISŁAWSKI], „Założenia budowy gmachu”, s. 8 (jak w przyp. 5).

⁶⁰ *Ibidem*, s. 8–9.

⁶¹ *Ibidem*, s. 10.

⁶² R. STANISŁAWSKI, *Muzeum Sztuki w Łodzi – „muzeum otwarte”*, s. 476 (jak w przyp. 40).

⁶³ Na temat projektu Sandberga zob. M.A. LEIGH, „Building the Image”, s. 46–47 (jak w przyp. 12); na temat pierwotnej koncepcji architektury Beaubourg zob. H. LASSALLE, *Beaubourg: The Old and the New*, s. 61–67 (jak w przyp. 50).

⁶⁴ *Czy będzie się sprzedawać obrazy*, s. 8 (jak w przyp. 48).

⁶⁵ Temu służyły przeszkolone elewacje oddane do użytku w 1954 roku Nowego Skrzydła Stedelijk zainspirowane witrynami domów towarowych. Por. S. COLLICELLI CAGOL, *Exhibition History* (jak w przyp. 11).

nową siedzibę Muzeum Sztuki zamierzał ulokować w jednym z nich. Miejskowa prasa zamieszczała przyszłościowe plany, na których muzeum znajduje się w otoczeniu innych obiektów oferujących pracującym masom rozrywkę i wytchnienie: letniej sceny teatralnej, zespołu basenów, zoo, ogrodu botanicznego, ośrodka sportowego i wesołego miasteczka⁶⁶. W lokalizacji ujawniał się zatem egalitarny charakter projektu, którego nie sposób nie łączyć z ludycznością takich przedsięwzięć, jak wielokrotnie tu przywoływana „Niedziela w Muzeum”.

Lektura tekstu przedstawiającego architektoniczne założenia nowego budynku ujawnia inne jeszcze analogie z ideą otwartego muzeum – zwłaszcza z tak silnie eksponowaną w reformatorskich programach interdyscyplinarnością i otwarciem na eksperyment. Zgodnie z tymi założeniami, projekt budynku przewidywał połączenie „sztuki dawnej w jednym miejscu ze sztuką współczesną, z odniesieniem plastyki do architektury, muzyki, filmu, fotografii, wzornictwa przemysłowego i różnorodnych nowych form działalności twórczej”, co miało „umożliwić szerokiej publiczności zrozumienie wszechstronnych procesów powstawania sztuki i [ukazać] głęboki związek między aktualną formą i szeroko pojętymi stosunkami społecznymi”⁶⁷. W budynku, oprócz typowo muzealnych przestrzeni, znajdowałyby się w związku z tym sale na widowiska teatralne, filmowe i muzyczne, a także „pracownie doświadczalne dla twórczości artystycznej z wyposażeniem uwzględniającym zastosowanie nowoczesnych, niedostępnych indywidualnie urządzeń naukowych i technicznych”⁶⁸.

W porównaniu z koncepcjami Sandberga, Gaudiberta czy Hulténa, projekt ten nie jawił się jako wyjątkowo radykalny. Na początku lat siedemdziesiątych sama obecność w muzeum innych form twórczości nie budziła większych kontrowersji. W nowojorskim Museum of Modern Art departamenty zajmujące się filmem, architekturą, wzornictwem, teatrem i tańcem utworzono jeszcze w okresie międzywojennym. W Polsce, w efekcie zainicjowanej w 1961 roku przez centralne władze akcji „Muzea – Uniwersytetami Kultury”, której celem było zintensyfikowanie i unowocześnienie działań upowszechniających i oświatowych, w muzealnych programach zaczęły się pojawiać koncerty, projekcje filmowe, widowiska teatralne czy wieczory poetyckie⁶⁹. O wielodyscyplinarność upominali się również

uczestnicy toczony w 1964 roku na łamach „Współczesności” dyskusji dotyczącej potrzeby utworzenia w Polsce muzeum sztuki współczesnej. Biorący w niej udział Jerzy Hryniewiecki pisał, że powinno to być miejsce, w którym uwidaczniać się będzie jedność twórczej kultury w całym zróżnicowaniu jej przejawów⁷⁰. Stanisław Grochowiak zaś za jedno z najważniejszych zadań nowej instytucji uznawał wspieranie rozwoju nowych form twórczości poprzez umożliwienie „konfrontacji plastyków z pisarzami, plastyków i pisarzy z muzykami, plastyków, pisarzy i muzyków z filmowcami etc.”⁷¹. Nowatorstwo Sandberga i innych muzealnych reformatorów owego czasu nie wiązało się zatem z otwarciem muzeum na teatr, film, taniec czy muzykę; decydowało o nim realizowanie przedsięwzięć – i budowanie dla ich realizacji odpowiedniej infrastruktury – które łączyły dyscypliny, zacierały dzielące je granice, rozbiły ich gatunkową jedność, prowadząc do powstawania nowych hybrydalnych całości. Za inspirację dla tak pojętej interdyscyplinarności służyły współczesne praktyki artystyczne: sytuacjonizm, happening, fluxus, eksperymentalna choreografia czy sztuka nowych mediów. Stanisławski miał ich świadomość, dlatego w opisie koncepcji nowego budynku zaznaczał, że powinny się w nim znaleźć „sale wielofunkcyjne dla kina, telewizji, teatru i muzyki – dziedzin, których nie należy traktować jedynie jako odrębne rodzaje działalności, lecz także jako elementy zespołowych widowisk plastycznych”⁷². Zarazem jednak w tym samym tekście formułuje zastrzeżenie, że ze „środków, których dostarcza fotografia, film, literatura, teatr i muzyka” należy korzystać w przypadku, „kiedy stanowią one mogły istotny wkład w pogłębieniu akceptacji dzieła”⁷³. Znamienne, że podobnie pomocniczą funkcję wyznaczał owym dyscyplinom dokument zbierający wnioski i zalecenia wypracowane podczas kolokwium ICOM, które odbyło się w Leningradzie i Moskwie w 1968 roku. Jak sugeruje podsumowująca obrady Renée Marcoussé, było to efektem kompromisu zawartego między rzecznikami idei muzeum jako wszechstronnego „ośrodka kultury” a tymi, którzy wyrażali lęk o utratę przez tę instytucję tożsamości⁷⁴.

Mimo czynionych zastrzeżeń w kwestii interdyscyplinarności, Stanisławski chciał widzieć swoje muzeum jako „swego rodzaju pole doświadczalne”, laboratorium służące testowaniu nierozpoznanych jeszcze możliwości

⁶⁶ Por. K. SOBIEJAJSKA, *Na Zdrowie – po zdrowie*, „Głos Robotniczy”, 28 marca 1972, za przedrukiem w: *Muzeum Sztuki w Łodzi*, s. 576–577 (jak w przyp. 1).

⁶⁷ „Ogólnopolski jednostopniowy konkurs architektoniczny na rozwiązanie koncepcyjne gmachu Muzeum Sztuki w Łodzi i otaczającego terenu” [1972], mps, s. 1–2, teczka nr 5: „Konkurs SARP nr 515 na nowy Gmach Muzeum Sztuki w Łodzi”, DDNMSL.

⁶⁸ Ibidem, s. 2.

⁶⁹ Por. M. PTAŚNIK, *Muzeum Uniwersytetem Kultury*, „Rocznik Muzeum w Toruniu”, 2, 1967, z. 3–4, s. 21–27. Krzemińska zwraca uwagę, że często tego rodzaju wydarzenia były organizowane w całkowitym oderwaniu od profilu muzeum, co z czasem spowodowało, że kampania „Muzea – Uniwersytetami Kultury” stała

się przedmiotem krytyki, zob. M. KRZEMIŃSKA, *Muzeum sztuki*, s. 296–267 (jak w przyp. 37).

⁷⁰ J. HRYNIEWIECKI, *Muzeum życia dzisiejszego*, „Współczesność”, 1964, nr 163, s. 1.

⁷¹ S. GROCHOWIAK, *Przez wzgląd na grawitację*, „Współczesność”, 1964, nr 166, s. 3.

⁷² „Ogólnopolski jednostopniowy”, s. 2 (jak w przyp. 67), podkreślenie moje.

⁷³ Ibidem, s. 7.

⁷⁴ R. MARCOUSÉ, *Wstęp – rola oświaty w muzeum*, [w:] *Udział muzeów*, s. 3–6 (jak w przyp. 57).

kreacyjnych⁷⁵. W nowym budynku przewidywał utworzenie „galerii eksperymentalnej”, z myślą o

tych wszystkich, których powołaniem jest współpraca z artystami, jak architektów, artystów plastyków, inżynierów, projektantów wzornictwa przemysłowego, krytyków sztuki, dziennikarzy, pracowników naukowych, przedstawicieli instytucji i stowarzyszeń zainteresowanych przejawami nowej sztuki⁷⁶.

Architektura tej i pozostałych sal miała być maksymalnie elastyczna i wielofunkcyjna, ponieważ muzeum jako „żywy organizm” winno zmieniać się wraz ze zmieniającymi się potrzebami eksperymentujących artystów⁷⁷. W ten sposób Stanisławski wpisywał się swoją wizją w narastającą od lat czterdziestych krytykę tego, co szwajcarski historyk sztuki Hans Curjel nazwał wówczas „dyktaturą ściany”⁷⁸. Efektem owej krytyki było odrzucenie wzorców dominujących we wcześniejszym wystawiennictwie i dążenie do projektowania przestrzeni muzealnych opartych na planie otwartym, pozbawionych stałych podziałów i aranżowanych w zależności od potrzeb za pomocą mobilnych ścian i paneli. Taką przestrzeń oferowało Nowe Skrzydło Stedelijk Museum zaprojektowane zgodnie z wytycznymi Sandberga w 1954 roku. Bodaj najbardziej radykalną manifestacją tej tendencji była zaś architektura budynku Centre Beaubourg, który – przed modernizacją dokonaną w 1985 roku – miał charakter struktury teoretycznie niezeterminowanej żadną funkcją, dzięki czemu Hultén mógł twierdzić, że można w nim „równie dobrze zająć się projektowaniem, ewolucją form przemysłowych, zabawkami, literaturą popularną czy żywnością. Wszystkim, co dotyczy dnia dzisiejszego”⁷⁹.

Uznanie muzeum za „pole doświadczalne” wynikało z założenia, że winna to być instytucja zorientowana na przyszłość, wprowadzająca widza w świat najnowszych idei, konfrontująca go z tym, co dopiero się rodzi⁸⁰. Stanisławski, podobnie jak inni wspomniani tu muzealni reformatorzy, żywił przekonanie, że najlepszymi przewodnikami na tej drodze są artyści, dlatego należy stworzyć jak najlepsze warunki dla prowadzonych przez nich poszukiwań⁸¹. Ubolewał, że brak odpowiedniego budynku uniemożliwia pełną realizację tej idei, niemniej nie rezygnował z wspierania artystycznego eksperymentu w wymiarze, na jaki pozwalały posiadane zasoby (przestrzeń, środki), a także uwarunkowania polityczne. Najważniejszym i najbardziej oryginalnym eksperymentem zrealizo-

wanym w Muzeum Sztuki pod jego kierownictwem była „Akcja Warsztat”, która miała miejsce między 31 stycznia a 25 lutego 1973 roku. „Był to eksperyment – stwierdzał Stanisławski po latach – wykazujący jak muzeum przemienia się ze świątyni w forum”⁸². Dziś można jedynie spekulować, czy gdyby udało się wznieść nową siedzibę, podobnych wydarzeń byłoby więcej, wiadomo jedynie, że ten rodzaj działalności nie znalazł w programie łódzkiej placówki kontynuacji.

Na trwającą blisko miesiąc „Akcję” składał się w istocie cały szereg działań z udziałem członków nowomediałnej grupy Warsztat Formy Filmowej oraz zaproszonych przez nich twórców, którym oddano we władanie dwie sale na parterze Muzeum. Częścią projektu były między innymi projekcje eksperymentalnych filmów grupy, pokazy fotografii, koncerty muzyki improwizowanej, transmisja telewizyjna z jednego z okolicznych mieszkań; odsłuch dźwięków zbieranych w czasie rzeczywistym przez mikrofony ułożone nad jednym z łódzkich skrzyżowań, spektakl teatru amatorskiego, performensy z użyciem kamer i obrazu filmowego, odczytywanie manifestów etc. Całość miała charakter swoistej instalacji kinetyczno-dźwiękowo-światłowej, ożywianej i nieustająco przekształcanej kolejnymi artystycznymi interwencjami oraz działaniami publiczności⁸³. Rola artysty nie sprowadzała się w tym przedsięwzięciu wyłącznie do dostarczenia „dzieła” – stał się on na ten krótki czas faktycznym współgospodarzem muzealnej przestrzeni.

Tak wyraźne upodmiotowienie twórców było w muzeum Stanisławskiego czymś incydentalnym, mimo iż często podkreślał on ich pierwszorzędne znaczenie, co wynikało przede wszystkim z uznania wagi wkładu, jaki grupa „a.r.” wniosła do powstania łódzkiej placówki i nadania jej międzynarodowej rangi. Nie przez przypadek kolokwium CIMAM/ICOM, które zapewne z jego inicjatywy odbyło się w 1972 roku w Warszawie, Krakowie i właśnie w Łodzi, nosiło tytuł „Muzeum sztuki nowoczesnej a artysta”. Z ówczesnych wypowiedzi Stanisławskiego można wnioskować, że w jego interpretacji tytułowa relacja miała polegać z jednej strony na promowaniu wybranych twórców, z drugiej – na korzystaniu z ich intuicji w rozpoznawaniu tego, co w sztuce istotne. Twórcy nie współdecydowali o programie muzeum – a to stanowiło jeden z głównych postulatów anty-instytucjonalnych protestów przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych⁸⁴. W centrum uwagi Stanisławskiego pozostawała publiczność; artysta

⁷⁵ R. STANISŁAWSKI, *W 40-lecie zbiorów*, s. 10 (jak w przyp. 4).

⁷⁶ „Ogólnopolski jednostopniowy”, s. 22 (jak w przyp. 67).

⁷⁷ *Ibidem*, s. 15.

⁷⁸ A. JOACHIMIDES, *The „Efficient Museum” in Resistance*, s. 5 (jak w przyp. 47).

⁷⁹ *Czy będzie się sprzedawać obrazy*, s. 8 (jak w przyp. 48).

⁸⁰ Por. radiowy zapis wystąpienia Stanisławskiego, s. 528 (jak w przyp. 8).

⁸¹ Por. R. STANISŁAWSKI, „*Muzeum jako instrument*”, s. 485 (jak w przyp. 7).

⁸² *Rozmowa z Ryszardem Stanisławskim*, s. 40 (jak w przyp. 46).

⁸³ Na temat „Akcji Warsztat” zob. D. MUZYCZUK, *Muzeum jako instrument. Miejsce eksperymentów dźwiękowych w Muzeum Sztuki w czasie eksplozji praktyk neoawangardowych 1967–1975*, [w:] *Muzeum Sztuki w Łodzi*, s. 642–648 (jak w przyp. 1).

⁸⁴ Oprócz przywołanych wcześniej protestów lokalnych artystów przeciwko uznanej za ekskluzywną polityce de Wilde’a w Stedelijk, warto tutaj wspomnieć bodaj najgłośniejsze wystąpienia owego czasu, animowane przez ruch Art Workers Coalition. Zob. manifesty ruchu przedrukowane w: *Institutional Critique: an*

ostatecznie o tyle był ważny, o ile współpraca z nim pozwalała muzeum realizować jego spójną misję⁸⁵.

MUZEUM JAKO INSTRUMENT KRYTYCZNY

Wraz z upływem lat kreślona przez Stanisławskiego wizja otwartego muzeum zaczęła się zmieniać. Nastąpiło znaczące przeorientowanie wektorów, wedle których miałyby przebiegać proces jego otwierania. Dotyczył on w mniejszym stopniu uspołeczniania instytucji i jej kulturowych zasobów, w większym – rozbijania zamkniętych, spetryfikowanych hierarchii ustanawianych przez rynek sztuki i instytucjonalnych hegemonów. Nie tyle publiczność, ile artysta stawał się centralną figurą⁸⁶, a jeszcze bardziej samo muzeum, które swoimi odważnymi wyborami i pracą interpretacyjną reorganizowało pole (historii) sztuki. Pod koniec lat siedemdziesiątych zmiana ta przyoblała się w formułę „muzeum jako instrumentu krytycznego”.

W wywiadzie udzielonym w 1978 roku magazynowi „Sztuka”, odpowiadając na pytanie, czym powinno być nowoczesne muzeum, Stanisławski stwierdzał:

Funkcje muzeum są wyznaczone przez istniejące w nim dzieło sztuki. Ważne jest to, co się chce pokazać ludziom i ważne jest to, co się chce zbierać. Sprawa zbiorów. Co my z tej sztuki współczesnej XX wieku, z jej ogromnej produkcji, która powstaje w Polsce i za granicą, chcemy wybrać? Tutaj następuje niesłychanie interesujący moment, ponieważ dokonując selekcji dokonujemy swojego zabiegu krytycznego w stosunku do sztuki. A więc muzeum staje się instrumentem krytycznym⁸⁷.

Tę krytyczną misję – zauważał w dalszej części wywiadu – łódzkie muzeum realizuje, koncentrując się na zjawiskach, które wnoszą do sztuki nową jakość, które, jak ujął to w jednym z późniejszych tekstów, „są bardziej «otwarte», [...] stanowią wartości perspektywiczne”⁸⁸. Po raz kolejny jako punkt odniesienia pojawiła się kolekcja grupy „a.r.”: tym razem jednak nacisk został położony nie na jej ulokowanie w robotniczym mieście i moralne zobowiązanie wynikające z tego faktu, ale na śmiałość i przenikliwość wyborów, które do jej powstania doprowadziły⁸⁹.

Anthology of Artists' Writings, red. A. Alberro, B. Stimson, Cambridge 2009, s. 87–97.

⁸⁵ Por. wypowiedzi Stanisławskiego wygłaszane w trakcie dyskusji toczony na kolokwium CIMAM/ICOM w 1972 roku, *ICOM 1972 Łódź, Warszawa, Kraków*, nlb. (jak w przyp. 28).

⁸⁶ „[...] my, podobnie jak wszyscy odbiorcy sztuki, zarówno wrażliwi i wykształceni, jak i stawiający pierwsze kroki i żywiołowi, widzowie kierujący się instynktem i racjonalności, a z nimi właśnie my, jesteśmy zawsze i na zawsze dłużnikami artystów i jedynie artystów”. R. STANISŁAWSKI, *Z muzealnej praktyki*, s. 37 (jak w przyp. 4).

⁸⁷ *Rozmowa z Ryszardem Stanisławskim*, s. 38 (jak w przyp. 46).

⁸⁸ R. STANISŁAWSKI, *Z muzealnej praktyki*, s. 28 (jak w przyp. 4).

⁸⁹ *Rozmowa z Ryszardem Stanisławskim*, s. 38–39 (jak w przyp. 46).

To dzięki nim, jak pisał Przemysław Smolik cytowany przez Stanisławskiego, publiczność łódzkiego muzeum zyskała możliwość spojrzenia „poważnie i z bliska w twarz tej głębokiej, a tak mało jeszcze rozumianej rewolucji, jaka się odbywa w sztuce europejskiej”⁹⁰.

Włączając dzieła do kolekcji, organizując wystawy, publikując katalogi, muzea kształtują powszechne postrzeganie i rozumienie zjawisk artystycznych. To potężna władza, z której jednak, nad czym Stanisławski ubolewał, większość muzeów nie korzysta. Miast podejmować ryzyko samodzielnych wyborów, podążają za hierarchiami i kanonami ustalonymi przez największe i najbardziej wpływowe ośrodki – „nie ośmielają się nie posiadać tego, co posiadać wypada”⁹¹. W efekcie uproszczona i jednostronna wizja zostaje poprzez zwielokrotnioną reprodukcję usankcjonowana i przyjęta jako zobiektywizowany opis rzeczywistości sztuki. Marginalizacji ulega to, co zbyt idiosynkratyczne, co nie odpowiada określonym przez „centrum” schematom. Dotyczy to nie tylko współczesnej produkcji artystycznej, ale także historii. Stanisławski dopominał się o pogłębienie świadomości historycznego procesu, „wraz z jego bogactwem zakrętów, kaskad, zatok i nieoczekiwanych widoków” i wyrażał brak zgody na „doktrynerski linearyzm takiego modelu historii sztuki XX w., który deprecjonuje wszystko, co nie mieści się w rzekomo głównym skanalizowanym nurcie”⁹². W cytowanym tekście, napisanym około 1992 roku, do charakterystycznej dla końca lat sześćdziesiątych krytyki muzealnego konserwatyzmu i oportunistycznego doszła zatem postmodernistyczna z ducha krytyka modernistycznej historiozofii sztuki, którą Stanisławski, w typowy dla tamtych czasów sposób, zidentyfikował z progresywizmem Clementa Greenberga i konstruktywistów.

Choć aura postmodernizmu bez wąpienia wpłynęła na redakcję, jakiej w tym tekście została poddana idea muzeum jako instrumentu krytycznego, to sama idea wyłoniła się z bardziej złożonego układu odniesień. Stanisławski wśród tych, którzy mieliby ją wcielić w życie, wymieniał chociażby Sandberga i Gaudiberta, wskazując jak ważne były ich niezależne i oryginalne wybory dla ukształtowania obrazu sztuki lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych⁹³. Wcześniej w podobnym duchu wyrażał się o działalności de Wilde’a⁹⁴, który w jednym ze swoich artykułów pisał:

muzeum sztuki nowoczesnej ma przed sobą dwie możliwości: może albo starać się dopasować do ustalonego porządku i być salonem wystawiającym ciekawostki, albo może wydobywać na światło dzienne i w ten sposób promować nowe trendy w sztuce⁹⁵.

⁹⁰ *Ibidem*, s. 39. W wywiadzie słowa Smolika przytoczone są w błędnym brzmieniu.

⁹¹ R. STANISŁAWSKI, „Muzeum jako instrument”, s. 490 (jak w przyp. 7).

⁹² *Ibidem*, s. 488.

⁹³ *Ibidem*, s. 489–490.

⁹⁴ Radiowy zapis wystąpienia Stanisławskiego, s. 530 (jak w przyp. 8).

⁹⁵ Cyt. za: M.A. LEIGH, „Building the Image”, s. 34 (jak w przyp. 12).

Nazwiska de Wilde'a, Sandberga czy Gaudiberta w tym zestawieniu nie zaskakują: gotowość do podejmowania ryzykownych wyborów artystycznych, wspieranie zjawisk, które, jak by to ujął Stanisławski, są „bardziej otwarte”, łączyło się ściśle z realizowanym przez nich projektem muzeum otwartego. Zaskakuje natomiast, również pojawiające się przy tej okazji, nazwisko Alfreda H. Barra, pierwszego dyrektora Museum of Modern Art w Nowym Jorku – instytucji jak bodaj żadna inna odpowiedzialnej za utrwalenie „doktrynerskiego linearyzmu” historii dwudziestowiecznej sztuki. Ta paradoksalna referencja, chociaż poczyniona z zastrzeżeniami, sugeruje, że najszerszy kontekst, w jakim idea Stanisławskiego powinna być umiejscawiana, ustanawiają narodziny muzeum sztuki nowoczesnej, a ściślej jego wyłanianie się ze starszego instytucjonalnego wzorca – muzeum sztuki współczesnej.

Za pierwsze muzeum sztuki współczesnej historia uznaje powołane do istnienia dekretem Ludwika XVIII w 1818 roku Musée de Luxembourg w Paryżu, które gromadziło dzieła żyjących artystów, niezależnie od tego, czy reprezentowały bardziej „nowoczesne”, czy też bardziej „tradycyjne” kierunki. Jak dowodzi Jesús Pedro Lorente w swojej monografii *Cathedrals of Urban Modernity. The First Museums of Contemporary Art, 1800–1930*, taki model nieróżnicującego kolekcjonowania sztuki współczesnej dominował przez całe dziewiętnaste stulecie i pierwsze dekady następnego⁹⁶. Zmiana nastąpiła, gdy niektóre muzea zaczęły – jak podkreśla autor, „z misjonarskim fanatyzmem” – promować modernistyczną awangardę jako jedyny wartościowy przejaw tworzonej aktualnie sztuki:

Na zawsze odeszło dziewiętnastowieczne pojmowanie galerii sztuki współczesnej jako miejsca ukazującego różnorodność istniejących równocześnie nurtów. Odtąd nowoczesne prezentacje miały się skupiać wyłącznie na pionierach najbardziej nowatorskich awangardowych zjawisk a salonowi artyści zostali zesłani do magazynów. Pojęcie sztuki „nowoczesnej” utraciło wiktoriański sens (jako przeciwieństwo pojęcia sztuki „starych mistrzów”), stając się odwrotnością pojęcia sztuki „konserwatywnej” lub „akademickiej”. Niegdyś wybór między starożytnym i nowoczesnym, został zastąpiony nową dyskryminacją konserwatywnych stylów przez style nowoczesne, czytaj – „postępowe”⁹⁷.

Zacytowany fragment uderza stroniczością, nie zmienia to jednak faktu, że trafnie rozpoznaje istotę modernistycznego przechwycenia koncepcji muzeum sztuki współczesnej. Jest nią wprowadzenie wartościującego cięcia w tym, co dotąd było postrzegane jako całość określona jednością czasu: odrzucenie tego, co uznaje się za przestarzałe, na rzecz tego, co otwiera się na przyszłość. Główną odpowiedzialnością za tę zmianę Lorente obarcza w przewidywalny sposób Barra i nowojorskie MoMA. Tylko na

marginiesie natomiast wspomina o innym, znacznie bardziej bezkompromisowym przykładzie muzealnej ofensywy radykalnego modernizmu. Mowa tu o podjętej przez radziecką awangardę inicjatywie utworzenia ogólnokrajowej sieci muzeów kultury artystycznej. Jak przekonująco dowodzi Andrzej Turowski, inicjatywa ta stanowiła ideowy punkt odniesienia dla łódzkiego projektu Władysława Strzemińskiego i grupy „a.r.”, a tym samym stała się historycznym kontekstem muzealnej koncepcji Stanisławskiego⁹⁸.

Głównym celem budowanej w popaździernikowej Rosji sieci było upowszechnianie i wspieranie „kultury artystycznej”, czyli twórczości opartej na eksperymencie i wynalazczości. Do składających się na nią muzeów miały trafić wyłącznie dzieła, którym sztuka zawdzięczała formalny i technologiczny rozwój; twórczość epok minionych, epigońska, nie wnosząca nowych jakości, nie proponująca nowych rozwiązań została odrzucona jako przeszkoda na drodze artystycznego postępu. Aleksandr Rodczenko, w owym czasie dyrektor moskiewskiego centrum sieci, stwierdzał, że tradycyjne muzea są „archiwami” gromadzącymi pozostałości tego, co przeszłe; nowe muzeum służy natomiast jako „generator kultury”, dlatego „powstaje z dzieł ŻYJĄCYCH, które nie mają jeszcze charakteru «wartości historycznej» (w wąskim sensie tego pojęcia)”⁹⁹. Strzemiński, który rozpoczynał artystyczną drogę w samym środku rosyjskiej rewolucji awangardowej, znał tę koncepcję i zainspirowany nią dążył do utworzenia muzeum sztuki nowoczesnej w Polsce (do której przeniósł się w 1922 roku). Zwieńczeniem tych dążeń była Międzynarodowa Kolekcja Sztuki Nowoczesnej; manifestująca się w niej instytucjonalna idea nie stanowiła przy tym, wedle Turowskiego, wiernego powtórzenia radzieckiego wzorca, a jego rozwinięcie, które określił on mianem „instytucji krytycznej”. Jak sugeruje badacz, o ile muzea kultury artystycznej prezentowały aktualne osiągnięcia w formalno-technologicznym procesie doskonalenia twórczego warsztatu, o tyle instytucja Strzemińskiego miała prezentować to, co zostało osiągnięte, jednak po to jedynie, by umożliwić jego krytyczne przepracowanie pozwalające przejść sztuce na kolejny poziom rozwoju. „Wytworzyć sztukę nowoczesną może jedynie ten – pisze cytowany przez Turowskiego artysta – kto poznał wszystko, co było poprzednio, i to co jest dziś – i wobec tego wszystkiego zachował wolność stanowiska krytycznego”¹⁰⁰.

⁹⁶ J. PEDRO LORENTE, *Cathedrals of Urban Modernity. The First Museums of Contemporary Art, 1800–1930*, Aldershot 1998.

⁹⁷ Ibidem, s. 244.

⁹⁸ A. TUROWSKI, *Muzeum – instytucja awangardy*, s. 153–166 (jak w przyp. 1). Turowski jest również autorem pionierskiego eseju poświęconego historii muzeów kultury artystycznej (idem, *Muzea kultury artystycznej*, „Artium Quaestiones”, 1983, nr 2, s. 89–103). Obszernie do tego tematu odnosi się również monografia poświęcona pierwszym inicjatywom autoinstytucjonalizacji awangardy, zob. *Awangardowe muzeum* (jak w przyp. 1).

⁹⁹ A. РОДЧЕНКО, *О Музейном Бюро: Доклад на конференции заведующих губсекциями ИЗО Наркомпроса*, [1920], cyt. za przedrukiem w tłumaczeniu M. Buchalik w: *Awangardowe muzeum*, s. 281 (jak w przyp. 1).

¹⁰⁰ W. STRZEMIŃSKI, *Sztuka nowoczesna a szkoły artystyczne*, cyt. za: A. TUROWSKI, *Muzeum – Instytucja awangardy*, s. 160 (jak

Zdaniem badacza, projekt „muzeum jako instrumentu krytycznego” Stanisławskiego sięga do owej idei, zarazem jednak poddaje ją dalszej modyfikacji¹⁰¹. W dokonanej korekcie ujawnia się napięcie między modernistyczno-awangardową a ponowoczesną wizją muzeum, a ściślej – między modernistyczno-awangardową a ponowoczesną formą krytyki uprawianej przez muzeum. W obu przypadkach rolę muzealnej instytucji jest krytyczne ustosunkowanie się do istniejącej produkcji artystycznej i wskazywanie zjawisk, które, jak to ujął Stanisławski, są „bardziej otwarte”. Różnica polega na tym, że w przypadku Strzeмиńskiego kierunek owego otwarcia pozostaje zdeterminowany uznanymi za obiektywne prawami sztuki – które zarazem dostarczają probierza krytycznemu osądowi tego, co już istnieje – w przypadku Stanisławskiego natomiast otwartość jest, hipotetycznie, bezwarunkowa, opiera się bowiem na niedeterministycznej, wielowektorowej wizji artystycznych dzieł oraz krytyce, która siłą rzeczy musi być bardziej intuicyjna i idiosynkratyczna, nie posiada bowiem oparcia w mocnej obiektywności. Otwartość ta, jak podkreśla Stanisławski, nie oznacza przy tym permisywizmu, lecz samodzielne poszukiwanie „wartości perspektywicznych”, bez oglądania się na ośrodki, które wykorzystując swoją ekonomiczną i symboliczną władzę, usiłują własne preferencje narzucić innym jako obiektywizowane sądy o sztuce, jej historii i przyszłości.

Mimo kontestacji linearnego modelu historii sztuki, Stanisławski w swojej kuratorskiej praktyce pozostawał wierny narracji chronologicznej, co unaoczniały kolejne przygotowane pod jego kierunkiem ekspozycje kolekcji Muzeum Sztuki – od pierwszej otwartej w 1966 roku, po ostatnią, gościnnie zaprezentowaną w warszawskiej Zachęcie w 1991 roku. W przeciwieństwie do Greenbergańskiego czy konstruktywistycznego linearyzmu, chronologiczny układ służył mu jednak nie do zilustrowania logiki rządzącej ewolucją form artystycznych, a do wydobycia duchowych czy ideowych powinowactw, które miałyby łączyć przeszłość z teraźniejszością artystyczną. Takie ujęcie historii pozwalało odejść od jednoosiowej narracji i szeregować dzieła w równoległe ciągi o odmiennej wewnętrznej dynamice. Zręby owej wieloosiowości pojawiły się już u Mariana Minicha, jego koncepcja pozostawała jednak zakładnikiem kauzalnej wizji dzieł sztuki widzianych jako sekwencje formalno-stylistycznych aktualizacji¹⁰². Minich, wzorem swych awangardowych poprzedników, wychodził bowiem od przyjmowanego

w przyp. 1).

¹⁰¹ Por. A. TUROWSKI, *Muzeum – Instytucja awangardy*, s. 162 i nn. (jak w przyp. 1).

¹⁰² Zrealizowana w 1948 r. wedle koncepcji Minicha pierwsza stała ekspozycja w nowej siedzibie Muzeum Sztuki rozpoczęła się od impresjonizmu, po czym rozdzielała się na trzy ewolucyjne osie: jedną wiodącą od van Gogha i związaną z zagadnieniem koloru, drugą – od Gaugaina i podejmującą temat deformacji, trzecią – od Cezanne’a i dotyczącą kwestii konstrukcji. Por. M. MINICH, *O nowy typ muzeów*, s. 56–77 (jak w przyp. 2).

a priori uniwersalnego schematu, a dzieł używał jako dowodów na prawdziwość jego istnienia¹⁰³. Stanisławski natomiast wychodził od dzieł, czy raczej indywidualnych *oeuvres*, rozpoznanych przezeń jako węzłowe dla dwudziestowiecznej kultury – widzianej przez pryzmat konkretnej kolekcji – i starał się projektować biegnące od nich w przyszłość i w przeszłość analogie. To przywiodło go do wykreślenia na wystawie z 1966 roku dwóch osi: jednej „konstrukcyjnej”, z punktem węzłowym w postaci sztuki Strzeмиńskiego i polskiego konstruktywizmu, i drugiej „imaginatywno-ekspresyjnej”, z centralną figurą Witkacego¹⁰⁴. Z niewielkimi tylko modyfikacjami układ ten został powtórzony 25 lat później w Zachęcie:

W jednym kierunku sal rozwinęliśmy nurt sztuki określany jako «racjonalistyczny», konstruktywistyczny, razem z orientacjami geometrycznymi, systemowymi i konceptualnymi, zaś w drugim kierunku – nurt znacznie bardziej zróżnicowany, obejmujący sztukę spontaniczną, figuratywną, liryczną, aż po postawy, które reprezentuje najnowsza twórczość malarzy o temperamencie ekspresyjnym. Po pierwszej linii idziemy drogą otwartą niegdyś przez Strzeмиńskiego i Stażewskiego, po drugiej – przez Ernsta, Matę, Kantora, Beuysa...¹⁰⁵.

Stanisławski nie ukrywał umowności tego dwuosioowego podziału, ale też nie dowodzenie istnienia obiektywnych prawidłowości było jego celem, a tworzenie konfiguracji twórczych indywidualności z różnych czasów i miejsc w taki sposób, by mogła zmanifestować się nierozdzielność uniwersalnej kultury¹⁰⁶. Na tym polegała prawdziwa stawka projektu „muzeum jako instrumentu krytycznego”: krytykując doktrynerski linearyzm, schematyczność i przewidywalność wyborów muzealnych kuratorów, ekskluzywność kanonów ustanawianych przez wielkie instytucje, rosnący dyktat rynku, a zarazem upominając się o pomijanych artystów spoza „centrum” i włączając ich jako równoprawnych bohaterów w swoje narracje, Stanisławski dążył nie do podważenia ideowych fundamentów, na których wznosił się gmach nowoczesnej sztuki, a jedynie do wzbogacenia owej budowli o nowe elementy¹⁰⁷. W tym samym czasie, gdy wystawy w rodzaju „Magiciens de la Terre” (Centre G. Pompidou, 1989) odsłaniały problematyczność uniwersalistycznych urosz-

¹⁰³ Dlatego nie wahał się sięgać po reprodukcje, by założony schemat zobrazować. Na temat zbieżności między wizjami historii sztuki Minicha i Strzeмиńskiego zob. M. SZELĄG, *Testament muzealny Mariana Minicha*, [w:] *Muzeum Sztuki w Łodzi*, s. 283 (jak w przyp. 1).

¹⁰⁴ J. STAJUDA, *Gibraltar w galerii międzynarodowej sztuki XX w. w Muzeum Łódzkim*, „Współczesność”, 1967, nr 2, s. 8.

¹⁰⁵ R. STANISŁAWSKI, *Przedmowa*, [w:] *Kolekcja sztuki XX w. w Muzeum Sztuki w Łodzi*, s. 6–7 (jak w przyp. 4).

¹⁰⁶ R. STANISŁAWSKI, *Z muzealnej praktyki*, s. 32 (jak w przyp. 4).

¹⁰⁷ Zwraca na to uwagę Andrzej Szczerski w swoim tekście *Polska nowoczesność na eksport – Ryszard Stanisławski, São Paulo, Paryż i Łódź*, [w:] *Muzeum Sztuki w Łodzi*, s. 438–473 (jak w przyp. 1).

czeń modernizmu, zwiastując bardziej policentryczne ujęcia rzeczywistości artystycznej, czy wręcz podważając istnienie sztuki jako jednej instytucji, dyrektor Łódzkiego muzeum bronił wyobrażenia wielkiej ideowej wspólnoty, która łączyłaby artystów ponad wszelkimi podziałami¹⁰⁸. Ma zapewne rację Turowski, upatrując w tym wyraz wierności modernistyczno-awangardowemu uniwersalizmowi, którego widomym znakiem pozostawała kolekcja grupy „a.r.”¹⁰⁹. Jednak sama potrzeba dochowania owej wierności miała źródło jak najbardziej partykularne: był nim zimnowojenny podział świata i Kunderowskie porwanie Środkowej Europy¹¹⁰. Obrona wizji kultury jako nierozdzielnej całości brała się z niezgody na ów podział i stanowiła paradoksalną artykulację swoiście pojętej polityki uznania.

ZAKOŃCZENIE: MODERNISTYCZNE GRANICE OTWARTOŚCI

Idea muzeum otwartego narodziła się w krajach demokracji zachodniej i wiązała z narastającym poczuciem wyczerpywania się wykształconego w XIX wieku modelu nowoczesnego muzeum. Centrum tego modelu zajmowało dzieło rozumiane jako urzeczywistnienie sztuki – zautonomizowanej domeny posiadającej własną racjonalność, której rozpoznawaniem, a w istocie ustanawianiem, zajmowały się estetyka i historia sztuki. Muzealna wystawa stanowiła swego rodzaju *mise en scène* wytwarzanej w ten sposób wiedzy, która manifestowała się widzowi jako zestaw obiektywnych kategoryzacji i interpretacji. Misja muzeum sprowadzała się do przekazania owej wiedzy, by widz w nią wyposażony mógł czerpać estetyczną przyjemność z kontaktu z rzeczywistością artystyczną i w ten sposób duchowo się doskonalić. Tak pojęta pedagogia miała charakter, jak ujęła to Eileen Hooper-Greenhill, „transmisyjny” i opierała się na: „postrzeganiu widzów jako niepełnowartościowych. Jako tych, którzy trwają w poszukiwaniu tego, czego nie posiadają, którzy są pozbawieni znajomości rzeczy i potrzebują wskazówek; oczekiwano od nich, że będą odbiorcami wiedzy, pustymi naczyniami, które mają być napełnione”¹¹¹. Ta pozornie neutralna sytuacja komunikacyjna w istocie zasadzała się na utrwalającym nierówności podziale na tych, którzy dzierżą monopol na produkcję wiedzy, oraz tych, którym przypada

rola jej biernych konsumentów. Podział ów miał charakter społeczny, ponieważ inscenizowana w muzeach wiedza dotyczyła kultury warstw wyższych i powiązanej z nią wizji świata; jej przekazywanie było zatem formą akulturacji większości do wartości i norm przedstawiających się jako uniwersalne a *de facto* stanowiących wyraz światopoglądu jednej uprzywilejowanej grupy¹¹².

Taki model muzeum zaczął tracić relewantność wraz z demokratyzacją europejskich społeczeństw, emancypacją klas ludowych, rozwojem kultury masowej, problematyzacją paradygmatu pozytywistycznego w humanistyce i wreszcie pojawieniem się praktyk artystycznych rozsadzających dotychczasowe granice sztuki. Procesy te w dwudziestym wieku przebiegały w różnym tempie, w latach sześćdziesiątych nastąpiła jednak ich szczególna synchronizacja, która tym wyraziściej ujawniła potrzebę wynalezienia nowej instytucji – bardziej egalitarnej, nie patronizującej swojej publiczności, stwarzającej przestrzeń do samodzielnej pracy interpretacyjnej, wielogłosowej, otwartej na różne kultury, ujmującej sztukę jako domenę ściśle powiązaną z innymi sferami życia społecznego i gotowej zmieniać się wraz z nimi. Odpowiedzią na tę potrzebę były propozycje muzealnych reformatorów pokroju Sandberga, Gaudiberta, de Wilde’a, Hulténa, Leringa a także – Ryszarda Stanisławskiego. Ta ostatnia została przy tym sformułowana w warunkach państwa realnego socjalizmu, co w oczywisty sposób musiało wpłynąć na jej odmienność.

Gdy dla zachodnioeuropejskich reformatorów najbliższą tradycją, która domagała się sproblematyzowania, był powojenny „zwrot estetyczny” – akcentujący autoteliczne wartości dzieła i możliwość ich poznania w akcie bezpośredniego oglądu¹¹³ – polskie muzealnictwo uwalniało się z gorsetu zideologizowanej dydaktyki, która proces odbioru sprowadzała do przyjęcia dyskursywnej wiedzy, a dzieło redukowało do publicystycznego komentarza bądź, w duchu zwulgaryzowanego marksizmu, do ilustracji stosunków społecznych charakteryzujących daną formację historyczną¹¹⁴. Gdy Sandberg, Gaudibert czy Hultén swoją interdyscyplinarną praktyką manifestowali swój krytyczny stosunek do dominującej koncepcji muzeum jako miejsca, w którym sztuka jest oddzielona od innych form ludzkiej aktywności, rodzimi muzealnicy wyrażali obawy, że na skutek narzucanych przez państwo obowiązków muzeum przekształca się w wielozadaniowy ośrodek kultury, co grozi tej instytucji utratą własnej tożsamości¹¹⁵. Gdy w sztuce zachodniej narastała fala krytyki instytucjonalnej skierowana przeciwko istniejącym muzeom sztuki nowoczesnej, w Polsce, pozbawionej choć jednej instytucji tego rodzaju, i artystów, i muzealników

¹⁰⁸ Zob. teksty zgromadzone w katalogu wystawy *Magiciens de la terre*, red. J.-H. Martin, Paryż 1989.

¹⁰⁹ A. TUROWSKI, *Muzeum – instytucja awangardy*, s. 162–163 (jak w przyp. 1).

¹¹⁰ Por. A. SZCZERSKI, *Polska nowoczesność na eksport*, s. 472–473 (jak w przyp. 107).

¹¹¹ E. HOOPER-GREENHILL, *Museums and the Interpretation of Visual Culture*, Londyn–Nowy Jork 2000, s. 133. „Transmisyjny model komunikacji postrzega komunikację jako linearny proces transferu informacji od autorytatywnego źródła do nieposiadającego wiedzy odbiorcy”, *ibidem*, s. 125.

¹¹² Por. T. BENNETT, *The Birth of the Museum*, s. 163–173 (jak w przyp. 36).

¹¹³ Por. A. JOACHIMIDES, *The „Efficient Museum” in Resistance*, s. 19 (jak w przyp. 47).

¹¹⁴ Por. M. KRZEMIŃSKA, *Muzeum sztuki*, s. 189 (jak w przyp. 37).

¹¹⁵ *Ibidem*, s. 324.

jednoczyła potrzeba ich tworzenia. Wreszcie, o czym nie należy zapominać, gdy zachodnie społeczeństwa cieszyły się wolnością słowa, co prawda naruszaną niekiedy przez tamtejsze aparaty władzy, w państwie polskim życie społeczne było poddane daleko idącej kontroli, obowiązywała cenzura prewencyjna, a publiczne przeciwstawianie się oficjalnej ideologii groziło poważnymi konsekwencjami – co w istotny sposób ograniczało możliwość nadania procesowi otwierania muzeum prawdziwie emancypacyjnego charakteru.

Tak zarysowane tendencje, nie do końca, jak widać, współbieżne, a w kilku momentach zbieżące w przeciwnych kierunkach, określały warunki możliwości, w jakich formował się muzealny projekt Stanisławskiego, skutkując korektą wyjściowego wzorca. Najistotniejsza z modyfikacji łączyła się z niewyartykułowaną, ale faktyczną akceptacją modernistycznego pola sztuki (w sensie, jaki nadaje temu pojęciu Bourdieu), które to pole koncepcja otwartego muzeum na różne sposoby rozsadzała – kwestionując autonomię praktyki artystycznej i bezinteresowność przeżycia estetycznego, znosząc podział między sztuką a działalnością społeczną, demokratyzując proces nadawania dziełu znaczeń, a także aktywizując i upodmiotowiając odbiorcę. Projekt Stanisławskiego nie tyle odrzucał elementy wzorca, które posiadały ów ekspozywny potencjał, ile modyfikował ich działanie tak, by służyły nie rozsadzaniu a uwspółcześnieniu pola. To zaś miało polegać przede wszystkim na jego otwarciu na masowego odbiorcę (zneutralizowaniu funkcji sztuki jako reproduktora społecznych dystynkcji), dywersyfikacji polegającej na wprowadzeniu doń nowych punktów orientacyjnych – marginalizowanych do tej pory twórców i peryferyjnych historyczno-artystycznych narracji – i wreszcie, na aktualizacji eksperymentalnego etosu awangardy. Stanisławski, nawiązując twórczy dialog z ideami, które mogły prowadzić do przekroczenia granic nowoczesnego rozumienia sztuki i instytucji muzeum, równocześnie pozostawał wierny Strzemińskiemu, awangardowemu modernistom, który przeciwstawiał się „zniesieniu sztuki w praktyce życiowej” i zamiast niszczyć muzea, utworzył własne, wierząc, że społeczna misja tej instytucji jeszcze się nie wyczerpała¹¹⁶.

¹¹⁶Odwołuję się tu, oczywiście, do kluczowej tezy Petera Bürgera, podług której awangardę, w przeciwieństwie do modernizmu, charakteryzowało nie tyle formalne eksperymentatorstwo, ile nade wszystko dążenie do zniesienia (w sensie heglowskiego *Aufhebung*) sztuki w praktyce życiowej, czyli całkowitego przeobrażenia rzeczywistości pozaartystycznej wedle reguł awangardowej utopii, zob. P. BÜRGER, *Theory of the Avant-Garde*, tłum. M. Shaw, Manchester (UK) – Minneapolis (USA) 1984, s. 47–54. Przykład Strzemińskiego, a można by tu przywołać wielu innych przedstawicieli radykalnej sztuki, dowodzi, że relacja między autonomią a heteronomią praktyki artystycznej, a co za tym idzie między awangardą a modernizmem, była dużo bardziej złożona.

SUMMARY

Jarosław Suchan

OPEN AND CRITICAL. THE MUSEUM OF RYSZARD STANISŁAWSKI

The fact of the the ‘a.r.’ group’s entrusting the International Collection of Contemporary Art to the J. and K. Bartoszewicz city Museum of History and Art, currently known as the Muzeum Sztuki in Łódź, counts among the most important events in the history of Polish twentieth-century museology. It was also an event that changed the history of the Łódź museum for ever, as it forced its successive directors not only to take stance on this avant-garde legacy but also to face the challenge this legacy posed for the traditional concept of the museum as an institution. Ryszard Stanisławski, who had stood at the head of the Muzeum Sztuki in Łódź from 1966 to 1991, made the bequest of the ‘a.r.’ group the central point of reference of his own theoretical vision, trying to convey the principles underlying the avant-garde politics of this legacy into a new artistic and social reality. In order to do that, he undertook the task of making it compatible with the museological ideas of his time, which resulted in his formulation of two proposals, of the ‘open museum’ and of the ‘museum as a critical instrument’. Each of this proposals evolved within a triangle delimited by the institution’s own history, the state policy towards museums and the contemporary museological debates. The present paper is an attempt at unravelling this tangle of ideas.

Chapter One presents various incarnations of the idea of the open museum realised by museum reformers in the 1960s. It looks back on the work of such figures – currently almost non-existent in the museological discourse – as: Willem Sandberg and Eduard de Wilde, directors of the Stedelijk Museum in Amsterdam, Pierre Gaudibert, who created the experimental A.R.C. section at the Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, Pontus Hultén, the creator and director of the Moderna Museet in Stockholm and the Centre Pompidou in Paris and, finally, Jean Leering, director of Van Abbemuseum in Eindhoven. This part demonstrates also a relationship between the idea of the open museum and a differentiation between museum as a temple and museum as a forum, formulated by Gaudibert and developed by Duncan F. Cameron, director of the Brooklyn Museum in New York.

Chapter Two uses the above outline as a background for presenting the museological thought of Stanisławski, which has been reconstructed on the basis of his few texts and such museum’s undertakings as ‘Akcja Warsztat’ [‘Workshop Action’] (1973) – a radical experiment in display and performance strategy, conducted by the new media group Workshop of the Film Form – or the ‘Sunday in the Museum’, a periodical educational and promotional event that intentionally broke up with museal elitism and opened up for the culture of the people. I have devoted special attention to examining documents related to the

planned construction of a new seat of the Łódź museum, in keeping with Stanisławski's conviction that only such a new seat would provide appropriate conditions for fulfilling the idea of the open museum.

The meanings that Stanisławski ascribed to this idea changed over time, having been influenced by both the evolution of his interests and the developments in the field of art and museological thought. These changes resulted in a shift from making the museum socially open – to the needs of the broad masses – towards turning the museum into a tool of smashing hierarchies and canons established by the art market and westernised art history. This evolution brought Stanisławski at the end of the 1970s to formulating a concept of the 'museum as a critical instrument'. Chapter Three deciphers various meanings of his concept, referring it, on the one hand, to assessing value as a procedure inherent to the idea of a museum of modern art, and on the other hand, to postmodern criticism which questions modernist narrations of art.

In the conclusion, I have tried to demonstrate that the circumstances in which Stanisławski's museum project was developed inevitably resulted in a need to amend the initial model of the open museum. The most important of the modifications he had made was at the same related to his unarticulated but actually existing acceptance of the modernist field of art, a field that would be blown up by the concept of the open museum in various ways: by questioning the autonomy of artistic practice and the selflessness of artistic experience, and by removing a distinction between art and social work, by democratising the process of imbuing an artwork with meaning and by activating and empowering the viewer.

POLSKA SEKCJA NA KONGRESIE NIEMIECKICH HISTORYKÓW SZTUKI W STUTTGCARIE W 2022 ROKU

RYSZARD KASPEROWICZ
Uniwersytet Warszawski

PIOTR KORDUBA
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

OD MODERATORÓW POLSKIEJ SEKCJI

W dniach 23–27 marca 2022 roku odbył się w Stuttgarcie XXXVI Kongres niemieckich historyków sztuki (XXXVI. Deutscher Kunsthistorikertag) organizowany przez Stowarzyszenie Niemieckich Historyków Sztuki (Verband Deutscher Kunsthistoriker) we współpracy z Instytutem Historii Sztuki i Instytutem Historii Architektury Uniwersytetu w Stuttgarcie oraz miejscową Akademią Sztuk Pięknych.

Po raz pierwszy w siedemdziesięcioczeroletniej historii tych spotkań przewidziano sekcję gościnną, a pierwsze zaproszenie skierowano do polskich historyków i historyczek sztuki. Przyjeśliśmy je nie tylko z entuzjazmem, ale także jako wyraz uznania wieloletniej, wielopokoleniowej i różnorodnej współpracy pomiędzy środowiskami, a zarazem przejaw niesłabnącej ciekawości dla naszych bieżących zainteresowań, pytań i obszarów badawczych ze strony niemieckich kolegów i koleżanek.

Kongres odbywał się pod hasłem przewodnim PYTANIA O FORMĘ / FORM FRAGEN. Zamyśłem organizatorów konferencji było poruszenie szerokiego wachlarza zagadnień, dla których punktem wyjścia jest forma, będąc z jednej stroną istotą artystycznej działalności, a z drugiej stojąc u podstaw historycznoartystycznej refleksji i pozostając tym samym jednym z centralnych pojęć naszej dyscypliny. Skłaniały one nie tylko do krytycznego namysłu nad tym pojęciem, jego dawną i współczesną kondycją, operacyjną skutecznością, relacyjnością z treścią oraz z materiałem dzieła sztuki, ale także nad wzajemnym uwarunkowaniem formy i normy, a tym samym związkami z ideologią, polityką, społeczeństwem, wiedzą czy techniką. Otwierały również cały kompleks pytań o zniszczenie i rekonstrukcję form, przede wszystkim w zakresie architektury.

Wystąpienia umieszczone w polskiej sekcji odpowiadały na przewodnie motto konferencji, ukazując uprawianą współcześnie przez polskich historyków i historyczki sztuki dyscyplinę jako niewątpliwie lokującą się w polu powszechnych obszarów i pytań badawczych, ale zarazem dowodząc, jak zagadnienie formy może służyć do postrzegania oraz wydobywania specyficznych lub regionalnych zjawisk artystycznych i w jaki sposób zakreśla indywidualne ramy polskiego dyskursu historycznoartystycznego. W wielu miejscach przekonywały zarazem, że to właśnie z niemiecko-polskiego sąsiedztwa, intelektualnego transferu oraz wspólnego dziedzictwa wypływały – i nadal wypływają – istotne dla naszej dyscypliny impulsy.

Wojciech Bałus podjął się panoramicznego przeglądu badań historii sztuki w perspektywie jej pytań o formę, rozumianą przede wszystkim jako wyraz stylu, odwołując się do „klasycznego” sporu o interpretację polskiego malarstwa historycznego. Rafał Makała podniósł zagadnienie zwrotu w stronę badań formalnych jako strategię polskiej historii sztuki w zetknięciu ze spuścizną artystyczną tzw. Ziem Zachodnich po 1945 roku. Marta Smolińska poddała analizie wybrane dla polskiego modernizmu dzieła w kontekście ich związków z eksperymentami nad formą i materią, wskazując na skuteczność takiego ujęcia w możliwości reinterpretacji obowiązującego kanonu sztuki polskiej tego okresu. Treści tych wystąpień ułożyły się nie tylko w panoramę problemów polskiej sztuki z „formą” w tle na przestrzeni blisko 150 lat, ale także oddały dynamikę, nurty i kierunki naszych debat nad artystycznymi zagadnieniami i badań nad nimi w długiej perspektywie czasowej aż po współczesność.



SUMMARY

Piotr Korduba, Ryszard Kasperowicz
FROM THE CHAIRS OF THE POLISH SECTION

For the first time in its 74-year history, the 36th Congress of German Art Historians (XXXVI Kunsthistorikertag), organised by the German Association of Art Historians (Verband Deutscher Kunsthistoriker) and held in Stuttgart on 23–27 March 2022, included a guest section, and it was Polish art historians who were invited to host it. The main subject of the Congress was: QUESTIONS OF FORM / FORM FRAGEN. Papers read in the Polish section addressed the conference's main topic, presenting the discipline of art history as it is currently pursued by Polish scholars – responding to global questions and areas of research, and at the same time dealing with individual problems within the framework of Polish art-historical discourse.

WOJCIECH BAŁUS
Uniwersytet Jagielloński

FORMA UWIKŁANA W STYL O PEWNYM PRZEOCZENIU POLSKIEJ HISTORII SZTUKI

I

W połowie lat osiemdziesiątych XIX wieku rozgorzała jedna z najbardziej znanych do dziś w polskiej historii sztuki i krytyce artystycznej polemik na temat istoty malarstwa¹. Rozpoczął ją Stanisław Witkiewicz cyklem artykułów *Malarstwo i krytyka u nas*². W ostatnim z owych tekstów zaatakował on w 1885 roku Henryka Struvego, profesora filozofii w Warszawie, który zajmował się też estetyką oraz przez lata był krytykiem artystycznym związanym z tygodnikiem „Kłosa”³. W swym zasadniczym zrębie polemika wyniknęła ze zderzenia dwóch spojrzeń na sztukę: Struve kontynuował sięgające pierwszej połowy XIX wieku poglądy niemieckich idealistów, głównie Hegła, Witkiewicz był zdecydowanym zwolennikiem dominującego wówczas w Europie realizmu.

Dla Struvego w sztuce liczyła się wzniosła idea wyrażona w stosownej formie. Pisał on, nawiązując do *Estetyki* Hegła: „Duch ludzki, w swym życiowym rozwoju, wyraża bogatą swą treść wewnętrzną całym szeregiem objawów dziejowych. Na czele tych objawów stoją u wszystkich narodów i we wszystkich czasach: sztuka, religia i filozofia. Sztuka zaznacza dążność do zaspokojenia podmiotowych potrzeb ducha, do przekształcenia rzeczywistości według

pewnych ideałów, które przyjmując postać piękną, czynią zadość owym potrzebom i przybliżają nas do możliwej doskonałości”⁴.

Realista Witkiewicz widział w sztuce coś więcej niż proste odwzorowanie natury. Nie zwrócono dotąd uwagi, że prawdziwa *mimesis* miała dla niego za cel dotarcie do życia. Krytyk pisał: „Indywidualność malarza wyraża się [...] tym, że on przedstawia te, a nie inne momenta życia natury”⁵. Podobnie działało się – jego zdaniem – i w innych obszarach ludzkiej działalności. „Suchy” – jak to formułował – umysł mechanika, konstruując lokomotywę tworzy coś, co przejawia „ruch, więc siłę, więc życie”⁶. Malarstwo natomiast odnosiło się do życia poprzez uchwycenie wartości optycznych. Obrazy Aleksandra Gierymskiego były dla Witkiewicza „przedstawieniem pewnych zjawisk życia z tej strony, z której się ono przedstawia oczom”⁷.

Realizm Witkiewicza zakorzeniony był więc w przeświadczeniu typowym dla filozofii życia – również tej wczesnej, dziewiętnastowiecznej, rozwijanej nie tylko w Niemczech, ale i we Francji⁸ – że świat nie jest statyczny,

¹ Napisanie niniejszego artykułu było możliwe dzięki stypendium wyjazdowemu Fundacji na rzecz Nauki Polskiej do Zentralinstitut für Kunstgeschichte w Monachium w 2021 roku. Za cenne uwagi dziękuję dr. hab. Michałowi Haakemu, prof. UAM.

² S. WITKIEWICZ, *Malarstwo i krytyka u nas*, „Wędrowiec” 1884, nr 52; 1885, nr 5–8, 12, 16, 17; wydane w formie książkowej: idem, *Sztuka i krytyka u nas 1884–1890*, Warszawa 1891. Zob. J. TARNOWSKI, *Wielki przełom. Studium z estetyki Stanisława Witkiewicza*, Gdańsk 2014, s. 203–211.

³ J. SZTACHELSKA, *Henryk Struve – estetyk doby przejściowej*, [w:] H. STRUVE, *Wybór pism estetycznych*, red. J. Sztachelska, Kraków 2010, s. IX–XVI i XXXVII.

⁴ H. STRUVE, *Sztuka, religia i filozofia*, [w:] idem, *Wybór pism estetycznych*, s. 5 (jak w przyp. 3). Zob. G.W.F. HEGEL, *Wykłady o estetyce*, tłum. J. Grabowski, A. Landman, Warszawa 1964, t. 1, s. 170–172.

⁵ S. WITKIEWICZ, „Największy” obraz *Matejki*, [w:] idem, *Sztuka i krytyka u nas*, oprac. M. Olszaniecka, Kraków 1971 (= S. WITKIEWICZ, *Pisma zebrane*, red. J.J. Jakubowski, M. Olszaniecka, t. 1), s. 338. Wszystkie podkreślenia w cytatach pochodzą od ich autorów.

⁶ Idem, *Arnold Böcklin*, [w:] idem, *Sztuka i krytyka u nas*, s. 568 (jak w przyp. 5).

⁷ Idem, *Aleksander Gierymski*, [w:] idem, *Sztuka i krytyka u nas*, s. 541 (jak w przyp. 5).

⁸ B. SKARGA, *Kłopoty intelektu. Między Comte’em a Bergsonem*, Warszawa 1975, s. 346–350.



lecz dynamiczny, że stale zachodzą w nim różne procesy⁹. Sztuka malarska wydobywała z natury aktywne, zmienne pierwiastki życia za pomocą światła i barwy. Krytyk pisał: „Życiem dla malarza jest nie tylko przejaw siły, ruchu i uczucia u zwierząt i ludzi. Życiem jest też blask słońca [...] – życiem jest ta ciągła, nieustanna, zmienna gra barw i światła – to ciągle chwianie się równowagi świetlnej – harmonii koloru”¹⁰. Dlatego:

Dzięki różnorodności oświetlenia świat zewnętrzny dla malarza nie ma właściwie żadnych stałych form ani barw. Słońce zataczając swój łuk nad ziemią, zmienia po wiele razy w ciągu jednej doby kształty i barwy wszystkich przedmiotów. Góra, która się piętrzy w ciemną sylwetkę, kiedy słońce jest za nią – rozlewa się w jasną, szeroką płaszczyznę, kiedy stanie przed nią. Zielone liście krzewów, widziane pod słońce, zmieniają się w szarą, cętkowaną blaskami białymi masę¹¹.

W konsekwencji artysta powinien obserwować, jak światło słońca, księżycza czy też światło sztuczne wpływają na barwy w naturze, jak tworzą harmonię kolorów. Witkiewicz stwierdzał: „Światło zatem jest zasadniczym, najgłówniejszym pierwiastkiem malarstwa”¹². I dalej:

Harmonia barw istnieje w naturze nieprzepartą logiką praw fizycznych; jeżeli w pochmurny dzień przedrze się zza kopuły obłoków jeden promień słońca – w tej chwili wszystko się zmienia. Światła, półtony, cienie, refleksy, przeinaczają się drogą naturalnego dążenia do równowagi świetlnej, do harmonii¹³.

Oddanie harmonii barwnej środkami artystycznymi, czyli farbami położonymi na płótnie, było zdaniem Witkiewicza zasadniczym celem artysty, gdyż – jak już wiemy – stanowiło odwzorowanie życia. To ta harmonia decydowała o klasie artystycznej obrazu, nie zaś wzniosły temat i zawarta w nim moralna, religijna czy historiozoficzna idea. Jeden z najszlachetniejszych passusów *Malarstwa i krytyki u nas* głosił:

Z jakichkolwiek też powodów i ktokolwiek się smuci lub cieszy, światło rozkłada się na nim zawsze według jednej i tej samej zasady. [...] Harmonia barw też wcale nie jest czułą na wypadki dziejowe lub powszednie. Po Waterloo czy po majówce zwykłych filistrów słońce zachodzące nie przybrało zielonego koloru tylko czerwony, jeżeli naturalnie nie było za chmurami. Malarstwo ma środki na wyrażenie pewnego momentu natury, leżącego w granicach formy i barwy. Cała zaś „głębsza treść” historyczna, przyczepiona do obrazu, dopowiada

się zwykle w podpisie, w objaśnieniu książkowym, czyli dla wyjaśnienia jej potrzeba posiłkować się inną sztuką niż malarstwo¹⁴.

Dla Witkiewicza jedyną treścią obrazu było ukazanie życia – pierwiastka bardzo ogólnego, właściwie wiecznego, nieuchwytnego pojęciowo, wręcz irracjonalnego, możliwego do konceptualizacji jedynie poprzez różnego rodzaju przejawy, jak strumień ludzkich przeżyć czy dynamizm zmian w naturze¹⁵. Dlatego refleksów życia w malarstwie poszukiwał on w dobrze oddanych zjawiskach przyrodniczych – dobrze oddanych, czyli właściwie przełożonych na środki malarskie, a więc na harmonię barw osiągniętą dzięki stosownemu wykorzystaniu palety pigmentów: „malarz nie ma tych prostych, co natura, środków. Malarz musi sztucznymi środkami wywoływać wrażenie prawdy”¹⁶. Do tego sposób owego przekładu był uwarunkowany przez psychikę, charakter i wrażliwość (czyli *de facto* „życie”) twórcy. Krytyk, parafrazując Émile’a Zolę, stwierdzał: „Artyści w ogóle są rasą bardzo subiektywną. *Chacun fait le théâtre de son talent* – każdy z tego, co jest w stanie przez pryzmat swego temperamentu dojrzeć w naturze tworzy jedyny i wyłączny zakres prawdziwej sztuki”¹⁷. Dla Witkiewicza więc, tak jak dla Zoli, sztuka była połączeniem elementu niezmiennego, czyli natury rządzącej się stałymi prawami „życia”, z indywidualnym – osobowością twórcy¹⁸. Efektem działania ludzkiej psychiki, czyli właśnie jej życia, była nastrojowość obrazów (*Stimmung*), oddawanie na płótnie chwilowych stanów „duszy”. Autor *Malarstwa i krytyki u nas* pisał:

Co żyje, musi działać. Jak wszechświat jest nieustannym ruchem, tak samo ciągłym, koniecznym ruchem, działalnością, jest życie ludzkiej duszy. [...] Otóż wskutek tej konieczności działania pewne stany psychiczne powstają w nas i uświadamiają się niezależnie od tych zewnętrznych dodatnich czy ujemnych wpływów, którymi przywykliśmy je usprawiedliwiać¹⁹.

Sztuka „służy do wyrażania tych stanów, zużycia tego nagromadzenia energii psychicznej”²⁰.

⁹ H. RICKERT, *Die Philosophie des Lebens*, Tübingen 1920, s. 17–20; P. LERSCH, *Grundsätzliches zur Lebensphilosophie*, [w:] idem, *Erlebnishorizonte. Schriften zur Lebensphilosophie*, red. T. Rolf, München 2011, s. 163–165.

¹⁰ S. WITKIEWICZ, *Aleksander Gierymski*, s. 543 (jak w przyp. 7).

¹¹ Idem, „Największy” obraz *Matejki*, s. 318 (jak w przyp. 5).

¹² Ibidem, s. 318.

¹³ Idem, *Arnold Böcklin*, s. 576 (jak w przyp. 6).

¹⁴ Idem, *Malarstwo i krytyka u nas*, [w:] idem, *Sztuka i krytyka u nas*, s. 52 (jak w przyp. 5).

¹⁵ Charakterystyka życia za: H. SCHNÄDELBACH, *Filozofia w Niemczech 1831-1933*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1992, s. 219–220 i H. RICKERT, *Die Philosophie des Lebens*, s. 3–16 (jak w przyp. 9).

¹⁶ S. WITKIEWICZ, *Arnold Böcklin*, s. 576 (jak w przyp. 6).

¹⁷ Idem, *Malarstwo i krytyka u nas*, s. 35 (jak w przyp. 14).

¹⁸ Zob. É. ZOLA, *Mój Salon (1866)*, [w:] idem, *Słuszna walka. Od Courbeta do impresjonistów. Antologia pism o sztuce*, tłum. H. Morawska, Warszawa 1982, s. 49. Na temat związków Witkiewicza z Zolą: A.M. PYCKA, *Kreacje i poglądy Stanisława Witkiewicza na tle głosów epoki*, Kraków 2010, s. 36–99.

¹⁹ S. WITKIEWICZ, *Aleksander Gierymski*, [w:] idem, *Monografie artystyczne*, t. 1, oprac. M. Olszaniecka, Kraków 1974 (= S. WITKIEWICZ, *Pisma zebrane*, red. J.J. Jakubowski, M. Olszaniecka, t. 2), s. 427–428.

²⁰ Ibidem, s. 429.



1. Jan Matejko, Bitwa pod Grunwaldem, 1875–1878, Muzeum Narodowe w Warszawie. Fot. Muzeum (domena publiczna)

II

Gdyby polemika Witkiewicza ze Struvem ograniczyła się do sporu pomiędzy dwiema postawami artystyczno-estetycznymi, zapewne przeszłaby bez szerszego echa. Ale język Witkiewicza był cięty i złośliwy. Malarz nie szczędził adwersarzowi ostrych epitetów, zarzucał mu niekompetencję w kwestiach artystycznych, drwił z co bardziej wzniosłych sformułowań, wreszcie zarzucał brak logiki w prowadzonej argumentacji i w budowie konkretnych fragmentów wypowiedzi. Nie cofał się nawet przed takimi chwytami retorycznymi, jak stwierdzenie: „Wstrzymajcie śmiech, przyjaciele!”²¹. Użyte przez niego środki perswazyjne zadecydowały o pogębieniu Struvego w oczach nie tylko współczesnych, ale i potomnych. Na przykład w 1915 roku Julia Kisielewska pisała w „Bluszczu”, że teksty Witkiewicza

to pierwszy czyn bojowy zwycięski, otwierający przez swoją logikę, śmiałość i bezwzględność drogę do niezależnego myślenia w zakresie sztuki i życia [...]. Dla nas to dziś najobojętniejsze w świecie, o co toczyła się walka – że była to kampania o realizm w malarstwie, przeciw szkole historycznej, bo to i pretekst tylko – z jakiegokolwiek innego powodu mogła się odbyć ta praca wymiatania Augiaszowej stajni z literackości, błagi, nieuctwa, fałszywego patosu, sentymentalnej łezki i wypranego z idei werbalizmu i niemrawego niedołęstwa formy²².

Witkiewicz aż do lat siedemdziesiątych XX wieku był uważany za głosiciela słusznych poglądów, które wyprowadziły polską sztukę z zacofania ku nowoczesnej teorii, a Struve za ostoję obskurantyzmu. Jerzy Malinowski, autor pierwszego artykułu przynoszącego obiektywne

spojrzenie na dokonania warszawskiego filozofa, *explicito* stwierdzał, że dotąd na konflikt patrzono wyłącznie z pozycji Witkiewicza²³. Maria Rzepińska natomiast wskazywała w tym samym czasie, że argumenty zawarte w *Malarstwie i krytyce u nas* nie zawsze były słuszne, a złośliwości celne²⁴.

Przedmiotem drwin Witkiewicza była między innymi koncepcja linii kompozycyjnych i symboliki barw Struvego²⁵. Filozof w obszernym artykule na temat *Bitwy pod Grunwaldem* Jana Matejki (1872–1878) udowodnił, że kompozycja obrazu ześrodkowana jest wokół dwóch postaci: Wielkiego Księcia Litewskiego Witolda i Wielkiego Mistrza Zakonu Krzyżackiego Ulricha von Jungingena. Obu rycerzy wyróżniać miała nie tylko barwa stroju – czerwona w przypadku Witolda i biała u Wielkiego Mistrza – ale też relacja z najbliższym otoczeniem:

Szeroko rozpostarte linie figury Witolda, wolna od wszelkiego ścisłu przestrzeń, w której sam jeden króluje, wywołuje bezpośrednie wrażenie swobody, ruchu. Wspaniały zaś karmazyn (szkarłat) jego odzieży aksamitnej i mitry księżęcej, podniesiony złotym pasem i sąsiedztwem kolorów białych, podnieca mimo woli działanie nerwów, przyspiesza obieg krwi, ogrzewa serce, budzi namiętności. [...] Jakież kontrast przedstawia pod wszystkimi tymi względami Mistrz krzyżacki! Wraz z koniem pod nim i płaszczem nad nim stanowi

²¹ S. WITKIEWICZ, *Malarstwo i krytyka u nas*, s. 72 (jak w przyp. 14).

²² Cyt. za: J. STARZYŃSKI, *Polska droga do samodzielności w sztuce*, Warszawa 1973, s. 45.

²³ J. MALINOWSKI, *Henryk Struve – teoretyk i krytyk sztuki*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 37, 1975, s. 66.

²⁴ M. RZEPIŃSKA, *Problem koloru w polskiej myśli o sztuce w XIX wieku*, [w:] *Myśl o sztuce. Materiały sesji zorganizowanej z okazji czterdziestolecia istnienia Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa 1976, s. 181.

²⁵ Wyważoną analizę poglądów Witkiewicza i jego sporu ze Struvem przedstawia: J. TARNOWSKI, *Wielki przełom*, s. 211–219 (jak w przyp. 1).

on jedną zaokrągloną w sobie, zbitą masę. Kierunek linii tu nie jest ośrodkowy, jak u Witolda; tu już nic nam nie przypomina siły, występującej z siebie na zewnątrz, poruszającej się energicznie ku celom poza nią leżącym. Tu przeciwnie, wszystko skupia się i zamyka w sobie; tu linie, niby promienie koła, biegną ze wszystkich stron ku sobie, w kierunku dośrodkowym, aby następnie w połączeniu zwartą siłą uderzyć w jedno wspólne ognisko swego ruchu, w punkt stanowczy, wokoło którego wszystko się obraca, bo tym punktem jest – samo serce Wielkiego Mistrza²⁶.

Ukształtowanie kompozycyjne obrazu, prowadzone po liniach wyznaczonych przez odpowiednio zestawione przez malarza fragmenty postaci, koni i uzbrojenia, wyrażać miało – zdaniem Struvego – główne przesłanie dzieła: „ekspansję” Witolda i „zwinięcie się” do środka Ulricha von Jungingena, a więc zwycięskie „rozprzestrzenienie się” sił polsko-litewskich i śmierć Wielkiego Mistrza, a w konsekwencji – tryumf Jagiellonów i klęskę Zakonu Krzyżackiego. Z takim przesłaniem płótna współdziałać też miały główne dominanty barwne: budząca namiętności i współgrająca z dynamizmem czerwień kaftana Wielkiego Księcia Litewskiego oraz biel stroju Mistrza. Sens tego ostatniego elementu Struve wyjaśniał następująco:

Barwa biała, jak wiadomo, łączy się w duchu naszym bezpośrednio z dwoma czynnikami umysłowymi, z ideami niewinności i śmierci. Na tych dwóch ideach polega głównie symboliczne znaczenie tej barwy. [...] Niewinność i śmierć są obie pojęciami negacyjnymi. Czego niewinność jeszcze nie ma, tego śmierć już nie posiada, to jest ruchu życiowego, namiętności, świadomości dobrego i złego. [...] Otóż ta symbolika białej barwy na szeroką skalę, ale zarazem z nadzwyczaj delikatnym poczuciem estetycznym, spożytkowana została przez artystę przy kolorystycznym potraktowaniu Wielkiego Mistrza. Tutaj kolor biały łączy się głównie z czarnym, i przez to bezpośrednio, lubo bez wszelkiego natręctwa, więc zupełnie nieznacznie, bezwiednie, budzi w widzu wrażenie spokoju, smutku, śmierci, a zatem i pewnego biernego współczucia²⁷.

Witkiewicz starał się sprowadzić argumenty Struvego do absurdu. Według niego w obrazie Matejki żadnych linii kompozycyjnych, budujących głębsze znaczenia, nie było. Konstatację filozofa, że jeden z żołdaków schwytał Wielkiego Mistrza lewą ręką za pas tuż przy sercu i przez to ukierunkowaniem przedramienia wskazał na „ów punkt środkowy” (czyli serce), rozbijał za pomocą stwierdzeń zdroworozsądkowych. Jego zdaniem dla każdego widza, który oglądałby obraz Matejki wyłącznie jako zwyczajną scenę bitewną, fakt złapania przez żołnierza lewą ręką

pasa Ulricha von Jungingena nie wynikał z zakomponowania dzieła, lecz jedynie z przyczyn czysto praktycznych: „żołdak dlatego chwyta lewą ręką, żeby przytrzymać uciekającego i zabić go trzymanym w prawej toporem!”²⁸. Podobnie wyśmiewał symbolikę barw, deprecjonując ją poprzez odniesienie jej wydzwięku do rzeczywistości społecznej swoich czasów:

Do jakich głębokich refleksji pobudzać musi ducha prof. Struvego widok tancerki, ubranej w karmazynową suknię, a wspartej na ramieniu „czarnego jak smoła” mazurzysty! Jak sprzeczne uczucia muszą nim miotać! Ona „podnieca mimo woli obieg krwi, ogrzewa serce, budzi namiętności” – on, „pozbawiony ciepłych barw”, uosobienie smutku, żałoby, otchłai czarna, bezdenna, ścina zapewne krew w żyłach, wstrzymuje bicie serca, pograża „bezwiednie” prof. Struvego w ciemną noc rozpaczy!²⁹.

Dokonawszy takich zabiegów erystycznych Witkiewicz mógł ostatecznie – w swym mniemaniu – pognać przeciwnika, stwierdzając: „Jeżeliby wszystko to było prawdą i ta pajęczyna symboliczna, po której myśl prof. Struvego biega jak pająk, istotnie powstała była w umyśle Matejki, zwątpić by przyszło o jego stanie normalnym”³⁰.

Bliższe przyjrzenie się argumentom obu stron sporu nie pozwala jednak uznać Witkiewicza za głosiciela prawdy absolutnej, a Struvego za człowieka piszącego na temat malarstwa same wydumane i pozbawione sensu elukubracje. Przede wszystkim trzeba zdać sobie sprawę, że autor *Malarstwa i krytyki u nas* głosił koncepcję sztuki bardzo ograniczoną i w gruncie rzeczy prostą. Malarstwo miało być dla niego – jak już wspomniałem wyżej – wyłącznie wyrażaniem czegoś dość nieokreślonego, czyli „życia”, poprzez ukazywanie świata realnego przez temperament artysty. Choć krytyk co krok wskazywał na konieczność oceny nie tematu obrazów lecz ich formy, to jednak forma sprowadzała się dla niego właściwie wyłącznie do harmonii barwnej, oddającej harmonię występującą w naturze (czyli owo „życie”) w sposób typowy dla charakteru danego twórcy. W wielu miejscach rozpisywał się na temat zestawu barw stosowanych przez jakiegoś artystę jako ekwiwalentu dla stosunków kolorystycznych w realnym świecie, ale niewiele mówił o kompozycji i jej zasadach, ograniczając się co najwyżej do bardzo ogólnikowych stwierdzeń, jak w przypadku Aleksandra Gierymskiego, że jego obraz został „zbudowany ze ścisłością matematyczną pod względem układu i szeregowania się brył i rozkładu światła”³¹. Takie konstatacje w gruncie rzeczy niewiele znaczyły, a jakiś polemista o temperamencie zbliżonym do Witkiewicza bez trudu mógłby wyśmiać ową matematyczną ścisłość w szeregowaniu brył, bo na czym ona miałaby polegać w realistycznym dziele, w którym raczej trudno byłoby się dopatrzeć jakiegoś

²⁶ H. STRUVE, *Przegląd artystyczny: obraz Matejki „Bitwa pod Grunwaldem”*, [w:] idem, *Wybór pism estetycznych*, s. 223–224 (jak w przyp. 3).

²⁷ Ibidem, s. 224–225.

²⁸ S. WITKIEWICZ, *Malarstwo i krytyka u nas*, s. 71 (jak w przyp. 14).

²⁹ Ibidem, s. 78.

³⁰ Ibidem, s. 73.

³¹ Idem, *Aleksander Gierymski*, s. 544 (jak w przyp. 7).

rytmu lub wyliczonych proporcji? *Credo* krytyka można więc sprowadzić do dosyć powierzchownego stwierdzenia, że artysta winien „patrzeć na naturę jedynie i wyłączenie z punktu malarskiego – widzieć w niej pewne stosunki barw, światła i kształtów i w odtworzeniu tych zjawisk widzieć istotny cel i wynik krańcowy swojej twórczości”³².

Powierzchnowość owej konstatacji uwidacznia się, gdy zestawić poglądy Witkiewicza z Konradem Fiedlerem. Niemiecki filozof również akcentował w swych rozważaniach obecny w malarstwie przekład realnego świata na „sztuczne” formy artystyczne, ale jednocześnie w efektach pracy artysty dostrzegał nie tylko umiejętność oddania zjawisk natury, lecz przede wszystkim poznawczy wymiar twórczości³³. Obraz według niego ukazywał widzialność świata (*Sichtbarkeit der Welt*), która nie musiała się sprowadzać do realizmu, lecz mogła uzmysławiać takie aspekty rzeczywistości, które wymykały się potocznemu spojrzeniu i kategorii „życia” (jak to choćby miało miejsce u Paula Cézanne’a)³⁴.

Dla odmiany Struve nie interesował się zgodnością malarskiego przedstawienia z naturą, lecz – nieco podobnie, jak Fiedler, ale niezależnie od niego – widział w obrazie pewną wykoncypowaną konstrukcję. Artysta w jego ujęciu musiał znaleźć dla idei określoną formę, co powodowało, że powinien był albo nadać scenie zaobserwowanej w naturze głębszy sens, albo przełożyć wymyślony temat (historyczny, literacki, religijny czy rodzajowy) na kompozycję w ten sposób, by w odbiorze można było ową myśl przewodnią odczytać. Pisał:

Punktem wyjścia mogą być zarówno treść, jak i forma, zarówno uczucia, ideały, dążności ducha, szukającego odpowiedniego wyrazu w formach świata zmysłowego, jak i prawda, życie i rzeczywistość, pojęte jako formy, dla natchnienia ich pewną treścią idealną. W pierwszym razie sztuka rozpoczyna swój przychód z wyżyn ducha i w dążności do uwydatnienia jego treści zstępuje coraz bardziej w zakres świata zmysłowego, równoważąc oba te czynniki. W drugim razie, odwrotnie, od rzeczywistości codziennej wznosi się coraz bardziej w sferę idealną, ożywiając wszędzie kształty rzeczywiste treścią duchową³⁵.

Dlatego filozofa bardziej interesowała logiczna struktura obrazu i takie użycie barw, które pomagało w odczuciu i zrozumieniu treści malowidła, niż Witkiewiczowa harmonia kolorów, wszak „nieczuła na wypadki dziejowe”. W rezultacie to właśnie ten wykpiiony profesor powiedział więcej o formalnej stronie *Bitwy pod Grunwaldem*

niż profesjonalny malarz, gdyż nie ograniczał się do poszukiwania w dziele Matejki tego, czego w nim było niewiele, czyli prawdy o świetle i barwie w naturze, lecz starał się dociec, jak wzajemne ułożenie grup postaci i linie napięć kompozycyjnych, wspierane przez dominanty kolorystyczne, konstytuowały wizualny sens odbierany bezpośrednio przez widza, czyli produkowały fiedlerowską „widzialność świata”. Mówiąc dokładniej: ponieważ obraz Matejki nie pokazywał jedynie w sposób realistyczny (czy naturalistyczny) siepaczy tłukących się nawzajem mieczami i toporami, lecz bitwę, która miała swój przebieg i dramaturgię, Struve analizował środki, jakich użył artysta, by ową dramaturgię i zapowiedź zwycięstwa określonej strony konfliktu wyrazić naocześnie.

III

W polskiej historii sztuki nigdy nie doszło do szerszych debat na temat formy. Właściwie niezauważona przeszła fala rozważań na temat podstawowych kategorii formalnych, jaka przetoczyła się przez niemieckojęzyczną historię sztuki w okresie od około 1900 roku do drugiej wojny światowej³⁶. Prowadzone wówczas poszukiwania pojęć, które mogłyby określać istotne cechy dzieł niezależnie od zmian historycznych, prawie nie znalazły u nas swego odpowiednika, a jedynie ogólnikowe omówienia³⁷. Nie ustosunkowano się szerzej ani do koncepcji „czystego widzenia” Heinricha Wölfflina, co najwyżej używając jego terminologii w pracach analitycznych, ani do pomysłów Augusta Schmarsowa, wywodzącego swe instrumentarium z antropologii cielesności, ani do zestawu narzędzi Aloisa Riegla, takich jak optyczny i haptyczny, *Fernsicht*, *Normalsicht*, *Nahsicht*; pomijając dość bezrefleksyjne stosowanie słowa *Kunstwollen*³⁸. Polska historia sztuki pozostała głucha na próby wykreowania *Kunstwissenschaft* – dyscypliny badającej możliwości stworzenia mocnych podstaw do analizowania zjawisk historycznych, takich jak np. styl³⁹. Jedynie Marian Morelowski próbował zbu-

³⁶ Na temat tej debaty: J. HERMAND, *Literaturwissenschaft und Kunstwissenschaft. Methodische Wechselbeziehungen seit 1900*, Stuttgart 1971, s. 11–15.

³⁷ Np. T. SZYDŁOWSKI, *Spór o Giotta. Problem autorstwa fresków w Asyżu na tle rozwoju metody historii sztuki*, Kraków 1929, s. 20–22 (nadbitka z „Przeglądu Współczesnego”, 8, 1929, nr 81, s. 15–46).

³⁸ W. BAŁUS, *In the Glow of a Classic: Remarks on the Reception of Heinrich Wölfflin in Polish Art History*, [w:] *The Global Reception of Heinrich Wölfflin's „Principles of Art History”*, red. E. Levy, T. Weddigen, Washington 2020 (= *Studies in History of Art*, t. 82; Center for Advanced Study in the Visual Arts, Symposium Papers, t. 59), s. 253–254; idem, *The Place of the Vienna School of Art History in Polish Art Historiography of the Interwar Period*, „Journal of Art Historiography”, 2019, nr 21, s. 4–6 i 13, <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2019/11/bac582us.pdf> (dostęp: 21.01.2022).

³⁹ Na temat *Kunstwissenschaft*: B. COLLENBERG-PLOTNIKOV, *Die Allgemeine Kunstwissenschaft (1906–1943). Idee – Institution*

³² Ibidem, s. 540–541.

³³ K. FIEDLER, *Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst*, [w:] idem, *Schriften zur Kunst*, red. G. Boehm, München 2011, t. 1, s. 30–39.

³⁴ G. BOEHM, *Einleitung*, [w:] K. FIEDLER, *Schriften zur Kunst*, s. LXXV–LXXX (jak w przyp. 33).

³⁵ H. STRUVE, *Estetyka*, [w:] idem, *Wybór pism estetycznych*, s. 100 (jak w przyp. 3).

dować w oparciu o *Abstraktion und Einfühlung* Wilhelma Worringera teorię sztuki opartą na opozycji abstrakcjonizm / naturalizm, ale jednostkowość owej propozycji tym bardziej podkreślała generalne *désintéressement*, jakim się badacze międzywojenni wykazywali względem nauki o sztuce⁴⁰.

W Krakowie uczeni gładko i bez żadnego metodologicznego zwrotu przeszli od postawy Mariana Sokołowskiego (twórca katedry historii sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim w 1882 roku), postawy ugruntowanej w poglądach rozpowszechnionych w drugiej połowie XIX wieku (Berlin, Moritz von Thausing, Anton Springer), a zakładającej „determinowanie” stylowe dzieła, rozpoznanie jego ikonografii i związków z kulturą czasu powstania – do analizowania przemian stylowych dzieł średniowiecznych i nowożytnych, jedynie adaptując nowsze narzędzia pomagające określić przynależność obrazów czy budowli do określonej fazy gotyku czy renesansu (ale i upraszczając podejście mistrza do sztuki, głównie poprzez eliminację powiązań z historią kultury)⁴¹. Bliższe niż rozważania teoretyczne spod znaku *Kunstwissenschaft* było dla nich stylownawstwo, czyli czysto praktyczna *normal art history* (by posłużyć się tytułem książki na temat Adolfa Goldschmidta⁴²). We Lwowie Władysław Podlacha też gładko przejął koncepcję pierwszego profesora na tamtejszym uniwersytecie, Jana Bołoz Antoniewicza, w myśl której dzieło sztuki miało być zamkniętą całością, „dojrzałym owocem” pracy artysty, zawierającym w sobie przeżycia i uczucia twórcy możliwe do odbioru przez widza poprzez wczucie⁴³. W nigdy niewydanym przez Podlachę podręczniku metodologii historii sztuki próżno szukać większych rozważań na temat formy, choć przywoływał on nazwiska i koncepcje teoretyczne Wölfflina, Schmarsowa czy

– Kontext, Hamburg 2021.

⁴⁰ M. MOREŁOWSKI, *Abstrakcjonizm i naturalizm w sztuce a nauka historii sztuki*, [w:] *Pamiętnik organizacyjnego zjazdu historyków sztuki w Krakowie w dniach 2–4 października 1934 r.*, red. T. Szydłowski, Kraków 1935, s. 53–60; W. WORRINGER, *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, München 1908. Pełny zarys swej koncepcji Morełowski opublikował już po wojnie w książce *Abstrakcjonizm i naturalizm w sztuce. Uwagi wstępne do kursu powszechnej historii sztuki, uzupełnione wiadomościami o początkach tej nauki w Polsce* (Lublin 1947), nie powołując się zresztą na Worringera, co wynikało zapewne z jego antyniemieckiego nastawienia, zob. A. KOZIEŁ, *Marian Morełowski (1884–1963)*, „Rocznik Historii Sztuki”, 36, 2011, s. 52–55.

⁴¹ M. KUNIŃSKA, *Identity Built on Myth. Fact and Fiction in the Foundational Narrative of the „Cracow School of Art History” and Its Relations to Vienna*, „Journal of Art Historiography”, 25, 2021, <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2021/11/kuninska.pdf> (dostęp: 21.01.2022).

⁴² *Adolf Goldschmidt (1863–1944). Normal Art History im 20. Jahrhundert*, red. G. Brands, H. Dilly, Weimar 2007.

⁴³ K. PIWOCKI, *Lwowskie środowisko historyków sztuki*, [w:] idem, *Sztuka żywa. Szkice z teorii i metodyki historii sztuki*, Wrocław et al. 1970, s. 169–171 i 174–178.

Riegla. „Opis formalny” służył u niego określeniu stylu dzieła, a pracą analityczną wieńczyć miała „analiza psychologiczna”, nadal zakładająca konieczność poznania treści obrazu czy rzeźby poprzez wczucie⁴⁴. Za znamienny uznać też należy fakt, że badacz ten nie odniósł się do rozprawki Bołoz Antoniewicza o *Ostatniej Wieczery Leonarda*, w której zasadniczy temat fresku – ustanowienie Eucharystii – został wywiedziony z geometrycznej i kolorystycznej struktury dzieła⁴⁵. Rozprawka ta zresztą w ogóle nie została zauważona przez polską historię sztuki aż do ostatnich lat, tym mocniej podkreślając brak zainteresowania dyscypliny dla możliwości odczytywania sensu obrazu z jego ukształtowania⁴⁶. Głębszego zainteresowania dla spraw teoretycznych nie wykazywał też pierwszy profesor historii sztuki na uniwersytecie poznańskim, ks. Szczęsny Dettloff⁴⁷. Wreszcie, zupełnie bez echa przeszły koncepcje tzw. młodszej szkoły wiedeńskiej, w pewien sposób najbliższe opisom Struvego, bo zakładające możliwość uchwycenia treści dzieła sztuki poprzez analizę jego struktury formalnej dzięki zastosowaniu zasad psychologii *gestalt*⁴⁸.

Nie lepiej było i po drugiej wojnie światowej. Z jednej strony kontynuowano wtedy badania stylistyczne, co najwyżej w późniejszym okresie dyskutując na temat samego pojęcia stylu i jego coraz większej niejasności, z drugiej wczesna recepcja ikonologii skierowała zainteresowania na aspekty ikonograficzne i treściowe dzieł sztuki, zawarte nie w formie, lecz w motywach, tematach i cyklach narracyjnych przedstawianych na obrazach⁴⁹. Dążenia zmierzające do wykrycia ponadhistorycznych, systematycznych pojęć opisujących w sposób uniwersalny wszelkie możliwe formy artystyczne zostały skrytykowane już w 1947 roku przez młodego Jana Białostockiego⁵⁰. Pojawiające się w Niemczech próby łączenia analizy formy ze znaczeniem, rozwijane przez Maxa Imdahla w ikonice, a przez Gottfrieda Boehma w hermeneutyce historycznoartystycznej, przez długi czas nie były w żaden spo-

⁴⁴ V. KORSKOVA, „Metodologia historii sztuki w podręczniku Władysława Podlacha”, Kraków 2021 (maszynopis pracy magisterskiej).

⁴⁵ J. BOŁOZ ANTONIEWICZ, *Ostatnia Wieczera Leonarda da Vinci*, tłum. M. Bryl, „Artium Quaestiones”, 24, 2013, s. 175–186.

⁴⁶ M. BRYL, *Bołoz – Leonardo – Ikonika (Uwagi tłumacza)*, „Artium Quaestiones”, 24, 2013, s. 173–174.

⁴⁷ T.J. ŻUCHOWSKI, *Ks. prof. Szczęsny Dettloff (1878–1961)*, „Artium Quaestiones”, 22, 2011, s. 8–9.

⁴⁸ W. BAŁUS, *The Place of the Vienna School*, s. 14 (jak w przyp. 38).

⁴⁹ O przemianach polskiej historii sztuki po 1945 roku: idem, *A Marginalized Tradition? Polish Art History*, [w:] *Art History and Visual Studies in Europe. Transnational Discourses and National Frameworks*, red. M. Rampley et al., Leiden–Boston 2012, s. 444–445. Zagadnieniu kryzysu pojęcia stylu był poświęcony „Biuletyn Historii Sztuki”, 40, 1978, nr 1.

⁵⁰ J. BIAŁOSTOCKI, *W pogoni za schematem. Usiłowania systematycznej historii sztuki*, „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury”, 9, 1947, s. 227–230.

sób dostrzegane, a pewne – w skali całego kraju jednak dość ograniczone – prawo obywatelstwa zyskały dopiero w czwartej ćwierci XX wieku, głównie w środowisku poznańskim, w dociekaniach m.in. Wojciecha Suchockiego, Mariusza Bryła i Michała Haakego⁵¹. Możliwość dopatrywania się sensu obrazu w grze kolorów i w układach linii kompozycyjnych była tak dalece obca polskiej historii sztuki, że Maria Olszaniecka sprowadziła interpretację Struvego *Bitwy pod Grunwaldem* wyłącznie do odczytania przez filozofa literackiej treści owego płótna, analizę formalną przypisując Witkiewiczowi:

Prawa formy plastycznej determinowały odmienne „czytanie” obrazu od „czytania” książki, które – jak pisze Leopold Ettliger – „trzeba ściśle odgraniczyć od wszelkich osobistych odczuć podczas recepcji dzieła sztuki”. Prawa formy plastycznej ustalały też znaczenie i konsekwencje wyboru przez malarza wielkości płótna, zależnej wyłącznie od techniki malowania. Prawa formy plastycznej zadecydowały również o niezwykle ostrej, sztywniejszej a zarazem pełnej dowcipu diatrybie przeciwko „symbolice linii i barwy”, która przeszła do historii polskiej krytyki i stała się najbardziej charakterystycznym przykładem sławnych bojów Witkiewicza ze Struvelm. W „symbolice linii” Struvego jego polemista nie dopatrzył się intencji „wyjawienia ukrytej zasady stylistyczno-formalnej”, wręcz odwrotnie, zaatakował ją za naruszenie autonomii malarstwa, za przekroczenie granicy wyznaczonej przez nośność znaku plastycznego⁵².

Czy w utrwaleniu się w polskiej historii sztuki niechęci do dyskusji na temat formy (nie stylu!) i możliwości wyrażania przez nią treści można widzieć długi cień polemiki Witkiewicza ze Struvelm? Trudno to ponad wszelką wątpliwość udowodnić, ale trzeba zauważyć, że ów spór był od końca XIX wieku i przez większą część XX obecny w świadomości ludzi zajmujących się sprawami artystycznymi. W dwudziestoleciu międzywojennym na autora *Malarstwa i krytyki u nas* powoływał się Władysław Strzemiński, nie tylko stwierdzając, że jedynie adwersarz Struvego „walczył o prawdziwą sztukę swojej epoki”⁵³, ale też za pomocą obfitych cytatów z jego pism zwalczając kult Matejki i malarstwa „tematycznego”. Nie wymieniając nikogo z nazwiska konstatawał: „Falsz werbalizmu i napuszonej metafizyki przenikając do poszukiwań artystycznych oddziaływała w sposób rozkładowy na atmosferę umysłową, na jasność sądów i na stosunek do kultury pracy jako jedyne źródła rozwoju w sztuce. Przeciwno

podstawom społecznym i wynikiem artystycznym tego prądu umysłowego musieli wystąpić ci, którzy zwalczali jego szczytowy objaw – Matejkę”⁵⁴. Już po drugiej wojnie światowej Jacek Woźniakowski, włączając się w 1946 roku w zupełnie nową polemikę na temat charakteru sztuki, zaczął swój wywód od symptomatycznych słów: „Chyba od czasów Witkiewicza nie było tak mięsistej dyskusji o malarstwie”⁵⁵, znowu akcentując wyłącznie znaczenie autora *Malarstwa i krytyki u nas*. Tadeusz Dobrowolski stwierdzał w roku 1960, że Witkiewicz, „[o]bdarzony wyjątkowym talentem polemicznym, kształtował swe poglądy w ogniu walki z zacofanymi krytykami sztuki, jak Struvelm, zaś ten ostatni „[w]szędzie wietrzył symbol, odczytywał treść głębszą, filozoficzną, historiozoficzną itd. Jeśli zaś zajmował się formą, zaczynał grzęznąć w jakiejś symbolice linii [...]”. Podobnie kolor nie był dla niego wartością malarską, lecz symboliczną”⁵⁶. Wreszcie Marek Zgórniak, polemizując w 2007 roku ze zwolennikami ikoniki i hermeneutyki historycznoartystycznej, analizy Struvego z artykułu o *Bitwie pod Grunwaldem* spuentował następująco: „Sposób, w jaki tę rozprawę parę lat później referował Stanisław Witkiewicz, mógł być kolejnych autorów zniechęcić do naśladowania, ale najwyraźniej stało się inaczej”⁵⁷.

Ten krótki przegląd stanowisk pokazuje, że w zbiorowej pamięci spór zapisał się jako zderzenie słusznych racji Witkiewicza z niewartymi uwagi pomysłami Struvego. Do tego akceptacja poglądów autora *Malarstwa i krytyki u nas* szła w parze z pozytywnym wartościowaniem jego strategii polemicznych. W konsekwencji analizy Struvego uznano nie tylko za „zacofane”, „grzęznące w symbolice”, ale przede wszystkim za naruszające „autonomię malarstwa” i „malarskie wartości”. Tym samym jednak wszelkie nowe próby rozpatrywania formy jako nośnika treści – takie jak artykuł Bołozza Antoniewicza o *Ostatniej Wieczery* Leonarda, analizy Morelowskiego⁵⁸, wiedeńska analiza strukturalna, ikonika czy hermeneutyka – musiały zapalać ostrzegawcze światło, że oto ich zwolennicy wkraczają na teren co najmniej grząski, a może nawet staczają się w otchłań „nieuctwa, fałszywego patosu, sentymentalnej łezki i wypranego z idei werbalizmu” (by posłużyć się cytowanymi sformułowaniami Julii Kisielewskiej). Natomiast propagowana przez Witkiewicza prostota wymowy dzieł sztuki jako natury oddanej przez kształty, kolor i harmonię barwną, blokowała próby poszukiwania kategorii określających ponadhistoryczną istotę formy (takich

⁵¹ W. BAŁUS, *A Marginalized Tradition?*, s. 446 (jak w przyp. 49). Ważną postacią dla tej orientacji metodologicznej był też Michael Brötje, zob. np. M. HAAKE, *O dwóch różnych głosach w sprawie egzystencjalno-hermeneutycznej nauki o sztuce Michaela Brötjego*, „Folia Historiae Artium”, 11, 2007, s. 109–120.

⁵² M. OLSZANIECKA, *Dziwny człowiek (O Stanisławie Witkiewiczu)*, Kraków 1984, s. 79–80.

⁵³ W. STRZEMIŃSKI, *Rozmowy na wystawie*, [w:] idem, *Pisma*, red. Z. Baranowicz, Wrocław 1975, s. 180.

⁵⁴ Idem, *Matejko*, [w:] idem, *Pisma*, s. 252 (jak w przyp. 53).

⁵⁵ J. WOŹNIAKOWSKI, *Sprawa malarstwa*, [w:] *Czas debat. Antologia krytyki artystycznej z lat 1945–1954*, t. 2: *Realizm i formalizm*, red. A. Pietrasik, P. Słodkowski, Warszawa 2016, s. 147.

⁵⁶ T. DOBROWOLSKI, *Nowoczesne malarstwo polskie*, t. 2: 1764–1929, Wrocław–Kraków 1960, s. 108–109.

⁵⁷ M. ZGÓRNIAN, *Odpowiedź*, „Folia Historiae Artium”, 11, 2007, s. 122.

⁵⁸ M. MORELowski, *Abstrakcjonizm i naturalizm w sztuce a nauka historii sztuki*, s. 56–57 (jak w przyp. 40).

jak np. linearny, malarski, haptyczny, optyczny, krystaliczny, organiczny itd.), co w Europie dało podstawy do rozważań w ramach *Kunstwissenschaft*, a w Polsce uznane zostało za niepotrzebne sofizmaty wobec prostego stwierdzenia, że „malarstwo ma środki na wyrażenie pewnego momentu natury, leżącego w granicach formy i barwy”. Jak się więc wydaje, polemika Witkiewicza ze Struvernem mogła być jakimś nie do końca uświadomionym założeniem polskiej historii sztuki, przez długie lata narzucającym granice w stawianiu problemów badawczych zbyt oddalających się od prostoty i zdroworozsądkowej oczywistości w pojmowaniu wytworów malarstwa i rzeźby.

SUMMARY

Wojciech Bałus

FORM ENTANGLED IN STYLE. ON AN OVERSIGHT IN POLISH ART HISTORY

Neither the philosophy of Konrad Fiedler, nor the conception of *Kunstwissenschaft* or the methodological ideas of the so-called New Vienna School of Art History, have played any role in Polish art history of the beginning of the twentieth century and in the interwar period. After the Second World War, the Iconic and hermeneutics met with poor reception, either. Although the main research tool was (and for many scholars has remained) the so-called ‘formalism’, the form has been treated almost exclusively as an expression of style and not as the basic factor that contributes to the quality of image as a sensible image. In my opinion, the above resulted from the influence of the rhetoric and views of the art critic Stanisław Witkiewicz. Regardless of considering the form as the essence of painting, Witkiewicz treated form as an artistic expression of naturalism; what is more, in his well-known polemic of 1884–1885, he ridiculed Henryk Struve who tried to demonstrate that it was the rules governing the inner construction of a painting that decided about its appearance and message. To my mind, the ‘Witkiewicz complex’ – that is, a fear of theorising – has survived well into the twentieth century.

RAFAŁ MAKAŁA
Uniwersytet Gdański

FLUCHT IN DIE FORM ALS EINE DER STRATEGIEN DER POLNISCHEN KUNSTGESCHICHTE AUF DEN EHEMALIGEN DEUTSCHEN GEBIETEN NACH 1945

Eines der wichtigsten Probleme, mit denen polnische Kunstgeschichte nach dem Zweiten Weltkrieg konfrontiert wurde, war das Verhältnis zu der Kunst in den neuen West- und Nordgebieten: Schlesien, Hinterpommern, West- und Ostpreußen sowie Neumark. Die verschiedenen, dafür eingesetzten methodologischen Formate waren in letzten dreißig Jahren oft Gegenstand wissenschaftlicher Abhandlungen – meist in einem breiten, historischen Kontext. Hier sind v.a. die Texte von Adam Labuda zu erwähnen, der sich, u.a. am Beispiel Schlesiens, mit den Spannungen zwischen der deutschen Ost- und der polnischen Westforschung befasste; die Texte von Beate Störtkuhl, Jörg Hackmann, Tomasz Torbus, Piotr Korduba (um nur einige ForscherInnen zu nennen) sind hier ebenso zu erwähnen.¹ Mein Beitrag fokussiert nur einen

Aspekt dieses Problemfelds: die Wende hin zu einem Primat der Formforschung in der Kunstgeschichte jener neuen Gebiete, die zu einer zentralen Erscheinung in der polnischen Kunstgeschichtsschreibung wurde.

Die Entscheidung, die ehemals deutschen Ostgebiete an Polen anzugliedern, wurde von den alliierten Großmächten – ohne Beteiligung Polens – in der Endphase des Zweiten Weltkriegs getroffen und während der Potsdamer Konferenz im Juli 1945 bestätigt. Sie sollten gewissermaßen eine „Widergutmachung“ für polnische Territorien im Osten sein, die 1939 von Sowjetunion annektiert wurden. Diese beispiellose „Verschiebung“ der Grenzen eines Staates führte u.a. zur Migration von Millionen Menschen (darunter ebenso Polen und verschiedene Minderheiten: polnische Juden, Ukrainer, Lemken etc.), die sich nun mit einer Umsiedlung in die neuen Gebiete abfinden mussten. Für die meisten bedeutete dies die Ankunft in eine fremde Kulturlandschaft – damit meine ich sowohl unverständliche Inhalte, die sich auf eine andere Sprache, Geschichte und oft auch auf eine andere Religiosität bezogen, als auch die ungewöhnlichen Kunstformen, die die neuen Einwohner dort vorgefunden haben.² Diese Erfahrung des „Fremdseins“ überschneidet sich mit einem

¹ A.S. LABUDA, *Polska historia sztuki a „Ziemie Odzyskane“*, „Rocznik Historii Sztuki“ 26, 2001, S. 45–62; idem, *Polnische Kunstgeschichtsschreibung und die „Wiedergewonnenen Gebiete“*, in *Deutsche Ostforschung und polnische Westforschung im Spannungsfeld von Wissenschaft und Politik: Disziplinen im Vergleich*, Hrsg. J.M. Piskorski, J. Hackmann, R. Jaworski, Osnabrück, 2002, S. 135–159; B. STÖRTKUHL, *Historia sztuki w służbie „niemieckich badań wschodnich“ (Ostforschung)*, „Rocznik Historii Sztuki“ 26, 2001, S. 31–43; J. HACKMANN, *Strukturen und Institutionen der polnischen Westforschung (1918–1960)*, „Zeitschrift für Ostforschung“ 50, 2001, Nr. 2, S. 230–255; P. KORDUBA, *Visionen des alten Danzig in polnischen kunsthistorischen Publikationen, im Museums-wesen und im Kontext des Wiederaufbaus der Stadt nach 1945, in Visuelle Erinnerungskulturen und Geschichtskonstruktionen in Deutschland und in Polen seit 1939*, Hrsg. D. Bingen, P.O. Loew, D. Popp, Warszawa, 2009, S. 99–122; T. TORBUS, *Wspólne czy cudze dziedzictwo?*, „Borussia“ 20/21, 2000, S. 311–313; idem, *Kunstwerke unter wechselnden Hoheit. Der Umgang mit dem Kulturerbe*

in den historischen deutschen und polnischen Ostgebieten im Vergleich, in *Wanderungen: Künstler – Kunstwerk – Motiv – Stifter*, Hrsg. M. Omilanowska, A. Straszewska, Warszawa, 2005, S. 217–248. Siehe auch: J. FAJT, W. FRANZEN, A.S. LABUDA, *Kunstgeschichtsschreibung in Ostmitteleuropa – Ostmitteleuropa in der Kunstgeschichtsschreibung. Nationale und transnationale Perspektiven*, in *Handbuch zur Geschichte der Kunst in Ostmitteleuropa*, Bd. 1., Hrsg. Ch. Lübke, M. Hardt, Berlin, 2017, S. 38–51.

² Ein weiteres Problem stellte die konfessionelle Fremdheit der protestantischen Kirchen in Pommern und Masuren, oft auch in



weiteren, ebenso wichtigen Faktor – mit den sozialen Folgen des Zweiten Weltkrieges. Die brutale Politik der Ausrottung der polnischen Nation und Kultur, die das Dritte Reich konsequent verfolgte, erweckte in Polen starke antideutsche Stimmungen, die von der staatlichen Propaganda im gesamten Ostblock jahrzehntelang geschickt instrumentalisiert wurden.³ Infolgedessen hielt in Polen eine Abneigung gegen alles, was man als „deutsch“ bezeichnen konnte, lange an. Zum Teil führte das auch unter den polnischen KunsthistorikerInnen zur Ablehnung des Kulturerbes in den neuen Gebieten – nicht zuletzt, weil sie von den Repressionen der deutschen Besatzer genauso hart betroffen waren wie der Rest der Nation.⁴ Die Folge konnte eine radikale Lösung sein: das vorhandene Kulturerbe als irrelevant zu bezeichnen und seine Zerstörung zuzulassen, um an dessen Stelle eine gänzlich neue Kulturlandschaft zu schaffen (wie es im sowjetisch gewordenen Teil Ostpreußens tatsächlich geschah). In der Volksrepublik Polen wurde ein solches Vorgehen nicht systematisch verfolgt, auch wenn eine Reihe von Objekten in der Tat bewusst zerstört wurde, beispielsweise die Burgruine in Küstrin an der Oder (Kostrzyn nad Odrą), die 1969 gesprengt wurde.⁵

Niederschlesien, das, deren Ausstattung als ungeeignet für den katholischen Gottesdienst angesehen wurde.

³ Man muss dabei stets im Auge behalten, dass die Volksrepublik Polen von der UdSSR abhängig war – von jenem Staat, der im Zweiten Weltkrieg genauso brutal gegen Polen vorging. Die antideutsche Propaganda sollte also auch von der Schuld der Sowjetunion ablenken.

⁴ Dazu: A.S. LABUDA, *Polska historia sztuki a „Ziemie Odzyskane“*, S. 60 (wie Anm. 1)

⁵ Häufiger waren Entscheidungen, die zum Verlust von Kunstwerken infolge der Durchsetzung eines Programms zur „Modernisierung“ des Landes führten. So veränderte der Wiederaufbau kleiner und mittelgroßer Städte deren Charakter, weil die zerstörte historische Bausubstanz nicht wiederhergestellt wurde. An ihrer Stelle entstanden „vorbildliche“ moderne Wohnsiedlungen (z. B. in Glogau oder Köslin). Dabei handelte es sich jedoch nicht um gezielte Maßnahmen einer „Entgermanisierung“, sondern um eine Umsetzung der Postulate der Moderne, die zu analogen Lösungen beim Wiederaufbau in Deutschland (Frankfurt am Main), Frankreich (Le Havre) oder Großbritannien (Coventry) führte. Vgl. A. TOMASZEWSKI, *Zwischen Denkmalpflege und Ideologie. Konzepte in Polen 1945–1989*, in *Hansestadt – Residenz – Industriestandort*, Hrsg. B. Störckuhl, München, 2002, S. 299–311; J. FRIEDRICH, *Neue Stadt im alten Gewand. Der Wiederaufbau Danzigs 1945–1960*, Köln 2010.

Darüber hinaus wurde oft ein Transfer von Kulturgütern aus den Nord- und Westgebieten nach Zentralpolen praktiziert, als eine Art von Wiedergutmachung für die katastrophalen Zerstörungen von Kunstwerken und Kulturzeugnissen in Polen (die oft nicht nur die Folge des Krieges selbst waren, sondern auch aus der planmäßigen Ausrottung der polnischen Kultur durch das „Dritte Reich“ resultierten). Eine Fallstudie bei E. GŁADKOWSKA, *Difficult Heritage: the case of Warmia and Mazury*, in *Cultural*

Die Regierung der Volksrepublik Polen tendierte jedoch zu einer anderen Lösung, die als „Polonisierung“ und „Entgermanisierung“ bzw. „Entdeutschung“ bezeichnet wurde. Es ging dabei sowohl um Argumente, die in der internationalen Politik eingesetzt werden konnten, als auch darum, den eigenen BürgerInnen ein Identitätsgefühl in den sogenannten wiedergewonnenen Gebieten zu vermitteln. In der durch Krieg und Verfolgung traumatisierten Bevölkerung stießen diese Ideen auf Zustimmung. Mantraartig wiederholte man die Phrase einer Rückkehr in uralte, slawische Gebiete, basierend auf der Tradition des sogenannten polnischen Westgedankens der Zwischenkriegszeit.⁶ Nach diesem Konzept war die deutsche Kultur in Schlesien, Pommern etc. eine oberflächliche Schicht, unter der eine endemische, polnische/slawische Kultur verborgen liege. Dieses Konzept ermöglichte zwar den neuen Einwohnern eine mentale Aneignung der neuen Heimat, für die Kunstwerke konnte jedoch gravierende Folgen haben – denn diejenigen Objekte, die nicht als polnisch/slawisch interpretiert wurden, konnten ihre Daseinsberechtigung verlieren. Die Kunstgeschichte sollte nach Vorstellung der Machthaber in erster Linie überzeugende Argumente für die Propaganda liefern – was sie allerdings nur sehr eingeschränkt tat.⁷

Eine derart definierte Polonisierung konnte relativ einfach in jenen Gebieten verwirklicht werden, die in der Vergangenheit lange zu Polen gehört hatten. Als Beispiel sei Danzig (Gdańsk) genannt, wo polnische Einflüsse eine wesentliche Rolle in Kunst und Architektur der Stadt spielten – was sich im Übrigen auch in den Kontroversen zwischen den deutschen und polnischen Interpretationen

and natural heritage between theory and practice, Hrsg. M. Śliwa, K. Glińska-Lewczuk, Olsztyn, 2016, S. 129–136 und eadem, *Der schwierige Weg in die Vergangenheit. Strategien der Aneignung des fremden Erbes nach 1945 auf dem Gebiet der heutigen ermländisch-masurischen Woiwodschaft*, in *Visuelle Erinnerungskulturen*, S. 87–98 (hier besonders S. 88–91) (wie Anm. 1).

⁶ Dazu u.a. A.S. LABUDA, *Polska historia sztuki a „Ziemie Odzyskane“*, S. 46, 50–52 (wie Anm. 1); P. PIOTROWSKI, *Drang nach Westen. The visual Rethoric of Polish „Westen Politics“ in the 1930s*, in *Visuelle Erinnerungskulturen und Geschichtskonstruktionen in Deutschland und Polen 1800 bis 1939*, Hrsg. R. Born, A.S. Labuda, B. Störckuhl, Warszawa, 2006, S. 271–288. Zum polnischen Westgedanken (Westforschung): J. HACKMANN, *Strukturen und Institutionen der polnischen Westforschung*, S. 230–255 (dort weitere Literatur zu diesem Thema) (wie Anm. 1). Die Thesen des polnischen Westgedankens wurde in der Zwischenkriegszeit insbesondere durch JÓZEF KISIELEWSKIS Buch *Ziemia gromadzi prochy* (Poznań 1937) populär gemacht.

⁷ Siehe dazu: B. STÖRCKUHL, *Historia sztuki w służbie „niemieckich badań wschodnich“*, S. 49 (wie Anm. 1). Unter vielen Fallstudien ist v.a. zu erwähnen: R. EYSYMONTT, *Richtlinien zur Denkmalpflege historischer Städte Schlesiens – Theorie und Praxis nach 1939 am Beispiel der Stadt Nimptsch und der Dominsel in Breslau*, in *Der Umgang mit dem kulturellen Erbe in Deutschland und in Polen im 20. Jahrhundert*, Hrsg. A. Langer, Warszawa, 2004, S. 177–190.

der Danziger Kunst widerspiegelte.⁸ In Schlesien bezog man sich vor allem auf das Früh- und Hochmittelalter, die Zeit vor der Übernahme des Landes durch die Böhmisches Krone im 14. Jahrhundert, sowie auf die Kunstwerke, die man mit der bis 1676 bestehenden schlesischen Nebenlinie des polnischen Königshauses der Piasten in Verbindung bringen konnte. Der Titel „Piasten“ – wie etwa „Piastenschloss“ – wurde zu einem Prädikat des Polentums. Einige Forscher waren tatsächlich bestrebt, die Kunst in den neuen Nord- und Westgebieten polnisch-national umzudeuten, was als Reaktion auf die antipolnische Haltung der deutschen Ostforschung verstanden werden kann.⁹ Ein Beispiel sind die Schriften von Tadeusz Dobrowolski, der, ebenso wie die deutschen Ostforscher, im Sinne der sog. Wesensforschung, die Kunstgeographie Schlesiens in nationalen Kategorien interpretierte – nunmehr als rein slawisch, was für ihn gleichbedeutend war mit „polnisch“. Künstlerische Formen, die von Günther Grundmann oder Dagobert Frey als „deutsch“ bezeichnet worden waren, interpretierte Dobrowolski nunmehr als französische, italienische oder niederländische Einflüsse.¹⁰ Auch Gwido Chmarzyński bestückte seine Texte zur Barockkunst in Schlesien fast ausschließlich mit Beispielen, die er mit den Herzögen aus dem Geschlecht der Piasten in Verbindung bringen konnte.¹¹ Doch jenseits derartiger Vereinnahmungsversuche wurden Polonisierungsmaßnahmen auch als eine Art „Tarnung“ eingesetzt, um wichtige Kunstwerke zu erhalten. Heute kann man die Erfindungskraft der polnischen KunsthistorikerInnen nur bewundern, etwa Leopold Kusztelski und Henryk Dziurla, die den Schwarzadlerbrunnen in Stettin (Szczecin) in einen Weißadlerbrunnen umbenannten, um eine fiktive Verbindung mit dem polnischen Wappentier herzustellen.¹²

Trotz aller Bemühungen konnte die Polonisierung der Kunstwerke nur eingeschränkt vorgenommen werden; für eine erfolgreiche Aneignung der neuen Gebiete

reichte dies bei weitem nicht aus. Noch wichtiger erschien daher eine „Entdeutschung“. Unter dem Begriff verstand man eine Eliminierung des Nationalprädikats „deutsch“, mit dem bestimmte Kunstwerke von der deutschen Forschung versehen worden waren.¹³ Im Kontext der damaligen Kunstgeschichtsschreibung, die mit dem Begriff „Einfluss“ arbeitete, bedeutete das eine Suche nach Analogien oder Vorbildern jenseits des „Deutschen“, um zu zeigen, dass jene Kunstwerke v.a. dem gesamteuropäischen Erbe angehörten und keinen deutsch-nationalen Charakter hatten.¹⁴ Diese Vorgehensweise betraf nicht nur die Architektur, sondern auch Werke der Malerei und Skulptur. Die mehrfache, kriegsbedingte Verlagerung zahlreicher Objekte sowie der Verlust vieler Archivquellen führte zu einer „Entwurzelung“ der Objekte. Somit wurde in den polnischen Museen die Zuschreibungs- und Provenienzforschung zu einer der Prioritäten der kunsthistorischen Alltagsarbeit, die hauptsächlich anhand von Formanalysen und der Materialrecherchen durchgeführt wurde. Ein Beispiel *pars pro toto* ist der von Bożena Steinborn verfasste Katalog zur Ausstellung der Werke von Michael Leopold Willmann, die 1959 im Breslauer Nationalmuseum stattfand.¹⁵ Die Arbeiten dieses wohl wichtigsten Barockmalers im deutschsprachigen Raum wurden zu Gegenständen tiefgehender, wenn auch manchmal etwas subjektiver, vergleichender Formanalysen. Steinborn stützte sich dabei teilweise auf Thesen ihrer deutschen Vorgänger, was sie in der Einführung auch einräumte. So wies sie, wie zuvor schon Ernst Kloss¹⁶, auf die Theatralisierung

⁸ Dazu ausführlich: J. FRIEDRICH, *Walka obrazów. Przedstawienia wobec idei w wolnym mieście Gdańsku*, Gdańsk, 2018; siehe auch: idem, *Neue Stadt im alten Gewand*, S. 26–84 (wie Anm. 5) und P. KORDUBA, *Visionen des alten Danzig in polnischen kunsthistorischen Publikationen* (wie Anm. 1).

⁹ Dazu ausführlich: B. STÖRTKUHL, *Das Bild Schlesiens in Darstellungen zur Kunst- und Kulturgeschichte nach 1945 – vom „wiedergewonnenen Land“ zum „gemeinsamen Kulturerbe“*, in *Visuelle Erinnerungskulturen*, S. 47–68 (wie Anm. 1).

¹⁰ Ähnliche Ansicht vertraten auch andere Kunsthistoriker, u.a. Marian Morelowski; vgl. B. STÖRTKUHL, *Das Bild Schlesiens* (wie Anm. 9), S. 50–51

¹¹ Das 18., 19. und frühe 20. Jahrhundert wurden dagegen marginalisiert bzw. ganz verschwiegen – was allerdings auch mit der Ablehnung der Kunst jener Epochen durch die Nachkriegsmoderne zusammenhing.

¹² Zur Aneignung Stettins in Polen nach 1945 J. MUSEKAMP, *Zwischen Stettin und Szczecin. Metamorphosen einer Stadt von 1945 bis 2005*, Wiesbaden, 2010 (zum Adlerbrunnen: S. 184–185).

¹³ Dazu: A.S. LABUDA, *Polska historia sztuki a „Ziemie Odzyskane“*, S. 59 (wie Anm. 1).

¹⁴ A.S. LABUDA, *Polska historia sztuki a „Ziemie Odzyskane“*, S. 53–57 (wie Anm. 1). Um dies zu belegen, brauchte man neue Recherchen, die zu neuen Schlussfolgerungen führen würden. Angesichts des Mangels des erschwerten Austausches mit der westlichen Welt und des Mangels an Sekundärliteratur war dies am ehesten anhand von vergleichenden Formanalysen zu realisieren. Teilweise wurden Themen gewählt, die es *per se* nichtdeutsche Vorbilder zu fokussieren ermöglichten, etwa die niederländischen Einflüsse in Danzig. Exemplarisch dafür ist der Aufsatz von J. PUCIATA-PAWŁOWSKA, *Z dziejów stosunków artystycznych Torunia i Gdańska w XVI i XVII wieku*, „Teki Komisji Historii Sztuki“ 1, 1959, S. 143–288; dazu: P. KORDUBA, *Visionen des alten Danzig in polnischen kunsthistorischen Publikationen*, S. 103 (wie Anm. 1). Jene Tendenz hielt sich bis in die 1980er, manchmal sogar bis in die 1990er Jahre (so bezeichnete z. B. Maria Glińska noch 1995 die wilhelminischen Bauten im Stil der sog. deutschen Renaissance als „niederländisch-danziger Manierismus“: M. GLIŃSKA, *Niderlandyzm w sztuce Pomorza Zachodniego w czasach nowożytnych*, in *Niderlandyzm w sztuce polskiej*, Hrsg., T. Hrankowska, Warszawa, 1995, S. 161–188); dazu: E. GŁADKOWSKA, *Der schwierige Weg in die Vergangenheit*, S. 92 (wie Anm. 5).

¹⁵ B. STEINBORN, *Malarstwo Michała Willmanna (1630–1706). Katalog wystawy październik – listopad 1959*, Wrocław, 1959.

¹⁶ E. KLOSS, *Michael Willmann, Leben und Werk eines deutschen Barockmalers*, Breslau, 1934, hier besonders S. 37–45, 50–54, 59–60,

der Kompositionen Willmanns hin und betonte die Fähigkeit des Malers, verschiedene formale Mittel einzusetzen, um seine Komposition zu Visionen zu machen, die den Betrachter fesseln sollten. Ferner beschrieb sie die Entwicklung seiner Malweise vom Frühwerk, das stark durch die niederländische Kunst geprägt war, über die expressive Wörtlichkeit auf dem Höhepunkt seines Schaffens bis hin zur zurückhaltenden Eleganz in seinem Spätwerk. Anhand dieser Analysen und vor dem Hintergrund seiner Biographie versuchte Steinborn einen Kreis von Vorbildern zu bestimmen, die sie v.a. in der niederländischen und flämischen Malerei sah: Rubens' Naturalismus, Rembrandts Kompositionsmuster, van Dycks „Horrorefekte“ etc. Auf diese Weise habe Willmann eine spezifische Ausdrucksformel für die Gegenreformation in Schlesien geschaffen. Von der Gültigkeit jener Thesen abgesehen gelang es Steinborn, die Kunst Willmanns in erster Linie anhand von formalen Aspekten zu besprechen, und zwar im Kontext der schlesischen Kunst als einer autonomen Erscheinung und ihrer Verbindungen zur Westeuropa. Dabei benutzte sie das Wort „deutsch“ im gesamten Katalog kein einziges Mal. Der heutige Leser mag darüber staunen, doch gerade dank dieser Vorgehensweise konnte sie ihre Thesen veröffentlichen, da sie als „Entgermansierung“ verstanden wurden.¹⁷

Ähnlich wie in diesem Beispiel geschildert verlegte sich ein doch wesentlicher Teil der polnischen Kunstgeschichtsschreibung auf Formstudien. Zu den ersten Arbeiten dieser Richtung gehört die Dissertation von Zygmunt Świechowski über mittelalterliche Granitquaderkirchen in Pommern. Sie wurde 1950 veröffentlicht, also zu einer Zeit, als die Spirale der Polonisierung der „wiedergewonnenen Gebiete“ immer stärker in Gang kam. Er befasste sich mit einer wenig erforschten Gruppe spätromanischer Sakralbauten, die vor 1945 v.a. in deutsch-nationalen Kategorien wahrgenommen worden waren. Świechowski verfolgte einen anderen methodischen Ansatz und fokussierte sich konsequent auf die Form. In seiner Einleitung schrieb er:

Denn erst nachdem sie [die Kunstwerke – RM] systematisch eingeordnet und mit analogen Erscheinungen in anderen Regionen verknüpft werden, kann man zu detaillierteren Studien einzelner Objekte oder kleiner Gruppen von Kunstwerken *übergehen*.¹⁸

65–68, 70–75 86–91 u.a.

¹⁷ Noch in der ersten Hälfte der 1970er Jahre blieb beispielsweise Marian Kutzner in seinen Abhandlungen zur mittelalterlichen Architektur in Schlesien der Wesensforschung verhaftet; vgl. A.S. LABUDA, *Polska historia sztuki a „Ziemie Odzyskane“*, S. 57–58 (wie Anm. 1).

¹⁸ „Tylko bowiem po ich systematycznym uszeregowaniu i powiązaniu z analogicznymi przejawami na innych terenach można przejść do opracowań bardziej szczegółowych, dotyczących poszczególnych zabytków czy też niewielkich zespołów“. Z. ŚWIECHOWSKI, *Architektura granitowa Pomorza Zachodniego w XIII wieku*, Poznań 1950, S. 2. Übersetzung R. Makała.

Den Kern seiner Arbeit bildete eine typologische Übersicht, in dem die Formen eines jeden Gebäudes detailliert beschrieben werden. Dank dieser Herangehensweise konnte Świechowski Rückschlüsse auf Material, Struktur, Bauelemente sowie die Komposition von Baukörper und Fassaden ziehen und Hypothesen zur Einordnung jener Objektgruppe in den kunsthistorischen Kontext Nordeuropas anstellen. Inwieweit die spätere Forschung seine Thesen bestätigte, sei dahingestellt, zweifellos jedoch gelang es Świechowski einen von ideologischen Zwängen weitgehend unabhängigen Modus der kunsthistorischen Erforschung des Kulturerbes der neuen Nord- und Westgebiete zu entwickeln.

Die Fokussierung auf die Material- und Formenanalyse war auch mit neuen Möglichkeiten, ja sogar Notwendigkeiten verbunden, die paradoxerweise mit den Kriegseinsparungen zusammenhingen. Da viele Bauwerke zerstört waren, waren nun tiefgehende, „invasive“ Untersuchungen möglich, die häufig zu einer Relativierung bzw. Änderung früherer Forschungsthesen führten. In diesem Kontext entstand eine weitere Veröffentlichung von Zygmunt Świechowski, die 1955 erschien, „Architektur in Schlesien bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts“. Das Buch folgte einem ähnlichen Konzept wie seine Dissertation, d. h. es hatte einen umfangreichen Katalogteil, in dem einzelne Bauwerke unter Berücksichtigung neuer Befunde akribisch beschrieben wurden. In einer relativ kurzen Einführung konzentrierte sich Świechowski erneut auf eine eingehende vergleichende Analyse der Formen, aus der er Schlüsse auf Analogien in der Kunst des westlichen Europa zog. Damit wurde, wie Beate Störkuhl treffend bemerkte, „der kunsthistorische Diskurs auf eine sachliche und weitgehend von der Ideologie befreite Ebene“ gelenkt.¹⁹ Świechowskis Muster folgten weitere ForscherInnen bis in die frühen siebziger Jahre, wie z. B. Henryk Dziurla in seinen Veröffentlichungen zur Kunst der Neuzeit in Schlesien oder Zofia Krzymuska-Fafius in ihren Schriften zur mittelalterlichen Kunst Pommerns.²⁰ Die Fokussierung auf die Formanalyse ermöglichte eine sukzessive Befreiung vom Druck der politischen Anforderungen; gleichzeitig konnten die Forschungen zu den künstlerischen Zusammenhängen der Kunst in den Nord- und Westgebieten intensiviert und dadurch die Vielfalt ihrer formalen Inspirationen enthüllt werden. Selbstverständlich war diese Vorgehensweise mit gewissen Kompromissen bzw. Selbstbeschränkungen verbunden. Dazu gehörten v.a. der Einsatz einer Sprache, die das Wort „deutsch“ vermied, eine übermäßige Hervorhebung von nicht-deutschen Einflüssen und nicht zuletzt die Konstruktion willkürlicher Verbindungen zur polnischen Kunst (so wurde z. B. das Stettiner

¹⁹ B. STÖRKUHL, *Historia sztuki w służbie „niemieckich badań wschodnich“*, S. 12–13 (wie Anm. 1).

²⁰ Z. B.: H. DZIURLA, *Krzeszów*, Wrocław 1964; idem, *Aula Leopoldina*, Kraków, 1967; Z. KRZYMUSKA-FAFIUS, *Pierwotna forma krzyżyska z Kamienia Pomorskiego*, in *Sztuka Pomorza Zachodniego*, Hrsg. Z. Świechowski, Warszawa, 1973, S. 247–286.

Schloss mit dem Königsschloss in Warschau und mit der Residenz des Königs Stephan I. Batory in Grodno in Verbindung gebracht²¹).

Eine neue Qualität der Formstudien brachten die Veröffentlichungen von Alicja Kamzowa und Adam Labuda aus den 1970er Jahren in die Forschungen zur Kunst der Nord- und Westgebiete ein.²² Besonderer Aufmerksamkeit bedarf die Dissertation Labudas über die spätmittelalterliche Tafelmalerei in Danzig, die 1974 abgeschlossen, jedoch erst fünf Jahre später veröffentlicht wurde. Labuda orientierte sich zwar an dem von Świechowski entwickelten System, reduzierte jedoch den Katalogteil zugunsten einer vielschichtigen, synthetischen Analyse des Materials. Er untersuchte die Entwicklung des Naturalismus in der Darstellung von Landschaften und Personen ebenso genau, wie die europäischen Vernetzungen in der Danziger Malerei des Spätmittelalters. Labuda nutzte seine Feststellungen als Ausgangspunkt, um nach den Spezifika des künstlerischen Milieus in Danzig zu jener Zeit zu fragen und nahm dabei sowohl den historische Kontext als auch ikonographische Fragestellungen in den Blick²³. Unter dem Begriff „Milieu“, der ein Schlüsselbegriff der Arbeit ist, verstand Labuda mehr als nur die vor Ort arbeitenden Künstler, er schloss in diese Gruppe auch die Auftraggeber und die ausländischen Künstler, die von Danzigern beauftragt wurden, ein. Gerade die Auftraggeber, welche die Form und Ikonographie der bestellten Werke mitbestimmten, benannte er als wichtige Akteure der Kunstszene.²⁴ Ihre Kunstimporte ließen die Werke ausländischer Maler zu Faktoren im Danziger Kunstleben werden, die auch den lokalen Künstlern neue Impulse lieferten.²⁵

²¹ H. DZIURLA, *Szczecin – zamek, jego dzieje i odbudowa*, „Miesięcznik Pomorza Zachodniego“ 1959, Nr. 1/2, S. 1–96; idem, *Architektura świecka na Pomorzu Zachodnim*, in *Sztuka Pomorza Zachodniego*, S. 225–246 (wie Anm. 20). Noch um 1985 hielt der Autor an seinen Thesen fest; siehe idem, *Sztuka Szczecina*, in *Dzieje Szczecina. Wiek X – 1805*, Hrsg. G. Labuda, Szczecin, 1985 S. 703–748 (hier besonders S. 731–732).

²² A. KARŁOWSKA-KAMZOWA, *Malarstwo śląskie 1250–1450*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk, 1979; A. LABUDA, *Malarstwo tablicowe w Gdańsku w 2. poł. XV w.*, Warszawa, 1979.

²³ Jene Methode von Adam Labuda schreibt sich wohl in den breiteren Kontext des methodologischen Vorgehens der polnischen Kunstgeschichte in der sechziger und siebziger Jahren, mit Jan Białostocki an der Spitze. Zu der Methodologie von Białostocki siehe: A. ZIEMBA, *Jan Białostocki (1921–1988)*, „Rocznik Historii Sztuki“ 36, 2011, S. 156–171; dort weitere Literatur zu diesem Thema.

²⁴ Labuda verwies auf die Unterschiede zu den großen Kunstzentren Westeuropas im Untersuchungszeitraum: Anders als beispielsweise in Köln oder Nürnberg spielte in Danzig, neben der Produktion lokaler Werkstätten, auch der Kunstimport eine wichtige Rolle (A. LABUDA, *Malarstwo tablicowe w Gdańsku*, hier besonders S. 13–14 [wie Anm. 22]).

²⁵ P. SKUBISZEWSKI, *Przedmowa* in A. LABUDA, *Malarstwo tablicowe w Gdańsku*, S. 17–18 (wie Anm. 22). Zugleich verwies Skubiszewski darauf, dass Danzig das einzige künstlerische Zentrum

Die Arbeit von Labuda war ein Meilenstein, denn sie schlug ein neues Paradigma vor, das eine Entpolitisierung der polnischen Kunstgeschichtsschreibung über die Nord- und Westgebiete ermöglichte. Damit war die Basis für Abhandlungen gelegt, in denen die Formanalyse zwar weiterhin eine Rolle spielte, jedoch gleichzeitig den Ausgangspunkt für weitere Forschungsfragen lieferte. Dieser Linie folgte auch die Monographie zur schlesischen Barockskulptur von Konstanty Kalinowski, die seinem 1974 veröffentlichten Buch über die Barockarchitektur in Schlesien in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts folgte, oder die Studie über den Roten Saal des rechtstädtischen Rathauses in Danzig von Eugeniusz Iwanoyko (beide 1986 herausgegeben).²⁶ Iwanoyko basierte auf seinen Veröffentlichungen aus der zweiten Hälfte der 1970er Jahren.²⁷ Anhand von tiefgehenden Analysen der Formen und der ikonographischen Inhalte sowie einer fundierten historischen Kontextualisierung gelang es Iwanoyko, nicht nur die Vorbilder jenes Gesamtkunstwerkes und seiner Bestandteile zu benennen, sondern auch dessen inhaltliche Bezugspunkte zu bestimmen. Dies wiederum ermöglichte ihm das ikonographische Programm des gesamten Raumes zu rekonstruieren. Dadurch konnte er sowohl die Interpretationen der früheren deutschen „Ostforschung“, als auch die Ergebnisse polnischer Untersuchungen aus den ersten Nachkriegsjahrzehnten relativieren.²⁸

Die Texte mögen aus heutiger Sicht eigenartig, beschränkt oder unvollständig erscheinen. Dies war vor allem dem eigenartigen Spiel mit der Zensur geschuldet, auf die WissenschaftlerInnen in autoritären Staaten stets Rücksicht nehmen müssen. Die Hinwendung der polnischen KunsthistorikerInnen zu Formstudien war unter den Umständen der Volksrepublik Polen eine Art *Refugium*, weil dadurch der wissenschaftliche Diskurs auf ein Gebiet gelenkt wurde, in dem man dem politischen Druck deutlich weniger ausgeliefert oder gänzlich von ihm befreit war. Dies schuf eine Möglichkeit, politisch-ideologischen Zwängen auszuweichen. Nicht zuletzt konnte damit auch die Anerkennung der künstlerischen

innerhalb der damaligen Grenzen des Königreichs Polen war, das in engem Kontakt mit den Niederlanden stand (S. 8).

²⁶ K. KALINOWSKI, *Rzeźba barokowa na Śląsku*, Warszawa, 1986; idem, *Architektura barokowa na Śląsku w drugiej połowie XVII wieku*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk, 1974; E. IWANOYKO, *Sala Czerwona ratusza gdańskiego*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk, 1986.

²⁷ Siehe v.a.: E. IWANOYKO, *Ikonografia stropu Wielkiej Sali Rady w ratuszu gdańskim (malowidła układu krzyżowego)*, in *Interpretacja dzieła sztuki. Studia i dyskusje*, Hrsg. J. Białostocki, K. Kalinowski, J. Kęłowski, Poznań, 1976. S. 47–73; idem, *Apoteoza Gdańska. Program ideowy malowideł stropu Wielkiej Sali Rady w gdańskim ratuszu Głównego Miasta*, Gdańsk, 1976; idem, *Interpretacja niektórych elementów wystroju Wielkiej Sali Rady w ratuszu gdańskim*, „Gdańskie Studia Muzealne“ 2, 1978, S. 9–24.

²⁸ E. IWANOYKO, *Sala Czerwona ratusza gdańskiego*, S. 76–86 (wie Anm. 27).

Werte zahlreicher „fremder“, d. h. deutsch konnotierter Kunstwerke erreicht und deren Zerstörung verhindert werden. Ebenso wichtig war die Hinterfragung früherer Forschungsthesen, darunter jener der deutschen „Ostforschung“, die in der Zwischenkriegszeit die Kunst des „deutschen Ostens“ nationalistisch vereinnahmt hatte. Ein weiterer wesentlicher Effekt jener Hinwendung zur Form war eine generelle Änderung der methodologischen Herangehensweisen in der polnischen Kunstgeschichtsschreibung – Piotr Korduba zeigte dies am Beispiel Danzigs.²⁹ Durch ihre „Entdeutschung“ konnte die Kunst der Nord- und Westgebiete in den Diskurs über die Kunst in Polen einbezogen und in der Folge auch im internationalen Zusammenhang wahrgenommen werden. Für die polnische Kunstgeschichtsschreibung wurde die Fokussierung auf die Form also zu einem Neubeginn (*Reset*), der den Weg für weitere Forschungsfragen und methodologische Ansätze ebnete, die letzten Endes auch die nationalistisch gefärbten Thesen beider Seiten im ideologischen Streit über die Kunst der „verlorenen“ resp. „wiedergewonnenen“ Gebiete widerlegten. Heutzutage kann diese Geschichte möglicherweise inspirierend wirken, da sie zeigt, wie Kunstgeschichtsschreibung auch unter ideologischem Druck bestehen kann.

SUMMARY

Rafał Makala

ESCAPE INTO FORM AS ONE OF THE STRATEGIES OF POLISH ART HISTORY ON THE FORMER GERMAN TERRITORIES AFTER 1945

Among the most important problems of Polish art history after 1945 was its attitude towards art on the so-called Western Territories. Following an unprecedented shift of the country's borders, Polish art history was faced with an unusual challenge – of dealing with the artistic heritage of these areas. The problem was additionally exacerbated by the social and mental consequences of the Second World War. The brutal policy of exterminating everything that was Polish, conducted by the Third Reich, resulted in strong anti-German feelings, fuelled by the authorities of the Polish People's Republic. Fairly widespread was also a belief, propagated by the authorities, about a return to the old, early-Slavic territories, which helped the new inhabitants of the area to get better assimilated. Another problem was the policy of radical modernisation carried out by the authorities of the Polish People's Republic, which found expression, among other things, in eliminating any visual traces of the gentry culture and religiosity on the area. Equally disturbing was the confessional foreignness of Protestant churches. It was against such a framework that Polish art historians, also heavily burdened by the war and German occupation, worked. It would be easy in this situation to employ the so-called 'Kaliningrad [Königsberg] solution', that is, pretending that the extant heritage was never there, and replacing it with a brand new cultural landscape. That, however, did not happen. Even though some steps had been taken to change the meaning of numerous works of art, Polish art historians mostly contributed to a clear change of direction in research towards investigating formal aspects of works of art. Such an approach helped them to steer clear of nationalist reefs, that is, to escape the propaganda. Obviously, it required using a specific language and underscoring foreign (e.g. Netherlandish) influences or proposing attributions that connected artworks on the Western Territories with objects existing on the historic areas of Poland. Thanks to a turn towards formal analysis, the discourse was moved into the domain of the language of art history that did not easily succumb to propaganda and that allowed to establish a conviction about genuine artistic value of numerous 'foreign' artworks, a conclusion that led to their protection. Because, for instance, in analyses of the forms of vaultings or of the pattern of plasterwork decorations, questions of nationality had to give way to discussing artistic values, the composition or the novelty of devices used. Equally important was a response to the claims of German art historians who tried to mark the art of the area with a national taint (especially W. Drost, H. Bethe and G. Grundmann in the 1930s). Formal analysis was, then, a sort of a new beginning, a way of clearing up the field for future discussions, which eventually resulted in the blooming of Polish art history.

²⁹ P. KORDUBA, *Visionen des alten Danzig in polnischen kunsthistorischen Publikationen*, S. 101 (wie Anm. 1).

MARTA SMOLIŃSKA
Uniwersytet Artystyczny im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu

WAS DER INHALT EINER HANDTASCHE ÜBER FINGERSPITZENGEFÜHLE VERRÄT BEMERKUNGEN ZU ERNA ROSENSTEINS ASSEMBLAGEN IM KONTEXT DER ERWEITERTEN HAPTİK

In diesem Artikel soll dargestellt werden, wie sich das theoretische Instrument, das ich *erweiterte Haptik* genannt habe, in der analytischen Praxis anwenden lässt. In dem 2020 erschienen Buch „Erweiterte Haptik: der Tastsinn in der polnischen Kunst in der zweiten Hälfte des 20. und am Anfang des 21. Jahrhunderts“, habe ich den klassischen Haptikbegriff neu definiert, indem ich den Tastsinn, Alois Riegl folgend¹, nicht nur als Modalität des Sehens auffasse, sondern als ein Phänomen, das den ganzen Körper umfasst.² Die erweiterte Haptik – so wie ich sie verstehe – schaltet den Sehsinn nicht aus, sondern aktiviert ihn auf eine andere Weise, nämlich zusammen mit dem Tastsinn³, der nicht nur auf der gesamten Oberfläche des Leibes, also in der Haut⁴, sitzt, sondern auch mit

allen somatischen Erfahrungen überhaupt verbunden ist.⁵ Daher ist die erweiterte Haptik von Natur aus multisensorisch und in dem fühlenden, von Haut bedeckten Leib des haptischen empathischen Subjekts verankert. Somit bezeichnet dieser Begriff die Wahrnehmungs- und Empfindungsfähigkeit, die einer fühlenden und denkenden Subjektivität zukommt und gleichermaßen die Sinne sowie die Emotionen und den Verstand involviert.

Der Einsatz der erweiterten Haptik als Untersuchungswerkzeug erlaubte mir, viele KünstlerInnen ins Zentrum der Aufmerksamkeit zu rücken, denen infolge des Okularozentrismus ein angemessener Platz im bisherigen sogenannten Kanon der polnischen Kunst dieser Periode verwehrt geblieben ist. Das zweite Ziel dieses Beitrags ist es demnach zu zeigen, wie dieses methodologische Werkzeug in der Praxis funktioniert, und ausgewählte Werke von Erna Rosenstein zu analysieren. Die Werke dieser Künstlerin offenbaren ihren progressiven Charakter vor dem Hintergrund polnischer Kunst der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, wenn sie aus der Perspektive der erweiterten Haptik und folgender zeitgenössischer Theorien analysiert werden: neuer Materialismus; verkörperte, somatische und multisensorische Wahrnehmung, die nicht nur den Sehsinn, sondern auch den Tastsinn einbezieht. Darüber hinaus sind die Frage nach der Form und die enge Verbindung der Form mit der Materie des Werks für die Aktivierung des Tastsinns während des Wahrnehmungsprozesses, der über okularozentrische Kategorien

¹ A. RIEGL, *Spätromische Kunstindustrie*, Wien 1927. Siehe auch: M. FEND, *Körpersehen. Über das Haptische bei Alois Riegl*, in *Kunstmaschinen. Spielräume des Sehens zwischen Wissenschaft und Ästhetik*, Hrsg. A. Mayer, A. Métraux, Frankfurt am Main, 2005, S. 166–202; *Alois Riegl Revisited. Beiträge zu Werk und Rezeption. Contributions to the Opus and its Reception*, Hrsg. P. Noever, A. Rosenauer, G. Vasold, Wien, 2010; *The Book of Touch*, Hrsg. C. Classen, Oxford and New York, 2005.

² J.M. KROIS, *Tastbilder. Zur Verkörperungstheorie ikonischer Formen*, in idem, *Bildkörper und Körperschema. Schriften zur Verkörperungstheorie ikonischer Formen*, Berlin, 2011, S. 227.

³ B. O'SHAUGHNESSY, *The Sense of Touch*, „Australasian Journal of Philosophy“ 67, 1989, S. 37–58.

⁴ L.U. MARKS, *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Durham and London, 2000, S. 162–163.

⁵ A. GARRINGTON, *Haptic Modernism: Touch and Tactile in Modernist Writing*, Edinburgh, 2013, S. 16.





1. Erna Rosenstein, Ohne Titel, Assamblage, 20 × 33 cm, die 1970er/1980er-Jahre, courtesy of Adam Sandauer und Fundacja Galerii Foksal

hinausgeht, entscheidend. Deshalb werde ich diese Phänomene im Kontext der materialistischen, sensualistischen und empirischen Wendungen und der gegenwärtig zunehmenden Tendenz analysieren, die das Kunstwerk als ein materielles Objekt mit kausalen und physischen, statt metaphysischen Eigenschaften betrachtet.

„Zeig mir deine Handtasche, und ich sage dir, wer du bist“, verkünden Modebloggerinnen von heute. Was würde ihnen wohl beim Anblick zweier Assemblagen der polnischen Künstlerin jüdischer Herkunft Erna Rosenstein⁶ (1913–2004) einfallen? Beide sind ohne Titel, wahrscheinlich in den 1970er oder gar 1980er Jahren entstanden, und sind einfache Kunstlederhandtaschen: eine Damen- und eine Herrenhandtasche (Abb. 1–5). Wenn sie geöffnet daliegen, gibt ihr Inneres eine Fülle von *objets trouvés* frei: Schnüre, Schleifen, Schnipsel bunter Stoffe... Martin Heidegger legte nahe, dass beim Wahrnehmen eines Gegenstandes dessen Zuhandenheit und Werkzeugsein in den

Vordergrund treten.⁷ In die Handtasche dringen wir gewöhnlich mit der Hand ein, penetrieren ihr Inneres mit beweglichen Fingern, um das Gesuchte zu finden. Man kann jedoch auch in die Handtasche reinschauen, dann verschmelzen die Sinnesfunktionen des Tastens und des Blicks. Rosenstein spielt mit dieser Gewohnheit und schiebt uns künstliche Gebisse unter – je eines in jeder der Handtaschen, die dadurch zu einem ungewöhnlichen Futteral für Prothesen werden.⁸ Die bislang erste Interpretin dieser Werke schreibt: „Allein die Gebärde des Handtaschenöffnens erinnert an das In-den-Hals-Schauen, die Penetration. Es hat erotische Konnotationen, jedoch wird das Nachsehen nicht mit Vergnügen belohnt. Im Gegenteil, es entsteht der Eindruck des extrem Unangenehmen, des Abscheus, ein im wahrsten Sinne des

⁶ Siehe: A. TABORSKA, „Zamknęłam oczy – chcę widzieć“, czyli sztuka Erny Rosenstein [„Ich machte die Augen zu – ich will sehen“, über die Kunst von Erna Rosenstein], „Dwutygodnik“ 58, 2011; [online: <https://www.dwutygodnik.com/artukul/2288-zamknelam-oczy-chce-widziec-czyli-sztuka-erny-rosenstein.html>] (Zugriff: 12.07.2022). Der Forschungsstand zum Werk der Künstlerin ist leider sehr gering.

⁷ A. KLAWITER, *Jak rozpoznajemy narzędzia? Hipoteza filozoficzno-kognitywistyczna* [Wie erkennen wir Werkzeuge? Eine philosophisch-kognitivistische Hypothese], in *Człowiek między rzeczywistością realną a wirtualną* [Der Mensch zwischen realer und virtueller Wirklichkeit], Hrsg. A. Wójtowicz, Poznań, 2006, S. 55–76.

⁸ D. JARECKA, *Sztuczne szczęki* [Die künstlichen Gebisse], [in:] D. JARECKA, B. PIWOWARSKA, *Erna Rosenstein. Mogę powtarzać tylko nieświadomie* [Erna Rosenstein. Ich kann nur unbewusst wiederholen], Warszawa, 2014, S. 197.



2. Erna Rosenstein, Ohne Titel, Assamblage, 20 × 33 cm, die 1970er/1980er-Jahre, courtesy of Adam Sandauer und Fundacja Galerii Foksal

Wortes beißender, vulgärer und abschreckender Anblick: die Prothese“.⁹

Während sich jedoch Jarecka auf den – ihrer Ansicht nach – posterotischen Charakter der künstlichen Gebisse konzentriert, auf sexuelles Ausgebranntsein und die groteske Dimension des Gegensatzes weiblich-männlich,¹⁰ zielt meine Interpretation auf die Frage nach dem Spezifischen des Tastsinns in Bezug auf das haptische Vorstellungsvermögen und das Potential der Fingerspitzengefühle, allerdings – was wichtig ist – dann, wenn unsere Augen weit geöffnet sind. Rosenstein lädt uns nämlich zu einem bedeutungsvollen und hintersinnigen Spiel ein, intiiert sowohl durch die Vorstellung des In-die-Handtasche-Hineingreifens als auch des Hineinschauens. Es besteht kein Zweifel, dass diese Objekte eine surrealistische und dadaistische Provenienz erkennen lassen;¹¹ in der polnischen Nachkriegskunst war der Surrealismus eine Konvention, innerhalb derer die Künstler die Traumata des Holocaust zu verarbeiten suchten. Vielleicht darf man also die These wagen, dass die in der Handtasche „ihr Unwesen treibenden“ Prothesen, die sich auf den Fetischismus und die Fantasie einer *vagina dentata* beziehen, für

das Verdrängte stehen? Wir stehen mithin einem typischen Abjekt gegenüber, das, nach einer Umschreibung von Julia Kristeva,¹² als etwas zugleich Anziehendes und Abstoßendes erscheint: „It is a fantasmatic substance not only alien to the subject but intimate with it – too much so in fact, and this overproximity produces panic in the subject“¹³.

Reflexhaft würden wir die Finger zurückziehen, sobald sie auf das steife, harte und kalte Kunstgebiss stoßen, dass in der Tiefe der Handtasche lauert – wie ein Raubfisch im Korallenriff. Schwer zu sagen, ob der Schreck dann größer wäre, wenn wir mit den Fingern hineinglitten, ohne den Inhalt zu sehen, oder dann, wenn die Prothese uns vor Augen liegt und uns provokant anflutscht und zum Betasten lockt. Die Störung der klaren Trennung zwischen Innen und Außen – während der Ausstellung lagen die Handtaschen nämlich meistens offen in den Schaukästen – überträgt sich gewissermaßen auf unsere Verfassung und bringt die Wahrnehmung aus dem Gleichgewicht. Wie Foster sagt: „In this way the abject touches on the fragility of our boundaries, the fragility of the spatial

⁹ Ibidem.

¹⁰ Ibidem, S. 199.

¹¹ Vgl. J. MILEAF, *Please Touch. Dada & Surrealist objects after the Readymade*, Hannover and London, 2010.

¹² Siehe J. KRISTEVA, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, 1980.

¹³ H. FOSTER, *The Return of the Real. The Avant-garde at the End of the Century*, Cambridge (Mass.), 1996, S. 153.



3. Erna Rosenstein, Ohne Titel, Assamblage, 20 × 33 cm, die 1970er/1980er-Jahre, courtesy of Adam Sandauer und Fundacja Galerii Foksal

distinction between our insides and outsides [...]“¹⁴ Zudem würde ich sagen, dass Rosenstein *invaginiert*: Zur Beschreibung des komplizierten, unklaren Verhältnisses zwischen dem Innerem und dem Äußerem benutzt Jacques Derrida den Begriff der Invagination: was wir für das Innere halten – z. B. die Scheide – sind tatsächlich nach innen gestülpte Taschen des Äußeren.¹⁵ Krzysztof Loska interpretiert diesen Terminus so: Invagination sei „ein Prozess, der den Begriff des reinen, identifizierbaren, unberührten Inneren, das man ohne weiteres dem äußeren Teil gegenüberstellen könnte, zerstört. (In diesem Sinne können wir von der *Vagina* als einem inneren Gewebe sprechen, das nach außen gestülpt wird, einem Gewebe, das zugleich innen als auch außen ist)“¹⁶ Verhält es sich nicht genau so, wenn wir Rosensteins Handtaschen perzipieren?

Darüber hinaus erweist sich das Innere von Rosensteins Handtaschen nach dem Entfalten als bemalt. Jarecka schreibt: „Die Linien und Schnörkel fügen sich hier zu einer Zeichnung des weiblichen Unterleibs, bei dem

im G-Punkt eine Prothese prangt“.¹⁷ Die rötlich-braune Handtasche lässt jedoch auch Gesichtszüge, wie schwarz markierte Wimpern, Augen und einen geöffneten Mund mit einer roten Zunge erkennen. Das künstliche Gebiss wird in diesem Zusammenhang zu einem Gesichtsmerkmal und nimmt seinen Platz im offenen Mund ein. Der Blick des Betrachters trifft also in diesem Fall auf geschlossene Augen und einen intensiven „Blick“ dieses Gebisses, was das haptische, körperbewusste und somaästhetische Erlebnis noch verstärkt.

Unsere Hand penetriert also – in der haptischen Vorstellung – den Leib, das Kunstleder der Handtasche wird zum Äquivalent der weiblichen Haut. Was „spüren“ wir also unter den Fingern? Die Haut ist schließlich die Verkörperung des Tastens und schon seit Aristoteles’ Zeiten das Hauptmedium dieses Sinnes.¹⁸ Also wir betasten und wir werden betastet, was an die chiasmatische Natur des Tastsinns erinnert. Überdies verschafft Rosenstein unseren Fingern und Augen eine Verbindung von Gegensätzen: die Suggestion einer lebendigen, erotischen Körperlichkeit und die Totenstarre eines künstlichen Gebisses. Doch ist diese Prothese auch eine *vagina dentata*, also

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ J. DERRIDA, *The Law of Genre*, „Glyph. Textual Studies“ 1980, Nr. 7, S. 202–232.

¹⁶ K. LOSKA, *Wokół Finnegans Wake. James Joyce i komunikacja audiowizualna* [Rund um *Finnegans Wake*. James Joyce und die audiovisuelle Kommunikation], Kraków, 1999, S. 34.

¹⁷ D. JARECKA, *Sztuczne szczęki*, S. 215 (wie Anm. 8).

¹⁸ R. JÜTTE, *Geschichte der Sinne. Von der Antike bis zum Cyberspace*, München, 2000, S. 82.



4. Erna Rosenstein, Ohne Titel, Assablage, 20 × 33 cm, die 1970er/1980er-Jahre, courtesy of Adam Sandauer und Fundacja Galerii Foksal

wiederum nicht ganz so leblos: der in die Tasche hineingesteckten Hand droht das Abgebissenwerden.

Francis McGlone bemerkt, der Tastsinn gebe uns Emotionen ein, die wegen ihres verborgenen und intimen Charakters oft sehr schwer zu verbalisieren seien.¹⁹ Ihm pflichtet Diane Ackerman bei, die betont, dass es in der Sprache viele Metaphern gibt, die sich auf die Berührung beziehen, es jedoch an Wörtern fehlt, um dessen Empfindung gründlich zu beschreiben.²⁰ Der tschechische Künstler Jan Švankmajer wiederum meint, bei dem Versuch, den Tastsinn von den anderen Sinnen zu scheiden und die mit ihm verbundenen Empfindungen zu verbalisieren, zeige sich, dass unser Wortschatz arm an Wörtern zum Ausdrücken haptischer Empfindungen sei.²¹ Zudem bezeichneten viele dieser Ausdrücke zugleich Seheindrücke – praktisch alle Wörter, die auf die Form und die Struktur eines Objekts verweisen, seien nämlich typisch für die duale Perzeption des Seh- und Tastsinns. Nur wenn wir Eigenschaften wie Härte, Wärme,

Rauheit usf. beschreiben, seien dies Merkmale, die allein den Empfindungen des Tastsinns vorbehalten seien. Nach Švankmajers Ansicht werden wir beim Beschreiben körperlicher Empfindungen unversehens in den Bereich des poetischen Sprechens versetzt. Dazu bemerkt der Künstler, dass die Schwierigkeiten bei der Beschreibung, die ein Anzeichen für die Unzulänglichkeiten der Sprache seien, zugleich die Authentizität der Beschreibung jener Fingerspitzengefühle und anderer Tasteindrücke im weitesten Sinne garantierten. Bei seinen Experimenten mit haptischen Werken in Rezipientenbeschreibungen hat der tschechische Künstler gewisse Ähnlichkeiten mit der Beschreibung von Träumen entdeckt. Er weist vor allem auf die Erzählweise hin, auf die Visualisierung dessen, was wir in der Wirklichkeit nicht sehen, auf irrationale Einfälle sowie auf die plötzliche Realität der Erfahrungen.²²

Die Surrealistin Rosenstein schafft auch eine Situation, in der wir gewissermaßen wach träumen. Die Künstlerin lädt uns ein, die ganz allgemeine und stereotype Betrachtung des Tastens als zentralen Sinn der Realitätswahrnehmung hinter uns zu lassen. Unter den Kunsthistorikern war es u. a. Herbert Read,²³ der die Meinung vertrat, dass das Berühren der Gegenstände deren Realität konstituieren; Frank Ankersmit wiederum betonte bei der Analyse

¹⁹ F. MCGLONE, *The Two Sides of Touch: Sensing and Feeling*, in *Touch in Museums. Policy and Practice in Object Handling*, Hrsg. H. Chatterjee, Oxford and New York, 2008, S. 56.

²⁰ D. ACKERMAN, *A Natural History of the Senses*, New York, 1993, S. 70–71.

²¹ J. ŠVANKMAJER, *Touching and Imagining. An Introduction to Tactile Art*, Hrsg. C. Vasseleu, London and New York, 2014, S. 61.

²² Ibidem.

²³ H.E. READ, *The Art of Sculpture*, Princeton, 1977.



5. Erna Rosenstein, Ohne Titel, Assamblage, 56 × 30 cm, die 1970er/1980er-Jahre, courtesy of Adam Sandauer und Fundacja Galerii Foksal

des Begriffs der historischen Erfahrung: „Der Tastsinn gibt uns den direktesten, unmittelbarsten und authentischsten [...] Kontakt mit der Welt außer uns“.²⁴ Ankersmit bemerkt ebenfalls, der Tastsinn passe sich den faktischen Formen dessen an, was wir in Händen halten. Den Formen der Prothese, so meine ich, würde er sich keineswegs so willig anpassen! Albert Camus dagegen schreibt: „Was ich berühre, was mir Widerstand leistet – das begreife ich“.²⁵ Dem Anthropologen Ashley Montag zufolge bewirkt der Verlust des Körperkontaktes den Verlust des Kontaktes mit der Wirklichkeit.²⁶ Švankmajer kam indes, indem er die Rolle haptischer Aspekte in Träumen analysierte, zu dem Schluss, dass die Berührung öfter vielmehr zum Beweis diene, dass wir nicht träumen: Ich kneife mich, um mich zu vergewissern, dass ich etwas tatsächlich sehe.²⁷

Meiner Meinung nach zeigen Rosensteins Assemblagen, dass nicht nur die unmittelbare Berührung, sondern

auch das haptische Vorstellungsvermögen gleichermaßen die Realität konstituieren können – und zwar sowohl des berührten Gegenstandes als auch der leiblichen Existenz des berührenden Subjekts. Sie können jedoch ebenso das Potential besitzen, gegenteilige Wirkungen hervorzurufen, nämlich solche, die den Anstoß zu weiten Reisen durch den Raum der haptischen Imagination geben. Denn den Augenblick, in dem die Finger in die Handtasche „fahren“ und unweigerlich auf das Kunstgebiss stoßen, kann man einzig und allein als den Ausgangspunkt eines sich auffächernden Perzeptionsvorgangs auffassen, in dessen Verlauf sich persönliche und kulturelle Erinnerung durchdringen, deren letztere auch Bilder mit sich bringt, die mit der künstlerischen, vornehmlich surrealistischen Tradition verbunden sind. Wenn ich von einer Reise schreibe, beziehe ich mich auf eine Äußerung der amerikanischen Künstlerin Rosalyn Driscoll, die für ihre Dinge zum Anfassen berühmt ist und über sie sagt: „Wenn man es ansieht, ist es ein Objekt, aber wenn man es anfasst, ist es schon eine Reise“.²⁸ Nicht immer reisen wir jedoch in die Realität. Rosenstein erlaubt uns, mit den

²⁴ F. R. ANKERSMIT, *Die historische Erfahrung*, Berlin, 2012, S. 67.

²⁵ A. CAMUS, *Der Mythos von Sisyphos. Ein Versuch über das Absurde*, dt. von H.G. Brenner, W. Rasch, Hamburg, 1997, S. 57.

²⁶ A. MONTAGU, *Touching: The Significance of the Skin*, New York, 1971, S. 205–206. Montag verwendet in seinem Text ein Wortspiel: „Loss of touch with the body results in loss of touch with reality.“

²⁷ J. ŠVANKMAJER, *Touching and Imagining*, S. 52 (wie Anm. 21).

²⁸ „When you look it’s an object, but when you touch it’s a journey.“
Zit. nach: A. GALLACE, C. SPENCE, *The Neglected Power of Touch: what the Cognitive Neurosciences Can Tell us About the Importance of Touch in Artistic Communication*, in *Sculpture and Touch*, Hrsg. P. Dent, Dorchester, 2014, S. 114.



6. Erna Rosenstein, Ohne Titel, Assamblage, 56 × 30 cm, die 1970er/1980er-Jahre, courtesy of Adam Sandauer und Fundacja Galerii Foksal

Augen zu tasten, doch auch dies reicht aus, um sich infolge dieser imaginierten Fingerspitzengefühle aus der Wirklichkeit hinauszukatapultieren. Vielleicht diente dazu auch der Tastsinn während des Krieges – und erlaubte, auf eine mentale Reise aus dem Bereich des Holocaust hinaus zu gehen? Durch meine Analyse von Rosensteins Werken möchte ich also die stereotype Wahrnehmung des Tastsinns als des Schlüsselsinns der Realitätskonstituierung überwinden. Die Objekte der polnischen Künstlerin veranschaulichen, wie Tastphantasie, Tasterinnerungen und die haptische Imagination funktionieren. Dies gilt unabhängig davon, ob sie in Vitrinen oder Schaukästen, also hinter Glas, oder direkt auf einem Tisch ausgestellt werden, wie in der Ausstellung in der Foksal Gallery Foundation und dem Avantgarde Institute in Warszawa 2011. Paradoxerweise kann die Unterbringung beider Assamblagen hinter Glas den Wunsch nach Berührung noch verstärken.

Zu welcher Rezeptionsweise lädt uns Rosenstein nun ein? Der implizierte Rezipient, so lässt sich sagen, ist „the shocked subject“²⁹, und diesen Begriff wendet Foster auf diejenige Kunst an, die besonders intensiv die schmerzhafteste Berührung thematisiert, auf die bereits Cesare Ripa in seiner *Iconologia* hinweist. Die Reaktion auf ein solches Kunstwerk würde ich allerdings auch durch das

Prisma von Georges Batailles Theorie der Schmerzrezeption interpretieren. Denn für Bataille ist die Schmerzempfindung positiv, weil sie im intensiven Erlebnis des Schmerzes das Leid der Individuation aufhebt und Empathie weckt.³⁰ Es ist eine Art der inneren Erfahrung, bei der die nach innen gekehrten Augen eine materielle Verbindung von Seh- und Tastsinn ermöglichen.³¹ Damit es zu diesem Prozess kommen kann, postuliert der Autor der *Erotik* das Bedürfnis nach der Berührung, also nach einer realen und intensiven Empfindung: das unentrinnbare Verlangen nach Berührung: „könnte der Mensch nur in demjenigen befriedigend stillen, was er nicht ersatzweise, sondern real intimisiert, nämlich in körperlicher Empfindung“.³² Rosenstein spielt mit unserer Intimität, mit körperlichen Empfindungen, unserem Schock, Abscheu oder der Vorstellung des Abisses, der vielleicht eine symbolische Kastration ist. Dabei verspottet sie uns. Infolge der imaginierten Fingerspitzengefühle dringt sie in unsere

²⁹ H. FOSTER, *The Return of the Real*, S. 131 (wie Anm. 13).

³⁰ Vgl. J. ULLRICH, *Wächserne Körper. Zeitgenössische Wachsplastik im kulturhistorischen Kontext*, Berlin, 2003, S. 178.

³¹ G. BATAILLE, *Die innere Erfahrung. Nebst Methode der Meditation und Postskriptum 1953 (Atheologische Summe I)*, a. d. Frz. von G. Bergleth, Berlin, 2017, S. 50 ff.

³² K. MATUSZEWSKI, „Dotyk“ [Die Berührung], in idem, *Georges Bataille – inwokacje zatruty* [Georges Bataille – Anrufungen des Verlusts], Łódź, 2006, S. 149–152.



7. Erna Rosenstein, Ohne Titel, Assamblage, 56 × 30 cm, die 1970er/1980er-Jahre, courtesy of Adam Sandauer und Fundacja Galerii Foksal

Körper ein und weckt innere Unruhe, wobei sie uns auslacht. In der Handtasche trägt sie das Lacan'sche Reale und traumatisiert uns augenzwinkernd, indem sie unsere Finger mit der Nützlichkeit und Zuhandenheit der Handtaschen lockt. Und wenn wir uns verlocken lassen, „greifen“ wir nach den künstlichen Gebissen, die uns ebenfalls „berühren“. Und das so intensiv, dass wir in den Händen selbst Sartres Ekel spüren können:

Die Dinge dürften einen nicht berühren, denn sie leben nicht. Man bedient sich ihrer, stellt sie auf ihren Platz, man lebt mitten unter ihnen – sie sind nützlich, sonst nichts. Aber mich, mich berühren sie, und das ist unerträglich. Ich habe Furcht vor ihrer Berührung, ganz als wären es lebende Tiere. Jetzt sehe ich klarer, erinnere ich mich besser, was ich neulich am Strande empfunden habe, als ich den Kieselstein in der Hand hielt. Es war so etwas wie ein süßlicher Abscheu. Wie scheußlich war es! Er ging von dem Stein aus, ich bin ganz sicher, und vom Stein aus griff er auf meine Hände über. Ja, das ist es, das ist es ganz bestimmt: eine Art Ekel in meinen Händen.³³

Die jener hinterhältigen Berührung immanente Wechselseitigkeit, das Chiasmatische, verleitet dazu, weitere Fragen zu stellen: nach dem Spezifischen der haptischen

Perzeption und der Verfassung des Rezipienten vor einem haptischen Kunstwerk, zumal einem so verführerischen und bissigen wie Rosensteins Assemblagen. Diese Perzeption ist – allgemein betrachtet – mit Sicherheit leiblich, kinästhetisch und, in Richard Shustermans Begrifflichkeit, somästhetisch.³⁴ Sie kann auch mit Schmerz, Unangenehmem oder Abscheu verbunden sein, wie schon Cesare Ripa Ende des 16. Jahrhunderts bemerkte.³⁵ Wie aber funktioniert das sog. haptische Vorstellungsvermögen (*haptic imagination*)³⁶ im unmittelbaren Kontakt zu einem Kunstwerk genau? Verliert es bei mittelbarer Berührung an Intensität?

³⁴ Vgl. R. SHUSTERMAN, *Körper-Bewusstsein. Für eine Philosophie der Somästhetik*, aus dem amerik. Engl. von H. Salaverria, Hamburg, 2012.

³⁵ C. RIPA, *Iconologia ovvero descrizione di diverse imagini cavate dall'antichità, e di propria inventione*, Hildesheim, 1970 (= Roma, 1603), S. 448. Nach Ripas Beschreibung schlägt ein Falke seine Krallen in den nackten Arm des personifizierten Tastsinns („Tatto“). Diesen Aspekt analysiert R. JÜTTE, *Geschichte der Sinne*, S. 114–115 (wie Anm. 18).

³⁶ Der Begriff des haptischen Vorstellungsvermögens nach: J.E. JUNG, *The Tactile and the Visionary: Notes on the Place of Sculpture in the Medieval Religious Imagination*, in: *Looking Beyond. Vision, Dreams and Insights in Medieval Art and History*, Hrsg. C. Hourihane, Princeton, 2010, S. 224.

³³ J.-P. SARTRE, *Der Ekel*, a. d. Frz. von H. Wallfisch, Reinbek bei Hamburg, 1963, S. 17.



8. Erna Rosenstein, Ohne Titel, Assamblage, 56 × 30 cm, die 1970er/1980er-Jahre, courtesy of Adam Sandauer und Fundacja Galerii Foksal

Im Rahmen meiner Interpretation von Rosensteins Handtaschen möchte ich auch versuchen, die mit dem Begriff des Fingerspitzengefühls eng verbundene Kategorie der Haptizität zu problematisieren und dabei kurz auf die Quellentexte eingehen, d. h. sowohl auf die Abhandlungen von Autoren wie Alois Riegl, der diesen Begriff als erster in die Kunstgeschichte einführte, als auch auf Publikationen von Persönlichkeiten, die aus heutiger Sicht der Geschichte der Haptizität angehören: Johann Gottfried Herder, Adolf Hildebrand, Hermann Friedmann oder Maurice Merleau-Ponty.

Herder setzt an die Stelle des cartesianischen „Ich denke, also bin ich“ ein „Ich fühle mich! Ich bin“ und verlegt dadurch die Erkenntnis aus der geistigen Sphäre in den Bereich der Sinne und Emotionen.³⁷ Er beschreibt „das tastende Gefühl“ und definiert den Tastsinn als „fühlen-de Hand“ und „erste Hand der Seele“. Der Tastsinn verschafft dem Philosophen zufolge innere Sympathie und

³⁷ B. SCHWEITZER, *J. G. Herders „Plastik“ und die Entstehung der neueren Kunstwissenschaft. Eine Einführung und Würdigung*, Leipzig, 1948, S. 83.

körperliche Einfühlung, wodurch wir die Präsenz unseres eigenen Leibes intensiv spüren.³⁸ Bei Herder konstituiert sich mithin das Subjekt aufgrund des Taktiles; die Konsequenzen dieser Philosophie des Subjekts sind – nach Ansicht von Georg Braungart – noch nicht erschöpfend aufgezeigt.³⁹ Diesen Aspekt des Tastsinns, den der Autor von *Zum Sinn des Gefühls* bereits in den 1770er Jahren beschrieb, hat Rosenstein erahnt und aktiviert, als sie das Innenleben der Handtaschen mit den künstlichen Gebissen *invaginierte*. Zudem ist der Begriff des „tastenden Gefühls“ nach Herder das Medium oder das Organ der Selbstwahrnehmung und wird mit dem Vorstellungsvermögen identifiziert,⁴⁰ für das die polnische Künstlerin so viel übrig hatte.

³⁸ *Ibidem*, S. 78–79.

³⁹ G. BRAUNGART, *Leibhafter Sinn. Der andere Diskurs der Moderne*, Tübingen, 1995, S. 70.

⁴⁰ U. ZEUCH, *Umkehr der Sinneshierarchie. Herder und die Aufwertung des Tastsinns seit der frühen Neuzeit*, Tübingen, 2000, S. 299.

Für Hildebrand dagegen ist die rein materielle Wirkung eines Werkes nichts, weil erst die Phantasie Kunst daraus macht. Das Leibgefühl wird bei diesem Theoretiker durch die Vorstellung bedingt. So gelingt Hildebrand der Übergang von der haptischen Ästhetik Herders zur optischen Wirkungsästhetik, die auf erinnerten Tastempfindungen beruht.⁴¹ Rosensteins in Schaukästen ausgestellte und den Augenberührungen ausgesetzte Assemblagen passen also wunderbar in die Kategorie der optischen Wirkungsästhetik, innerhalb deren das Gedächtnis früherer Fingerspitzengefühle eine Schlüsselrolle spielt.

In diesem Kontext erscheint auch die, 1930 in München veröffentlichte, Abhandlung von Hermann Friedmann,⁴² in welcher er die Menschen in Optiker und Haptiker einteilt, besonders interessant. Haptiker bestätigen sich selbst, Optiker die Objektivität der Welt.⁴³ Friedmann, ein Erbe der traditionellen, den Sehsinn überhöhenden Sinneshierarchie, hält die sogenannte Tastphantasie sowie Tasterinnerungen in Hegels Manier für ästhetisch unfruchtbar.⁴⁴ Es hat also eigentlich keinen Sinn, die Optik zu haptifizieren.⁴⁵ Betaste ich mit meinen Augen jedoch die Werke Rosensteins, so stimme ich dieser These nicht zu, denn meiner Ansicht nach widerspricht sie sowohl der jahrhundertealten künstlerischen Tradition und Praxis, als auch der optisch-haptischen Perzeptionsweise, die die Handtaschen-Assemblagen wachrufen.

Meine Interpretation der Assemblagen der polnischen Künstlerin verfolgt somit auch das Ziel, mit der Verengung der Kategorie haptischer Kunstwerke auf solche, die erst durch unmittelbare Berührung voll erfahrbar werden, zu polemisieren:

Der Klarheit halber lohnt sich eine einfache – geradezu banale – Unterscheidung, und zwar zwischen Kunstwerken, die hauptsächlich durch den Tastsinn erfahren werden, und Kunstwerken, die u. a. den Tastsinn zum Thema haben. Das haptische Kunstwerk wird hier [...] als solches verstanden, das sich erst bei Berührung vollständig zeigt. [...] Die Formulierung ‚haptisches Kunstwerk‘ bezeichnet somit ein Werk, bei dem der Rezipient den Tastsinn benutzen muss, damit es in der ästhetischen Erfahrung Existenz annehmen kann; anders gesagt – die Rezeption des Werkes ohne diesen Sinn bewirkt eine unvollständige Vergegenwärtigung im Erleben des Rezipienten.⁴⁶

⁴¹ A.M. KLUXEN, *Plastisches Sehen. Von Johann Gottfried Herder bis Adolf von Hildebrand*, in *Ästhetische Probleme der Plastik im 19. und 20. Jahrhundert*, Hrsg. A.M. Kluxen, Nürnberg, 2001, S. 40–41.

⁴² H. FRIEDMANN, *Die Welt der Formen. System eines morphologischen Idealismus. Zweite veränderte und ergänzte Auflage*, München, 1930.

⁴³ *Ibidem*, S. 34.

⁴⁴ *Ibidem*, S. 33.

⁴⁵ *Ibidem*, S. 56.

⁴⁶ Vgl. z. B.A. ROSTKOWSKA, *Haptyczne dzieło sztuki* [Das haptische Kunstwerk], in: *Materia sztuki* [Materie der Kunst], Hrsg. M.

Ich stimme mit Aneta Rostkowska und vielen anderen Theoretikern der Haptizität, die diese Frage so behandeln nicht überein. Eine gleichwertige ästhetische Erfahrung der Haptizität ist meiner Meinung nach diejenige, wie sie Edmund de Waal in seiner Erzählung *Der Hase mit den Bernsteinaugen* wiedergibt, als der Erzähler seine enge Beziehung zu verschiedenen Tongeschirren beschreibt:

Ich habe Tausende, Abertausende Gefäße gemacht. [...] Ich kann das Gewicht einer Töpferei im Kopf behalten, ihre Ausgewogenheit, die Art, wie die Oberfläche sich zum Rauminhalt verhält. [...] Ich kann mich auch erinnern, ob etwas zur Berührung mit der ganzen Hand oder bloß mit den Fingern einlud oder einen Abstand nehmen hieß. Etwas zu berühren ist nicht unbedingt besser als etwas nicht zu berühren. Manche Dinge in der Welt sind dafür geschaffen, aus der Entfernung betrachtet zu werden, man sollte nicht an ihnen herumfummeln.⁴⁷

Auf Rosensteins Assemblagen blickend, teile ich die Einstellung des Protagonisten und meine, dass es bei einer Diskussion über Fingerspitzengefühle auch um die Versuchung des Tastsinns geht, und klassifiziere es als haptische Erfahrung, wenn der Rezipient dieser Versuchung oder Verführung mental erliegt. Sündigen kann man schließlich auch in Gedanken oder in der Vorstellung. Haptisch sind also jene Kunstwerke, die den Tastsinn des Rezipienten „ansprechen“ und befragen, ohne dass unbedingt eine „Erfüllung“ im physischen Kontakt erforderlich wäre. Dementsprechend halte ich mit Riegl – ungeachtet der Anmerkung I auf Seite 32 in der ersten Wiener Ausgabe seiner *Spätromischen Kunst-Industrie*, wo er nahelegt, dass die Feinheit einer ägyptischen Statue nur durch den Tastsinn ermessen werden könne – die Berührung als eine Modalität des Sehens und des Gefühls „wie bei einer Berührung“. Haptizität – das will ich betonen – eliminiert nicht das Sehen, sondern initiiert es nach anderen Regeln, und zwar im Verein mit dem Tastsinn.⁴⁸ Was Rosensteins Werke angeht, so erreichen uns mit Sicherheit mehr Tasteindrücke durch das Auge und nicht die Hand, worauf schon Riegl hingewiesen hat. Darüber hinaus ist Haptizität aus Rezipientensicht subjektiv: nicht alle BetrachterInnen möchten gern ihre Hände in Rosensteins Handtaschen stecken.

Sodann will ich, W. J. T. Mitchells Frage⁴⁹ paraphrasierend, auch fragen: Wie möchten Rosensteins Handtaschen berührt werden? Meiner Ansicht nach wollen diese außergewöhnlichen Objekte nicht nur berührt, sondern

Ostrowicki, Kraków, 2010, S. 298, 300.

⁴⁷ E. DE WAAL, *Der Hase mit den Bernsteinaugen. Das verborgene Erbe der Familie Ephrussi*, a. d. Engl. von B. Hilzensauer, Wien, 2011, S. 25–26.

⁴⁸ B. O'SHAUGHNESSY, *The Sense of Touch* (wie Anm. 3).

⁴⁹ W.J.T. MITCHELL, *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago, 2005; *idem, Das Leben der Bilder. Eine Theorie der visuellen Kultur*, München, 2008.

auch gesehen werden. Maurice Merleau-Ponty meinte, man könne auch mit dem Sehsinn ertasten. Diese Merleau-Ponty'sche Einstufung des Sehens als eine Art Berührung gestattet mir, Fingerspitzengefühle metaphorisch zu behandeln – unter Zuhilfenahme von Gilles Deleuze' Kategorie des haptischen Sehens.⁵⁰ Maria Gołębowska weist darauf hin, dass der Philosoph in der *Phänomenologie der Wahrnehmung* bemerkt, dass „der sehende und berührende Leib versucht, sich selbst als sehend und berührend wahrzunehmen – sich selbst zu sehen und sich selbst zu berühren –, also sich selbst beim Erkennen von außen zu erfassen, sich in der Rückbeziehung der Selbsterkenntnis aufzufassen (*réflexion*)“.⁵¹ Bei der Analyse von Rosensteins Handtaschen behalte ich daher stets die Wechselbeziehung Subjekt–Objekt im Sinn sowie die Wirkungsmacht der Dinge, sowohl die wortwörtliche als auch die metaphorische, auf die haptische Vorstellung einwirkende:

Wir behaupten also, daß unser Leib ein zweiblättriges Wesen ist, auf der einen Seite ist er Ding unter Dingen, und auf der anderen sieht und berührt er sie; [...] daß er diese zwei Eigenschaften in sich vereinigt, und daß seine doppelte Zugehörigkeit zur Ordnung des ‚Objekts‘ und des ‚Subjekts‘ uns zur Entdeckung ganz unerwarteter Beziehungen zwischen diesen beiden Ordnungen führt.⁵²

Nach Merleau-Ponty kann das berührende Subjekt unter bestimmten Umständen zum Rang des Berührten hinabsinken, auf die Ebene des Dings herabsteigen, so dass die Berührung selbst anfängt zur Welt zu gehören und gewissermaßen in den Dingen zu sein⁵³ – im vorliegenden Fall in den Handtaschen und Kunstgebissen, was – wie wir von Sartre wissen – Ekel in den Händen hervorrufen kann.

Dem Verfasser des *Sichtbaren und des Unsichtbaren* zufolge ist die Berührung mit den Augen eine Spielart der sinnlichen Berührung, und die Einteilung der Sinne erscheint zu grob.⁵⁴ Das Sichtbare wird zum Berührbaren,

⁵⁰ Siehe: G. DELEUZE, *Francis Bacon: Logique de la Sensation*, Paris, 1995. Vgl. auch: Ł. KIEPUSZEWSKI, *Trzecie oko. Haptyczne widzenie według Gillesa Deleuze'a [Das dritte Auge. Das haptische Sehen nach Gilles Deleuze]*, in *Wielkie dzieła – wielkie interpretacje. Materiały z ogólnopolskiej sesji SHS, Warszawa 17–18 listopada 2006* [Große Werke – große Interpretationen, Sitzungsmaterialien des Kunsthistorikervereins, Warschau 17.–18.11.2006], Hrsg. M. Poprzęcka, Warszawa, 2007, S. 249–261.

⁵¹ M. GOŁĘBOWSKA, *Sensotwórcza rola ciała w samopoznaniu według Maurice'a Merleau-Ponty'ego* [Die sinnstiftende Rolle des Leibes bei der Selbsterkenntnis nach M. M.-P.], „Teksty Drugie“ 1–2, 2004, S. 238.

⁵² M. MERLEAU-PONTY, *Die Verflechtung – der Chiasmus*, in idem, *Das Sichtbare und das Unsichtbare, gefolgt von Arbeitsnotizen*, a. d. Frz. von R. Giuliani, B. Waldenfels, München 2004, S. 172–203; hier S. 180.

⁵³ Ibidem, S. 177.

⁵⁴ Ibidem.

das Berührbare indes zum Sichtbaren, deshalb „gehört das sichtbare Schauspiel nicht mehr und nicht weniger zum Berühren als die ‚taktilen Qualitäten‘“.⁵⁵ Auch die Werke von Rosenstein, der großen Spielerin mit der Form, verleiten dazu, das Sehen nicht abzuwerten – in dieser Analyse möchte ich zeigen, dass die Aufwertung der Fingerspitzengefühle nicht zulasten der Stellung des Visuellen und des Sehsinns selbst zu gehen braucht. In ihre Handtaschen „stecken“ wir das Auge auf der Fingerspitze.

Es lässt sich demnach konstatieren, dass Rosenstein konsequent und absichtlich mit Form und Materie experimentierte, um Wahrnehmungsherausforderungen zu schaffen und die Dominanz des Sehsinns zu hinterfragen. Die Künstlerin verortete die Wahrnehmung im Körper, der vom Haptischen und nicht nur den Seheindrücken vollständig erfasst wird. Aufgrund meiner Analyse der Assamblagen von Rosenstein im Hinblick auf die Aktivierung der somästhetischen und verkörperten Perzeptionsweise möchte ich daher sagen, dass in der polnischen Kunst jener Zeit der Okularozentrismus de(kon)struiert wurde. Besonders gut wird diese Tendenz aus heutiger Perspektive sichtbar, da der Dialog von Form und Materie im Kontext der erweiterten Haptik mit methodologischen Werkzeugen aus den Bereichen des neuen Materialismus oder der Somästhetik analysiert wird.

Haptische Kunst sehe ich demnach als eine Art derridianisches Supplement, dessen Aufkommen starke Auswirkungen auf die bisherigen Kategorisierungen hat. Im Augenblick tritt das kritische Potential der erweiterten Haptik deutlich zutage und aktiviert andere Perspektiven als die bislang vorherrschenden. Haben doch die theoretische Betrachtung des Tastsinns und des Haptikbegriffs „die Fähigkeit, jegliche verknöcherte Strukturen zum »Schwanken« [*labilité*], Erzittern oder »Vibrieren« zu bringen“⁵⁶, wie Anna Burzyńska die Strategie der De(kon)struktion mit Jacques Derrida beschreibt. Die haptische Form gehört zum Diskurs über die Neubewertung der Sinnshierarchie, wobei sie das skopische Regime infrage stellt und eine Wiederverkörperung des Subjekts sowie eine Enttranszendentalisierung der Perspektive erfordert.⁵⁷

⁵⁵ Ibidem, S. 176 f.

⁵⁶ A. BURZYŃSKA, *Dekonstrukcja, polityka i performatyka*, Kraków, 2013, S. 12.

⁵⁷ Siehe: J. PRZEŹMIŃSKI, *Z perspektywy Martina Jaya, czyli o tym jak „przymknąć oko“*, in *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, Hrsg. R. Nycz, Kraków, 1998, S. 339.

SUMMARY

Marta Smolińska

WHAT THE CONTENTS OF A HANDBAG REVEAL ABOUT FINGERTIP FEELING. REMARKS ON ERNA ROSENSTEIN'S ASSEMBLAGES IN THE CONTEXT OF HAPTICS IN THE EXPANDED FIELD

The aim of this text is to show how the theoretical tool I called extended haptics can be applied in analytical practice. In the book *Haptics in the Expanded Field: the Sense of Touch in Polish Art in the Second Half of the 20th and the Beginning of the 21st Century*, published in 2020, I redefined the classical concept of haptics by conceiving the sense of touch not only as a modality of the sense of sight, as Alois Riegl did, but as a phenomenon that encompasses the whole body. With the help of these methodological tools, two assemblages by the Polish artist of Jewish origin Erna Rosenstein (1913–2004) have been analysed. Both are untitled, having been probably made in the 1970s or even 1980s, and are simple leatherette handbags: one ladies' and one men's handbag with artificial dentures placed inside. The works of this artist reveal their progressive character against the background of Polish art of the second half of the twentieth century, when analysed from the perspective of haptics in the expanded field and the following contemporary theories: embodied, somatic and multisensory perception, which involve not only the sense of sight but also the sense of touch. Furthermore, the question of form and the close connection of form with the matter of the work are crucial for the activation of the sense of touch during the process of perception, which goes beyond ocularcentric categories. These phenomena are therefore analysed in the context of the materialist, sensualist and empiricist turns and the currently growing tendency to consider the artwork as a material object with causal and physical, rather than metaphysical, properties.

MAŁGORZATA ANNA JĘDRZEJCZYK
Berlin

RECENZJA

MUZEA DLA AWANGARDY RECENZJA WYSTAWY I PUBLIKACJI AWANGARDOWE MUZEUM

MUZEUM SZTUKI W ŁODZI, 15.10.2021–01.05.2022
AWANGARDOWE MUZEUM, RED. A. PINDERA, J. SUCHAN,
MUZEUM SZTUKI W ŁODZI, ŁÓDŹ 2020

„Historia wszystkich muzeów europejskich dowodzi, że sfera działalności historyków i teoretyków sztuki, w praktyce pracujących w muzeach (działaczy muzealnych), nie pokrywa się ze sferą twórczej działalności artystycznej (artystów) [...]. Specjalizacja zawodowa muzealnika polega na zachowaniu tego, co zostało stworzone; artysta natomiast chce w miejsce starego lub też na starym tworzyć nowe. [...] Działacze muzealni, jakkolwiek bliscy byłiby kręgom artystycznym, nie są – z racji swoich uwarunkowań zawodowych – wystarczająco kompetentni w kwestiach twórczości artystycznej i wychowania artystycznego. Anachroniczny przeżytek – przyjmowanie do muzeów dzieł sztuki współczesnej, wybranych wedle uznania działacza muzealnego – należy zlikwidować. Zadanie nabywania dzieł sztuki współczesnej jest wyłączną kompetencją artystów. Metodą historyczno-naukowego przeglądania zabytków nie da się osiągnąć owocnych rezultatów w sferze wychowania artystycznego.” – tymi słowami członkowie Oddziału Sztuk Pięknych Ludowego Komisarjatu Oświaty Rosyjskiej (IZO Narkompros) odnieśli się podczas odbywającej się zimą 1919 roku w Piotrogradzie konferencji do potrzeby powołania instytucji muzealnej nowego typu¹. Kryjące się za tą deklaracją zamierzenie zakładało stworzenie placówki, w której to artyści ustaliliby kryteria i dokonywali wyboru współczesnych dzieł nabywanych do kolekcji i to oni posiadaliby decydujący głos w kwestii upowszechniania „kultury artystycznej”. Jak pokazały badania poświęcone sztuce pierwszych dekad

XX wieku, owa podjęta w kręgu wschodnioeuropejskiej awangardy inicjatywa nie była odosobnioną propozycją. W latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku również w innych zakątkach świata: Nowym Jorku, Hanowerze czy Łodzi snuto plany organizowania miejsc dla kolekcjonowania i popularyzowania sztuki, w ramach których kluczowe kompetencje miałyby zostać oddane w ręce artystów. Właśnie temu wciąż słabo rozpoznanemu fenomenowi z zakresu historii muzealnictwa i dziejów sztuki XX wieku została poświęcona wystawa *Awangardowe muzeum* oraz powiązana z nią i nosząca taki sam tytuł publikacja [il. 1]. Ekspozycja oraz książka zostały opracowane przez Łódzkie Muzeum Sztuki – instytucję w szczególnie sposób związaną z historią autoinstytucjonalizacji awangardy i wyrosłą z pytań o społeczną rolę sztuki i o misję muzeum. Jak się okazuje, pytań istotnych nie tylko w odniesieniu do historii sztuki XX wieku, ale nie mniej ważkich współcześnie, w dobie wyraźnego przebudowywania założeń programowych części wiodących placówek muzealnych w Polsce.

Muzeum Sztuki w Łodzi od lat zajmuje się badaniem i upowszechnianiem dziedzictwa polskiej międzywojennej awangardy. W ostatnich kilkunastu latach instytucja pod kierownictwem Jarosława Suchana konsekwentnie pogłębiała i uzupełniała studia nad tym zagadnieniem, przyglądając się temu zjawisku także w kontekście międzynarodowym oraz przez pryzmat pytań i działań istotnych dla współczesnego dyskursu artystycznego i praktyki twórczej. Tym razem Muzeum dokonało niejako autoreferencyjnego zwrotu ku swoim początkom, analizując dzieje i specyfikę Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej grupy „a.r”, która to inicjatywa dała impuls do powstania placówki, jaką obecnie jest Muzeum Sztuki w Łodzi. Na wystawie *Awangardowe muzeum* fenomen powstania łódzkiej kolekcji sztuki nowoczesnej został zestawiony przez kuratorów,

¹ Deklaracja Oddziału Sztuk Pięknych i Przemysłu Artystycznego w kwestii zasad muzealnictwa, przyjęta przez Kolegium Oddziału na posiedzeniu 7 lutego 1919 r., tłum. M. Buchalik, [w:] *Awangardowe muzeum. Muzei Hudożestvennoj Ku'ltury, Kabinett der Abstrakten, Société Anonyme, grupa „a.r.”*, red. A. Pindera, J. Suchan, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2020, s. 253.





1. Publikacja *Awangardowe muzeum. Muzei Hudożestvennoj Ku'ltury, Kabinett der Abstrakten, Sociéte Anonyme, grupa „a.r.”*. Fot. Monika Augustyniak-Dumała. Dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki w Łodzi

Agnieszkę Pinderę i Jarosława Suchana, z trzema innymi przedsięwzięciami muzealniczo-wystawienniczymi okresu pomiędzy I a II wojną światową: siecią Muzeów Kultury Artystycznej, Sociéte Anonyme Inc.: Museum of Modern Art oraz Kabinett der Abstrakten. Mimo wyraźnych różnic między nimi – w sposobie działania i finansowania, zakresie działalności, realiach społeczno-politycznych, w których się narodziły czy choćby sytuacji materialnej i pozycji zawodowej ich pomysłodawców, zjawiska te spaja idea oddania w ręce artystów kompetencji dotyczących kolekcjonowania i eksponowania sztuki oraz sprzeciw wobec dotychczasowego sposobu funkcjonowania instytucji muzeum. To, co połączyło radykalnych artystów działających w porewolucyjnej Rosji, USA, Niemczech i Polsce, to dążenia do stworzenia nowego typu placówki: skupionej nie tyle na utrwalaniu i celebrowaniu przeszłości, co będącej laboratorium nowej sztuki.

Jednak – jak zauważył w swoim esejie otwierającym publikację Jarosław Suchan – awangarda i muzeum to wydawałoby się połączenie niemożliwe². Mając w pamięci Malewiczowskie nawoływanie do rozprawienia się z tym, co stare³, przywołując formułowane przez Rodczenkę su-

rowe oceny pod adresem muzeów jako konserwujących przeszłość i petryfikujących żywą sztukę archiwów⁴ czy czytając postulatory Osipa Brika, by dotychczasowe muzea zostały przekształcone w placówki badawcze, a aktualna działalność twórcza została całkowicie wyprowadzona poza muzealne mury⁵ – historia takiego związku wydaje się być naznaczona wieloma trudnościami i zakrętami. Narrację tę podbudowuje ponadto utrwalone w badaniach nad awangardą pojmowanie tejże jako wyróżniającej się radykalnym odcięciem się od przeszłości w imię zakotwiczenia w „tu i teraz” oraz wyraźnego wychylenia w przyszłość, kiedy to sztuka roztopi się w życiu i stanie się narzędziem przekształcania codzienności. Jednak ekspozycja i książka *Awangardowe muzeum* pokazują, że dotychczas nakreślany obraz stosunku awangardzistów do instytucji muzeum jest nie dość pogłębiony i zasługuje na poświęcenie mu więcej miejsca w badaniach nad sztuką XX stulecia.

Wystawa oraz publikacja *Awangardowe muzeum* przybliżają sposób, w jaki tacy artyści jak Man Ray, Aleksandr Rodczenko, El Lissitzky czy Władysław Strzemiński konfrontowali się na poziomie teoretycznym oraz

² J. SUCHAN, *Awangardowe muzeum*, [w:] *Awangardowe muzeum*, s. 19 (jak w przyp. 1).

³ K. MALEWICZ, *Nasze zadania. Oś koloru i bryły*, tłum. M. Buchalik, [w:] *Awangardowe muzeum*, s. 266–267 (jak w przyp. 1).

⁴ A. RODCZENKO, *O Biurze Muzealnym*, tłum. M. Buchalik, [w:] *Awangardowe muzeum*, s. 281 (jak w przyp. 1).

⁵ O. BRIK, *The Museum and the Proletarian Culture*, [w:] *Avant-Garde Museology*, red. A. Zhilyaev, New York 2015, s. 290–292.



2. Widok wystawy *Awangardowe Muzeum*, fot. Anna Zagrodzka. Dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki w Łodzi

praktycznym z ideą muzeum i jak wyobrażali sobie możliwą przyszłość tego typu instytucji. Autorzy wystawy i esejów krytycznych starali się w swoich badaniach wydobyć specyfikę awangardowych muzeów jako nowego typu placówek: wyłamujących się z istniejącego systemu instytucjonalnego (np. na poziomie kolekcjonowania, dystrybucji i upowszechniania sztuki, w czym przede wszystkim mieli uczestniczyć praktycy sztuki), odrzucających balast przeszłości (charakteryzujący według awangardowych postulatów zawodową historię sztuki) na rzecz skupienia na sztuce aktualnej i ekspozycji jej związków z życiem współczesnym, odznaczających się inkluzywnością i zakwestionowaniem hierarchii oraz kanonów narzuconych przez historię sztuki, krytykę artystyczną i uwarunkowania rynkowe. Łódzka wystawa i zawarte w publikacji teksty przybliżają owe tworzone w kręgach artystów i artystek nowoczesnych modele alternatywnego sposobu myślenia o funkcjonowaniu i istocie placówek muzealnych. Najstarsza z punktu widzenia chronologii prezentowana na wystawie propozycja odnosi się do Muzeów Kultury Artystycznej, czyli sieci instytucji mających podnosić poziom „artystycznej kultury”, tj. postawy wspierającej rozwój aktualnej twórczości w kierunku działalności przenikającej do życia i przemysłu oraz upowszechniania sztuki wśród różnych grup społecznych. Historia tej inicjatywy jest naznaczona zwrotami i tąpnięciami. a jej idea wykuwała się na drodze licznych debat prowadzonych m.in.

w środowisku IZO Narkompros [Oddział Sztuk Pięknych Ludowego Komisariatu Oświaty] i ścierania się odmiennych wizji. I choć, co prawda, udało się zorganizować ponad trzydzieści tego typu placówek w różnych ośrodkach porewolucyjnej Rosji, to ich żywot był krótki i naznaczony licznymi trudnościami organizacyjno-finansowymi⁶. Napięcia, które towarzyszyły wykuwaniu się tej wizji, a także jej kontekst społeczno-polityczny uchwyciły Maria Gough oraz Masha Chlenova. Badaczki w swoich tekstach ukazały istotność zagadnienia Muzeów Kultury Artystycznej dla porewolucyjnego projektu przebudowy instytucji sztuki i edukacji artystycznej oraz roli artystów w reformie życia kulturalnego na terenie ówczesnej Rosji Sowieckiej. Gough skupiła się w swoim eseju przede wszystkim na wyeksponowaniu różnic pomiędzy dwiema skrajnymi i wiodącymi około 1919–1920 roku koncepcjami odnoszącymi się do misji i sposobu funkcjonowania Muzeów Kultury Artystycznej: na jednym krańcu stawiając propozycję Wassiliego Kandinskiego, zaś na przeciwległym końcu model wyznaczany przez postawę Aleksandra Rodczenki. Dla pierwszego owe placówki miałyby funkcjonować jako sieć Muzeów Kultury Malarskiej poświęconych logice przekształceń form i „rozwoju” sztuki (tj. np. przeobrażeń w zakresie technik artystycznych czy kompozycji malarskiej pod kątem faktury, zestawień kolorystycznych

⁶ J. SUCHAN, *Awangardowe muzeum*, s. 23 (jak w przyp. 2).



3. Widok wystawy *Awangardowe Muzeum*, fot. Anna Zagrodzka. Dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki w Łodzi

czy relacji brył i płaszczyzn) na przestrzeni epok i w odniesieniu do twórczości różnych krajów. Kandinsky akcentował także konieczność powiązania aktualnej twórczości z poszukiwaniami i przeobrażeniami charakteryzującymi wybraną sztukę okresów wcześniejszych⁷. Rodczenko natomiast w owych nowych muzeach upatrywał laboratoriów „żywych form”, mających gromadzić przykłady twórczości autorstwa wyłącznie artystów żyjących (przy czym decyzje odnośnie do nabytków miały być poddyktowane nie dorobkiem czy pozycją zawodową artysty, ale wartością twórczą samego dzieła). Z „archiwum” dzieł o wartości historycznej muzea, w ujęciu Rodczenki, miały zostać przekształcone w pracownie rozwijania nowych koncepcji artystycznych i technik twórczych, nie tyle kształtujące w publiczności „wyrafinowane smakoszostwo” [A. Rodczenko], co dostarczające materiału naukowo-specjalistycznego w celu rozwoju formy artystycznej i potęgowania jej wynalazczego potencjału⁸. Jak podkreśliła w swoim esej Masha Chlenova, już w 1918 roku, czyli na rok przed oficjalnym powołaniem do życia

sieci Muzeów Kultury Artystycznej, Vladimir Tatlin i Sofia Dymyszcz-Tołstoj w szkicu programowym poświęconym działalności muzeów apelowali, by powiązać funkcjonowanie tego typu placówek z aktualną produkcją artystyczną⁹. Obrazu toczących się w porewolucyjnej Rosji dyskusji dopełnia opisana przez Chlenową propozycja Kazimierza Malewicza, dla którego instytucje muzealne miały stać się skarbnicami wiedzy na temat przeobrażeń formy i ewolucji widzenia. Jak zauważa autorka, jest to koncepcja bliska również Władysławowi Strzemińskiemu, który sytuuje się w owym nurcie pojmowania sztuki bezprzedmiotowej, w szczególności konstruktywizmu i suprematyzmu, jako zaawansowanego stadium w ramach ewolucji systemów artystycznych¹⁰.

W czasie, gdy w kręgu radzieckiego konstruktywizmu pracowano nad zorganizowaniem sieci Muzeów Kultury Artystycznej, w Nowym Jorku rodziło się *Société Anonyme Inc.* [il. 2]. Za powołaniem tej organizacji stali Man Ray, Marcel Duchamp oraz Katherine Dreyer. Choć była to inicjatywa prywatna o dość ograniczonych, także pod względem finansowym, możliwościach, to pomysłodawcy myśleli o tym przedsięwzięciu jako o załączku przyszłego

⁷ W. KANDINSKY, *Muzeum Kultury Malarskiej*, tłum. M. Buchalik, [w:] *Awangardowe muzeum*, s. 271–277 (jak w przyp. 1).

⁸ Rodczenko był orędownikiem idei utworzenia Muzeum Techniki Eksperymentalnej. Por. A. RODCZENKO, *O Biurze Muzealnym*, s. 218–283 (jak w przyp. 4). Zob. też J. SUCHAN, *Awangardowe muzeum*, s. 22 (jak w przyp. 2).

⁹ M. CHLENOVA, *Muzea Kultury Artystycznej w Rosji i Władysław Strzemiński*, tłum. M. Ujma, [w:] *Awangardowe muzeum*, s. 76 (jak w przyp. 1).

¹⁰ *Ibidem*, s. 75, 86–87.



4. Reprodukcyjne *Kompozycji abstrakcyjnej* (ok. 1924–1926) Katarzyny Kobro oraz *Kompozycji* (1930) Sophie Tauber-Arp – dzieł należących do Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej grupy „a.r.”. Wnętrze publikacji *Awangardowe muzeum. Muzei Hudožestvennoj Ku'ltury, Kabinett der Abstrakten, Société Anonyme, grupa „a.r.”*. Fot. Monika Augustyniak-Dumała. Dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki w Łodzi

Museum of Modern Art. Société Anonyme miało zajmować się kolekcjonowaniem i popularyzowaniem dorobku współczesnych amerykańskich i europejskich modernistów, a kluczową rolę, podobnie jak w sieci Muzeów Kultury Artystycznej, odgrywać mieli tam nie krytycy, muzealnicy czy historycy sztuki, ale artyści. Naczelna zasada funkcjonowania tej (para)instytucji zakładała odcięcie się od wartościujących kategorii i metod historii i krytyki sztuki. W materiałach publikowanych przez Société Anonyme i komentujących cel jej działalności wyraźnie podkreślany był wymiar edukacyjny i inkluzywność działań – tworzenie kolekcji, osvajanie odbiorców ze sztuką nowoczesną i otwieranie publiczności na twórczość artystów mniej znanych¹¹. Realizowane w tym celu wystawy, m.in. zorganizowana na przełomie 1926 i 1927 roku w Brooklyn Museum *International Exhibition of Modern Art*, stanowiła tylko część aktywności owej instytucji¹² [il. 3]. Istotne

¹¹ Zob. np. SOCIÉTÉ ANONYME, *Dlaczego i skąd*, tłum. M. Ujma, [w:] *Awangardowe muzeum*, s. 295–299 (jak w przyp. 1).

¹² W zbiorach Société Anonyme znajdowały się prace m.in. Marthe Donas, Maxa Ernsta, Nauma Gabo, Pieta Mondriana czy Kurta Schwittersa. W latach 40. XX w. rozpoczął się proces przekazywania kolekcji do Yale University Art Gallery, a Société Anonyme zostało oficjalnie rozwiązane w 1950 roku. Zob. F.V. JOSEPHANS,

były także odczyty, dyskusje, a wreszcie publikacje omawiające i popularyzujące aktualne tendencje artystyczne.

Wystawa i publikacja *Awangardowe muzeum* przypominają, że marzenia o stworzeniu placówki poświęconej sztuce nowoczesnej towarzyszyły także powstaniu Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej grupy „a.r.” [il. 4]. Ta inicjatywa, której pomysłodawcą był Władysław Strzemiński, ale w którą zaangażowani byli także inni twórcy z kręgu „a.r.”: Katarzyna Kobro, Jan Brz kowski, Julian Przyboś czy Henryk Stażewski, jako jedyne z prezentowanych na ekspozycji zjawisk przetrzymało się w działającej do dziś instytucji – obecne Muzeum Sztuki w Łodzi¹³. Zgodnie z zamierzeniami jej twórców, powstająca

Muzeum bez ścian, artyści artystom: kolekcja Société Anonyme, tłum. M. Ujma, [w:] *Awangardowe muzeum*, s. 127–134 (jak w przyp. 1).

¹³ Początkowo nadzieje na utworzenie tego typu instytucji Strzemiński wiązał z Warszawą, jednak w obliczu niechęci ze strony tamtejszego środowiska artystycznego inicjatywa od końca lat 20. XX w. była rozwijana w Łodzi przy wsparciu ówczesnych władz miejskich. Strzemiński myślał o przyszłym Muzeum Sztuki jako o placówce, której zasięg – chociażby za sprawą objazdowych wystaw i współpracy z innymi placówkami w kraju – wykraczałby jednak poza Łódź. Por. T. ZAŁUSKI, *Sztuka jako czynnik modernizacji*:



5. Widok wystawy *Awangardowe Muzeum* – rekonstrukcja *Kabinett der Abstrakten* El Lissitzkiego, fot. Anna Zagrodzka. Dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki w Łodzi

kolekcja sztuki nowoczesnej miała zostać na stałe ulokowana w strukturach rodzącego się wówczas, czyli na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych XX stulecia w Łodzi miejskiego muzeum, którego załącznikiem były zbiory przekazane przez Juliana i Kazimierza Bartoszewiczów. I właśnie w tym momencie zaczyna się historia jednego z najbardziej niezwykłych przedsięwzięć muzealnych, będącego jednocześnie unikatowym projektem wymiany artystycznej: fenomenu utworzenia kolekcji zgodnie z logiką ekonomii daru. Dzieje łódzkiego zbioru sztuki nowoczesnej, którym na wystawie *Awangardowe muzeum* został poświęcony obszerny komentarz, wiążą się bowiem z procesem nieodpłatnego przekazywania swoich prac przez jednych artystów drugim w celu utworzenia zbioru prezentującego twórczość aktualną. Było to zatem przedsięwzięcie, w którym wzajemne uznanie dla poszukiwań twórczych i głębokie zrozumienie na polu artystycznym stało się podstawą dla transgranicznego i pozarynkowego sojuszu artystycznego i działania na rzecz zbudowania kolekcji będącej swoistym głosem pokolenia twórców poszukujących nowego języka sztuki.

Ostatnim zjawiskiem przybliżanym w ramach łódzkiej ekspozycji jest *Kabinett der Abstrakten* autorstwa El

Lissitzkiego [il. 5]. Była to przestrzeń wystawiennicza powstała w latach 1927–1928 w Provinzialmuseum w Hannoverze na zlecenie Alexandra Dornera, ówczesnego dyrektora tej placówki, w celu prezentowania dzieł sztuki bezprzedmiotowej. Ten rozdział wystawy *Awangardowe muzeum* nie tyle odnosi się więc do działań na rzecz powołania (para)instytucjonalnej inicjatywy skupionej na przeformułowywaniu organizacyjno-systemowych podstaw instytucji muzeum, co opowiada o poszukiwaniach zogniskowanych wokół problemu percepcji i doświadczania sztuki nowoczesnej – i to nie tylko w kontekście muzealnym. Kontynuując eksperymenty prowadzone już we wcześniejszych latach, Lissitzky zaprojektował w hannerskim muzeum immersyjną przestrzeń, mającą uczynić zwiedzającego „aktywnym”: stymulować go ruchowo i percepcyjnie oraz ewokować w nim nowe doświadczenia przestrzenne¹⁴. *Kabinett der Abstrakten* stanowił próbę

¹⁴ W 1923 roku artysta zaprojektował w Berlinie Prounenraum [Salę Prounow] a w 1926 Raum für konstruktive Kunst [Salę Sztuki Konstruktoryjnej], stworzony na międzynarodową wystawę sztuki w Dreźnie. Zob. np. Y. ALAIN-BOIS, *Radikale Reversibilität*, [w:] *Die Konstruktion der Utopie*, red. H. Gaßner, K. Kopanski, K. Stengel, Marburg 1992, s. 41; M. GOUGH, *Constructivism Desoriented: El Lissitzky's Dresden and Hannover Demonstrationssräume*, [w:] *Situating El Lissitzky. Vitebsk, Berlin, Moscow*, red. N. Perloff, B. Reed, Los Angeles 2013, s. 105.

Władysława Strzezińskiego podwójna polityka zmiany społecznej i idea Muzeum Kultury Artystycznej, tłum. M. Wawrzyńczak, [w:] *Awangardowe muzeum*, s. 227 (jak w przyp. 1).



6. Widok wystawy *Awangardowe Muzeum* – Sala Neoplastyczna, fot. Anna Zagrodzka. Dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki w Łodzi

zbudowania za pomocą środków plastycznych i architektonicznych takiego układu (czaso)przestrzennego, w którym kompozycja przestrzeni byłaby zmienna, przekształcalna i pozwalająca się modelować także przez odbiorców. Wprowadzenie ruchomych elementów, jak dających się przesuwac kasetonów i blend, miało wprowadzać efekt transformowalności tego wnętrza, zaś pokrycie ścian modułowym systemem listew, które za sprawą sposobu ich zamontowania oraz nadanej im kolorystyki uruchamiały „optyczną dynamikę”, miały prowokować efekt migotania oraz wrażenie płynności przestrzennej. Jak w swoim eseju zaznaczyła Sandra Karina Löschke, dynamika tego otoczenia pomyślana była jako współgrająca z dynamiką i zmiennością pozamuzealnej miejskiej rzeczywistości, przepełnionej ruchem, światłami, dźwiękami. Kabinett der Abstrakten, według autorki artykułu, został zaprojektowany jako przestrzeń pozwalająca na zanurzenie się w doświadczeniu nowoczesności¹⁵.

Realizacja El Lissitzkiego dobitnie pokazuje, że przedsięwzięcie badawczo-wystawiennicze *Awangardowe muzeum* stanowi istotne poszerzenie stanu wiedzy nie tylko w zakresie dziejów historycznej awangardy i jej autoinstytucjonalizacji. Zarówno książkę, jak i ekspozycję można

czytać także przez pryzmat wątków rzucających światło na kwestie wystawiennictwa i kuratorstwa. Zagadnienia dotyczące eksperymentów z eksponowaniem dzieł, rozpatrywane chociażby na przykładzie pomysłów Rodczenki, Lissitzkiego czy działalności Société Anonyme (rezygnacja z „dywanowego” rozmieszczenia prac, czyli gęstego dekoracyjnego pokrywania ścian obrazami i myślenie o prezentacji obrazów jako biorącej pod uwagę fizjologiczne uwarunkowania widza i wprowadzającej między pracami odpowiedni dystans, tak aby wzajemnie się nie przytłaczały) uświadamiają awangardowy rodowód sposobu prezentacji dzieł, który z dzisiejszego punktu widzenia wydaje się być w wielu placówkach wystawienniczych – tych prywatnych, i tych publicznych – standardem ekspozycyjnym. Ważnym akcentem w historii nowoczesnego wystawiennictwa jest szeroko omawiana na łódzkiej wystawie Sala Neoplastyczna – pomieszczenie w Muzeum Sztuki w Łodzi zaprojektowane przez Strzeмиńskiego na potrzeby prezentacji dzieł z kolekcji plasujących się w orbicie neoplastycyzmu¹⁶ [il. 6]. Na ekspozycji *Awangardowe muzeum* ta otwarta dla publiczności w 1948 roku

¹⁵ Zob. S.K. LÖSCHKE, *Pedagogika doznań: Sale demonstracyjne El Lissitzkiego i zapowiedź współczesnych praktyk muzealnych*, tłum. J. Figiel, [w:] *Awangardowe muzeum*, s. 90–107 (jak w przyp. 1).

¹⁶ Sala została utworzona jako pomieszczenie w ciągu innych, „typowych” przestrzeni prezentujących, zgodnie z założeniami ówczesnego dyrektora Muzeum Mariana Minicha, dzieje sztuki jako ewolucję następujących po sobie stylów. Zob. J. SUCHAN, *Awangardowe muzeum*, s. 40 (jak w przyp. 2).

realizacja zyskuje podwójną tożsamość – stanowi część ekspozycji czasowej, będąc logiczną kontynuacją jej pozostałych rozdziałów, ale jednocześnie istnieje jako odrębny byt, niezależny od długości trwania wystawy czasowej¹⁷. Sala jest ponadto czymś więcej niż projektem z zakresu aranżacji wystaw czy architektury wnętrz – jest wykładnią artystycznego credo, konsekwentnym przeniesieniem w wymiar architektoniczny wniosków i zasad opracowywanych przez Kobro i Strzemińskiego w mniejszej skali: na gruncie rzeźby, grafiki czy malarstwa – i kontynuuje ich międzywojenne próby wkraczania z eksperymentami artystycznymi w obszar doświadczenia codziennego. Jednocześnie ta realizacja stanowi autorski, „kuratorowski” komentarz Strzemińskiego na temat sztuki nowoczesnej – jej szczególności na tle twórczości innych okresów, ale i sposobu jej eksponowania. Wyraźnie nasuwa się tu analogia ze specyfiką Kabinett der Abstrakten Lissitzkiego – pomieszczenia do prezentacji prac innych artystów, które samo jest jednocześnie dziełem sztuki i przedłużeniem poszukiwań artystycznych rozwijanych przez autora na gruncie innych dyscyplin¹⁸.

Ekspozycja i publikacja *Awangardowe muzeum* to wnikliwe spojrzenie na historię autoinstytucjonalizacji awangardy przez pryzmat czterech nowatorskich inicjatyw zaainspirowanych i podjętych przez artystów. *Awangardowe muzeum* z pewnością nie wyczerpuje pola refleksji nad tym tematem, jednak stawia ważny krok ku pełniejszemu rozpoznaniu i naukowemu opracowaniu tego fenomenu. Choć na ekspozycji w Łódzkim Muzeum Sztuki omawiane zjawiska prezentowane są przede wszystkim równoległe, a narracja wystawy w niewielkim stopniu wprowadza między nimi przecięcia, skupiając się na warstwie historyczno-faktograficznej analizowanych fenomenów, to zawarte w publikacji eseje pozwalają na rozluźnienie owego czytelnego, ale momentami nieco schematycznego układu wystawy na rzecz kalejdoskopowego obrazu utworzonego z przecięć, splotów i nawarstwień. Należy podkreślić, że zamieszczone w książce wnikliwe opracowania krytyczne to niejedyna wartość publikacji. Równie cenny jest zgromadzony w książce materiał zdjęciowy, a także teksty źródłowe. Razem z ekspozycją stanowią solidne kompendium wiedzy na temat dziejów awangardy, co zresztą można napisać też o innych publikacjach Muzeum Sztuki w Łodzi, które w dotychczas ukazały się w „awangardowej” serii.

Powołując się na spostrzeżenia Marcii Shore, Agnieszka Pindera zaznaczyła w swoim esej *Trudna sztuka autoinstytucjonalizacji*, że doświadczenie awangardy to

doświadczenie pokoleniowe, a nie narodowe¹⁹. Artystów awangardowych połączyły poszukiwania nowego języka sztuki, a także przekonanie o sprawczości tej ostatniej. Zamiast opowieści o demontażu instytucji muzeum, wystawa oraz publikacja tworzą narrację o awangardowej obronie muzeów, które co prawda miały przejść istotne przeobrażenia, ale zostały zidentyfikowane jako kluczowe dla zbliżenia między aktualną twórczością a odbiorcami. To, co łączy Muzea Kultury Artystycznej, Soci  t   Anonyme Inc.: Museum of Modern Art, Kabinett der Abstrakten, Międzynarodową Kolekcję Sztuki Nowoczesnej grupy „a.r.” – to próba stworzenia w muzeach miejsca na nowe: jeszcze niezapoznane, nierozpoznane i nieopatrzone. To opowieść o kształtowaniu świadomości, prowokowaniu refleksji nad współczesnością poprzez obcowanie z nową sztuką i nauce patrzenia na nią. Kilka dekad przed pojawieniem się krytyki instytucjonalnej międzywojenna awangarda zdaje się więc wskazywać, że perspektywa oferowana czy narzucana przez muzea nie tyle powinna być czytana jako neutralna, co jako neutralizująca. I choć wystawa *Awangardowe muzeum* jedynie w ograniczonym stopniu dotyka tej kwestii, to właśnie wątek „konsekwencji” patrzenia, czyli możliwość oddziaływania poprzez sztukę na świadomość, przygotowywania społeczeństwa na eksperymenty w zakresie sztuki nowoczesnej i formowania światopoglądu, także z dzisiejszej perspektywy, okazuje się być cennym dziedzictwem tych ulotnych inicjatyw sprzed wieku.

¹⁷ W 1950 r. Sala została przemalowana i dopiero po dziesięciu latach powróciła na swoje miejsce w Muzeum Sztuki w Łodzi za sprawą rekonstrukcji dokonanej przez B. Utkina.

¹⁸ O Sali Neoplastycznej i Kabinett der Abstrakten zob. M. SZELĄG, *Kabinett der Abstrakten i Sala Neoplastyczna. Awangardowe rozwiązania stałych wystaw muzealnych*, [w:] *Awangardowe muzeum*, s. 235–249 (jak w przyp. 1).

¹⁹ A. PINDERA, *Trudna sztuka autoinstytucjonalizacji*, [w:] *Awangardowe muzeum*, s. 175 (jak w przyp. 1).

KRONIKA KOMISJI HISTORII SZTUKI POLSKIEJ AKADEMII UMIEJĘTNOŚCI ZA ROK 2021

WŁADZE KOMISJI

przewodniczący:
prof. dr hab. Adam Małkiewicz († 25 VI 2021)

zastępca przewodniczącego:
dr hab. Marek Walczak, prof. UJ

sekretarze:
dr Wojciech Walanus
dr Joanna Ziętkiewicz-Kotz

ODCZYTY W ROKU 2021

Z powodu ograniczeń sanitarnych spowodowanych pandemią COVID-19, w okresie od stycznia do czerwca posiedzenia Komisji odbywały się w formie zdalnej, za pomocą platformy Microsoft Teams, zaś od października do grudnia – w formie hybrydowej.

14 I dr Dobrosława Horzela, *Maria – Krzew Gorejący. W poszukiwaniu źródeł typu ikonograficznego i przyczyn jego popularności w małopolskim malarstwie witrażowym początku XV w.*

Tekst ukaże się jako: *The Burning Bush Virgin. In Search for the Origins of the Iconographic Type and Reasons for its Wide Currency in Stained Glass of Lesser Poland at the Beginning of the Fifteenth Century*, „Artibus & Historiae” 86, 2022

11 II prof. dr hab. Jan Ostrowski, *Z problematyki technologicznej rzeźby lwowskiej w. XVIII*

Badania nad technikami stosowanymi przez artystów, niezależnie od epoki, pozostają daleko w tyle za głównym nurtem prac historyków sztuki, skoncentrowanych na problematyce historycznej i formalnej. Jeżeli chodzi o rzeźbę – stosunkowo wiele wiadomo na temat metod pracy snycerzy późnogotyckich oraz nowożytnych rzeźbiarzy w marmurze. Podobnych opracowań brak dla snycerki osiemnastowiecznej, a zestawienie wiarygodnych danych na temat technik stosowanych przez środkowoeuropejskich rzeźbiarzy epoki baroku

wymagałoby kwerend w archiwach urzędów konserwatorskich kilkunastu krajów.

Materiałem pozwalającym na podjęcie już teraz takich badań są zasoby rzeźby z kręgu lwowskiego, szczęśliwie uratowane przed zniszczeniem za czasów władzy sowieckiej, obecnie łatwo dostępne w zbiorach muzealnych, a ze względu na utratę polichromii i złocień oraz inne uszkodzenia odsłaniające swą „wewnętrzną” strukturę. Ich ogląd ujawnia stosowanie na szeroką skalę metody „mozaikowej” konstrukcji bloku figury z kilku, a nawet kilkunastu kawałków drewna, sklejonych oraz łączonych drewnianymi czopami i żelaznymi kłami. Takie postępowanie redukowało koszt materiału, ułatwiało opracowanie figury o złożonej sylwetce oraz zabezpieczało rzeźbę przed pękaniem. Tego rodzaju technologia występuje w niemal wszystkich dziełach Jana Jerzego Pinla i jego kręgu. Budowa bloku rzeźby z 2–3 kawałków i dołączanie dodatkowych elementów w celu wykonania partii odstających od trzonu figury była znana w rzeźbie późnogotyckiej i często występuje także w epoce baroku. Nie udało się natomiast natrafić na szersze stosowanie metody „mozaikowej” w innych ośrodkach rzeźbiarskich. Może to być wskazówką na temat jej oryginalności, ale może wynikać z braku dostępu do odpowiednich badań.

Rzeźba skonstruowana metodą „mozaikową” wymagała polichromii i złocień lub pokrycia warstwą wyprawy, naśladującej marmur, alabaster lub porcelanę (we Lwowie to ostatnie zadanie realizowali rzemieślnicy określane jako *mozaści*). Zestawienie informacji źródłowych dotyczących rzeźby lwowskiej z osiemnastowiecznymi podręcznikami technologii malarskiej świadczy o tym, że w kręgu lwowskim stosowano szeroki wachlarz rozwiązań tego rodzaju, identyczny z metodami spotykanymi w rzeźbie niemieckiej i francuskiej. Uderza także bogactwo terminologii odnoszącej się do kolorów, zawarte w osiemnastowiecznych archiwaliach lwowskich, szczególnie w umowach z artystami na wykonanie polichromii i złocień.

11 III dr hab. Marek Walczak, prof. UJ, *Czy Jan Długosz czytał Witruwiusza?*

Tekst opublikowany w: M. Walczak, *Do źródła*, Kraków 2020 (Studia z historii sztuki dawnej Instytutu Historii Sztuki

Uniwersytetu Jagiellońskiego i Muzeum Narodowego w Krakowie, IX), s. 323–348

8 IV dr Magdalena Kunińska, „Sztuka. Zarys jej dziejów” (1872): *dyscyplinarny i polityczny kontekst podręcznika przeglądowego Józefa Łepkowskiego*

Tekst opublikowany jako: *Sztuka. Zarys jej dziejów (Art. A Survey of its History, 1872): The Disciplinary and Political Context of Józef Łepkowski's Survey of Art History*, w: *Periodization in the Art Historiographies of Central and Eastern Europe*, red. S. Kallestrup, M. Kunińska, M.A. Mihail, A. Adashinskaya, C. Minea, New York 2022, s. 105–120

13 V dr Tomasz Szybisty, *Półmrok, ćwiczenie oka i dar botanika. Kilka uwag o młodzieńczej apologii Goethego „Von deutscher Baukunst” (1772)*

Celem wystąpienia była analiza trzech wybranych aspektów apologii Johanna Wolfganga Goethego *Von deutscher Baukunst* (1772). Utwór ten, poświęcony katedrze w Strasburgu, wyznacza jeden z przełomowych momentów w postrzeganiu gotyku w wieku XVIII. Pierwsza część rozważań dotyczyła roli przytłumionego światła i mroku w procesie zrozumienia zasad rządzących architekturą gotyckiej budowli. Za dnia, w pełnym blasku słońca, architektura świątyni fascynuje, ale wymyka się rozumowi. Dopiero zmierzch inicjuje w oku patrzącego stopienie się niezliczonych elementów katedry w jednolite dzieło, zaś pełne poznanie systemu jej proporcji następuje nocą. Goethe wykorzystuje więc obiegowe w 2. połowie XVIII wieku skojarzenie architektury gotyckiej z ciemnością, które – zwłaszcza w literaturze pięknej tego czasu – miało służyć wywołaniu odczucia wzniosłości, niesamowitości czy nawet grozy, ale odwraca jego sens: mrok nie jest w jego tekście domeną emocji, lecz medium poznania racjonalnego, w czym upatrywać można nie tylko subtelnej gry z symboliką oświecenia czy polemiki z poglądami Winckelmana, ale i próbę stworzenia wzorca percepcji respektującego odmienne uwarunkowania świetlne panujące na Północy, a w konsekwencji zapewniającego „strukturalną homologiczność” warunków produkcji i odbioru dzieła sztuki. W dalszej części wystąpienia omówione zostało zagadnienie dezaktywacji spojrzenia. Zatarcie detali katedry w wieczornym półmroku, które stanowi podstawę syntetycznego oglądu budowli, nie jest bowiem tylko efektem zmiany warunków percepcji, lecz również konsekwencją zmęczenia oka. Motyw ten należy niewątpliwie rozpatrywać jako refleks ówczesnej debaty o hierarchii zmysłów i ich roli w odbiorze sztuki, ale być może także jako refleks poglądów Herdera, który zalecał, by rzeźb nie oglądać w świetle dnia, lecz dotykać nocą, gdyż to zmysł haptyczny, a nie wzrok miał być gwarantem poznania niezafałszowanego, osiągniętego drogą niespiesznego i intymnego obcowania z dziełem. Zamknięcie referatu stanowiła intertekstualna analiza obecnych w młodzieńczym tekście Goethego motywów botanicznych, w tym zwłaszcza „chusty z darami, pełnej kwiecia, liści, zeschniętej trawy i mchu, i wyrosłych przez noc grzybów”, która już na wstępie utworu złożona zostaje budownicemu katedry. Okazuje się, że poza nawiązaniem do wizji św. Piotra w Jaffie, które nakazuje odczytywać ów gest jako symboliczne anulowanie odium ciężącego nad gotykiem, *passus* ten jest najprawdopodobniej również

filipiką skierowaną w tezy Marca-Antoine’a Laugier’a, z którymi Goethe rozprawia się zresztą i w innych częściach swojej apologii.

10 VI dr Joanna Utzig, *Przeszklenia witrażowe cystersów w XII i 1. połowie XIII w. jako wyraz „starożytnej prostoty zakonu”*

Rozszerzona wersja tekstu opublikowana jako: *Ancient Remedies for New Ideas. Possible Sources of the Cistercian Stained-Glass Technique and Style*, w: *30th International Colloquium of the Corpus Vitrearum. The Concept and Fabrication of Stained Glass from the Middle Ages to the Art Nouveau*, [b. m. w.] 2022, s. 133–140

14 X prof. dr hab. Piotr Krasny, *Zakażenie bólem ofiar i nadzieja pokładana w religii. Przedstawienia zarazy w sztuce nowożytnej*

Tekst opublikowany jako: *Sztuka wobec epidemii w epoce nowożytnej*, „Kosmos. Problemy Nauk Biologicznych”, 70, 2021, nr 3, s. 535–549

25 XI dr hab. Jakub Adamski, dr Piotr Pajor, *Dzieje budowy gotyckiej katedry krakowskiej (1320–1364) w świetle najnowszych badań*

W wystąpieniu przedstawione zostały niektóre wyniki badań przeprowadzonych w ramach grantu finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki nr rej. DEC-2016/21/B/H52/00598; całość opracowanego materiału zostanie opublikowana w postaci książkowej pt. *The Gothic Cathedral in Cracow and the European Architecture around 1300*.

Zasadniczą treścią referatu była prezentacja skorygowanej w stosunku do dawniejszych ustaleń rekonstrukcji faz budowy zachowanego do dziś kościoła, w ogólnym zrzębie wzniesionego, co nie budzi wątpliwości, w latach 1320–1364. Wbrew dawniejszym sugestiom, chór kościoła jest budowlą zasadniczo jednorodną, charakteryzującą się konsekwentną i przemyślaną gradacją form od prostych, lecz wyrafinowanych w kaplicy św. Małgorzaty, do bardzo plastycznych i bogatych w chórze. Przeniesienie z Krakowa do Wrocławia inicjatora budowy, bp. Nankera (1326), i zastąpienie go przez Jana Grotowica nie miało większego wpływu na kształt realizowanego wówczas chóru. Choć ołtarz główny konsekrowano w 1346 roku, to jednak cała wschodnia część katedry zasadniczo ukończona została zapewne jeszcze u schyłku poprzedniej dekady. Pierwotny projekt zakładał jednak wzniesienie w połowie kościoła nietypowo wąskiego transeptu (o ramionach na planie takim samym, jak przęśla obejścia), który, podobnie jak styl chóru, znajduje analogie we współczesnej architekturze Alzacji (kościół Saint-Pierre-le-Jeune w Strasburgu) i Lotaryngii (kościół Antonitów w Pont-à-Mousson). Poszerzenie transeptu wiązało się zapewne z decyzją o umieszczeniu w nim relikwii św. Stanisława, wcześniej przechowywanych w kaplicy przy nawie południowej. W zbliżonym czasie doszło też jednak do rozpadu warsztatu kamieniarskiego (w tym chwilowego braku dobrych rzemieślników), a także zmiany podstawowego materiału z piaskowca na wapień pińczowski i jurajski; z nowego budulca wykonano już sklepienie chóru.

Budowa korpusu nawowego rozpoczęła się zapewne niedługo po 1340 roku i prowadzona była wedle projektu

kontynuującego formy chóru, które jednak poddano pewnym drobnym modyfikacjom, lekko unowocześniono i wzbogacono o ozdobne nisze baldachimowe w służkach. Ostatecznie zrealizowano też nawy bardzo krótkie, bo zaledwie trzyprzęsłowe, nadto silnie zniekształcone z uwagi na podjętą najprawdopodobniej dopiero na tym etapie decyzję o zachowaniu zachodniej krypty, wież i fragmentów kaplic poprzedniej katedry. Korpus powstał w dwóch fazach – do 1349 roku przeszło wschodnie, następnie zaś inna ekipa wzniosła dwa kolejne; okoliczności i dokładny czas wymiany warsztatu nie są uchwytne. Prace ostatecznie ukończono zapewne bezpośrednio przed konsekracją kościoła w 1364 roku; niesłuszne okazało się wiązanie z końcem budowy dokumentu bp. Boddzanty z 1359 roku.

9 XII dr hab. inż. arch. Jacek Czechowicz, prof. PK, mgr Krzysztof Czyżewski, dr Marcin Szyma, dr hab. Marek Walczak, prof. UJ, *Grób i nagrobki św. Jacka do końca XVI w.*

Tekst ukaże się w: „Rocznik Krakowski” 88, 2022

Na grudniowym posiedzeniu ogłoszono wyniki wyborów prezydium Komisji, przeprowadzonych drogą korespondencyjną. Przewodniczącym Komisji został prof. dr hab. Marcin Fabiański, zastępcą przewodniczącego – dr hab. Marek Walczak, prof. UJ, a sekretarzem – dr Wojciech Walanus.

