

SZTUKA I KRYTYKA



ART AND CRITICISM

POLSKI INSTYTUT STUDIÓW NAD SZTUKĄ ŚWIATA
POLISH INSTITUTE OF WORLD ART STUDIES

nr 11 (74) listopad

2018

SZTUKA I KRYTYKA / ART AND CRITICISM

Komunikat Zarządu

Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata

2018, nr 11 (74) listopad

Pod redakcją:

Jerzego Malinowskiego, Grażyny Raj i Marcina Teodorczyka (sekretarz)

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata /

Polish Institute of World Art Studies

Adres redakcji:

00-032 Warszawa, ul. Foksal 11 – 6; 601 31 36 91

biuro@world-art.pl, www.world-art.pl

Recenzenci: prof. dr hab. Waldemar Deluga i dr hab. Bogna Łakomska

Projekt okładki: Łukasz Aleksandrowicz

Copyright by Polish Institute of World Art Studies

ISSN 2544-9281

Miesięcznik oraz publikacje Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata

można nabyć w:

siedzibie Instytutu

oraz w

Wydawnictwie Tako, ul. Słowackiego 71/5, 87-100 Toruń

tako@tako.biz.pl, www.tako.biz.pl

Spis treści:

Zaproszenie na konferencję: **Henryk Siemiradzki and the international artistic milieu in Rome** (Rzym 8-9. 11. 2018)

Obchody 175. urodzin Henryka Siemiradzkiego

Zaproszenie na prezentację pierwszego numeru pisma **DAGEROTYP. Studia z historii i teorii fotografii**

Spotkania w sprawie jubileuszu 100-lecia stosunków dyplomatycznych Polski i Japonii

Artykuły:

Agnieszka Kluczevska-Wójcik, **Bibeloterzy, kolekcjonerzy, esteci... XVIII wiek sto lat później**

Filip Pręgowski, **Figuracje zmontowane. O malarstwie Davida Salle'a**
Nowe publikacje Instytutu

Henryk Siemiradzki and the international artistic milieu in Rome

Polish Academy of Sciences Scientific Center in Rome, Vicolo Doria 2

8 November 2018

8.45 – 9.00 – registration

Opening of the conference

9.00 – 9.10 Welcome:

Beata Brózda (Polish Academy of Sciences Scientific Center in Rome) and
Agnieszka Tymińska (National Institute of Polish Cultural Heritage Abroad POLONIKA)

9.10 – 9.30

Prof. Jerzy Malinowski (President of the Polish Institute of Word Art Studies; Nicolaus Copernicus University, Toruń)

■ SESSION I: Introduction – *Academic tradition and Siemiradzki*

9.30 – 10.00

Prof. Jerzy Miziołek (University of Warsaw),
Siemiradzki and Sienkiewicz: some observations on a “dialogue” between words and images while conceiving an exhibition in Rome.

10.00 – 10.30

Prof. Petra ten-Doesschate Chu (Seton Hall University, New Jersey),
Siemiradzki's Rome [Keynote Speaker]

10.30 – 11.00

Prof. Maria Poprzęcka (University of Warsaw),
An academician in Roman slaughterhouse.

11.00 – 11.20 Discussion

11.20 – 11.30 Coffee break

■ SESSION II: Introduction – *From St. Petersburg to Rome*

11.30 – 11.50

Prof. Leila Khasianova (Russian Academy of Arts; Polish Institute of Word Art Studies),
Do we need a Russian academy in Rome? Henryk Siemiradzki and art education.

11.50 – 12.10

Dr Kamilla Twardowska (National Museum in Krakow),
Henryk Siemiradzki and his private contacts with Polish Painters in St. Petersburg.

12.10 – 12.30

Liudmila Markina (State Tretyakov Gallery, Moscow),

Elder contemporaries of H. Siemiradzki in Rome. Graphic Sketchbooks of A. A. Popov (1862-1867).

12.30 – 12.50 **Discussion**

12.50 – 14.00 **Lunch**

■ SESSION III: *In Rome*

14.00 – 14.20

Pavel Klimov (State Russian Museum, St. Petersburg), Russian artists in Rome: the era of Henryk Siemiradzki.

14.20 – 14.40

Orsolya Hessky (Hungarian National Gallery, Budapest),

Alexander Wágner and the Italian Panoramas.

14.40 – 15.00

Javier Barón Thaidigsmann (Museo Nacional del Prado),

Visions of Antiquity amongst the Spanish Painters in Rome during the second half of the Nineteenth-century.

15.00 – 15.20

Aneta Błaszczyk-Biały (National Museum in Warsaw),

Henryk Siemiradzki and Spanish painters in Rome: real friendship with the famous academician, not coincidental convergence with the forgotten reconstructor of Antiquity.

15.20 – 15.40 **Discussion**

15.40 – 16.00 **Coffee break**

■ SESSION IV: *Visual and literally sources of Siemiradzki output*

16.00 – 16.20

Prof. Witold Dobrowolski (National Museum in Warsaw),

The content of Henryk Siemiradzki's "The Judgement of Paris" from the National Museum in Warsaw.

16.20 – 16.40

Dr Grzegorz First (Polish Institute of Word Art Studies, Krakow),

Inspiration – selection – function. Ancient objects in Henryk Siemiradzki's paintings.

16.40 – 17.00

Prof. Leonée Ormond (King's College, London),

Leighton and the Poets.

17.00 – 17.20

Prof. Waldemar Okoń (University of Wrocław),

Siemiradzki and the Polish Three Bards.

17.20 – 17.40 **Discussion**

9 November 2018

| SESSION V: *Siemiradzki and the art of his time*

9.00 – 9.20

Prof. Agnieszka Rosales-Rodriguez (University of Warsaw; National Museum in Warsaw),
Visuality on show. Henryk Siemiradzki's "fetishization of sight".

9.20 – 9.40

Dr Marzena Królikowska-Dziubecka (Polish Institute of Word Art Studies),
The decorative painting of Henryk Siemiradzki in context of early modern art in Rome.

9.40 – 10.00

Dr Agnieszka Kuczyńska (Maria Curie-Skłodowska University, Lublin),
The Limits of Painting: Theatrical Curtains by Henryk Siemiradzki.

10.00 – 10.20

Prof. Michał Haake (Adam Mickiewicz University, Poznań),
Realism and postsecularism. On "Christ and Sinner" by Henryk Siemiradzki.

10.20 – 10.40 **Discussion**

10.40 – 11.00 **Coffee break**

| SESSION VI: *Siemiradzki's paintings*

11.00 – 11.20

Dr Maria Nitka (Polish Institute of Word Art Studies; Institute POLONIKA),
The naked truth. Henryk Siemiradzki's "Phryne" – antiquity and realism in 19th century painting.

11.20 – 11.40

Prof. Tatyana Karpova (Vice-Director of the State Tretyakov Gallery; State Institute for Art Studies, Moscow),
Henryk Siemiradzki. In a convent's silence.

11.40 – 12.00

Nina Markova (State Tretyakov Gallery, Moscow),
Some ideas about "French artist of the times of Louis XV paints a portrait of the Marquise" by Siemiradzki.

12.00 – 12.20

Dr Irina Bogoslovskaya (Artists' Union of Uzbekistan, Tashkent; Polish Institute of Word Art Studies),
The Orient in the Works of Henryk Siemiradzki and Stefan Bakałowicz.

12.20 – 12.40 **Discussion**

12.40 – 14.00 **Lunch**

| SESSION VII: *Academic paintings – its technique and reception*

14.00 – 14.20

Dominika Sarkowicz, Marzena Sieklucka (National Museum in Krakow),
Henryk Siemiradzki's painting technique – an outline of the issue based on research.

14.20 – 14.40

Ksenia Zdzeszyńska-Demolin (National Museum in Warsaw),
Unusual, but whether untypical? Methods in the workshop of an international academic revealed through analytic photography of four MNW paintings by Henryk Siemiradzki.

14.40 – 15.00

Anna Masłowska (National Museum in Warsaw),
Henryk Siemiradzki's painting on the European market of photographic reproductions of works of art.

15.00 – 15.20

Jakub Zarzycki (University of Wrocław; Polish Institute of World Art Studies),
Artists, Rome and "Il Popolo romano" (1876-1902) – reconnaissance.

15.20 – 15.40 Discussion

15.40 – 16.00 Coffee break

■ SESSION VIII: *Siemiradzki on display*

16.00 – 16.20

Dr Agnieszka Kluczevska-Wójcik (Vice-President of the Polish Institute of World Art Studies),
Marketing academism: Henryk Siemiradzki's strategies of display.

16.20 – 16.40

Dr Veronica Irina Bogdan (Vice-Director of the Museum of the Russian Academy of Fine Arts, St. Petersburg),
Henryk Siemiradzki at the World and International exhibitions.

16.40 – 17.00

Lidia Gerc (Polish Institute of World Art Studies),
Siemiradzki in Vienna.

17.00 – 17.20

Nike F. Lambe (London),
Genius Loci. A few remarks on Henryk Siemiradzki's artistic identity and why, sometimes he is seen as a Roman (Italian) Academician.

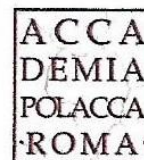
17.20 – 17.40 Discussion



POLISH
INSTITUTE
OF WORLD
ART
STUDIES



NATIONAL INSTITUTE
OF POLISH CULTURAL
HERITAGE ABROAD
POLONIKA



NARODOWY PROGRAM
ROZWOJU HUMANISTYKI



175. ROCZNICA URODZIN HENRYKA SIEMIRADZKIEGO

24 października 2018

Krypta Zasłużonych w klasztorze OO. Paulinów na Skałce w Krakowie

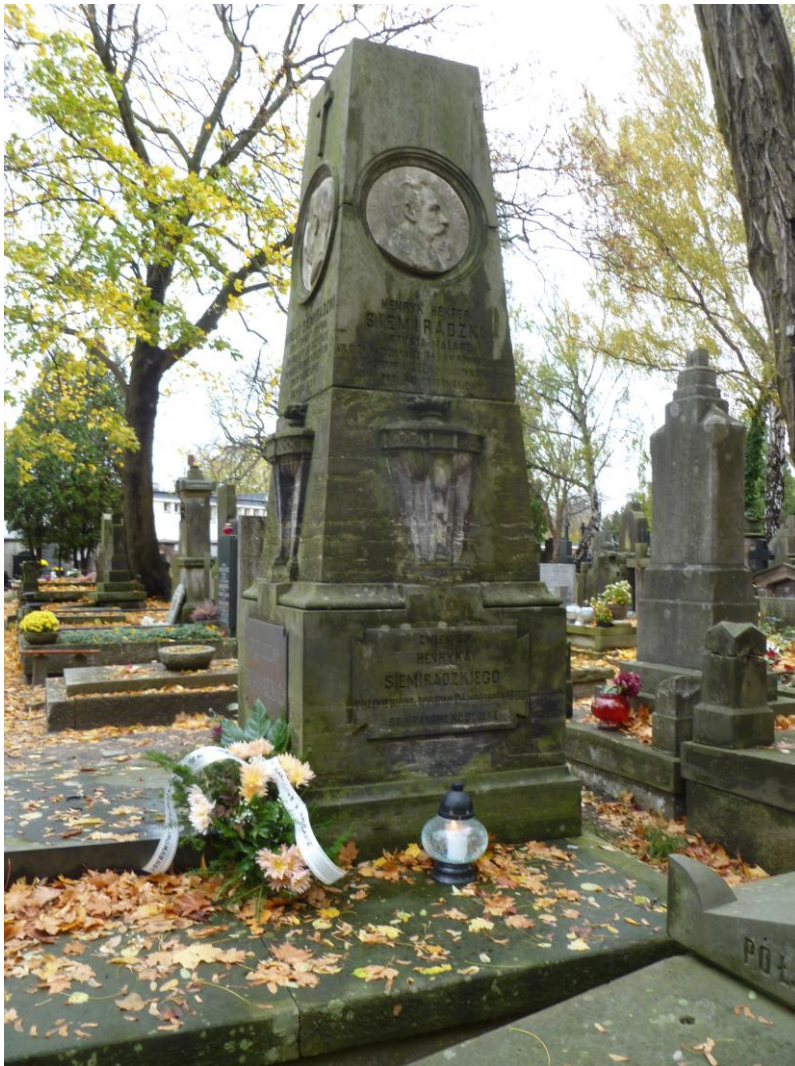


W 175. rocznicę urodzin Henryka Siemiradzkiego przedstawiciele Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata – dr Beata Biedrońska-Słotowa i dr Małgorzata Reinhard-Chlanda oraz Muzeum Narodowego w Krakowie – Magdalena Laskowska, Monika Paś, Dominika Sarkowicz, Marzena Sieklucka oraz Agata Jabłońska (autorka zdjęć) złożyli wieniec na grobowcu Henryka Siemiradzkiego w Krypta Zasłużonych w klasztorze OO. Paulinów na Skałce w Krakowie.





Cmentarz Powązkowski w Warszawie



24.XI 2018. w rocznicę 175. urodzin Henryka Siemiradzkiego delegacja kustoszy Muzeum Narodowego w Warszawie złożyła kwiaty i zapaliła znicz na pierwszym grobie Artysty na Cmentarzu Powązkowskim. W uroczystości uczestniczyły: Aneta Biały, Koordynator MNW Projektu KDMHS i Kustosz Renaty Higersberger ze Zbiorów Sztuki Polskiej do 1914 Muzeum Narodowego w Warszawie. Warszawski symboliczny grób Siemiradzkiego to obecnie przede wszystkim grobowiec rodziców malarza oraz jego córki i brata. Artysta, zmarły latem 1902 był tu pochowany przez pierwszy rok po śmierci do 24.IX.1903. Z tego czasu pochodzi wprawiony w obelisk medalion z popiersiem Henryka Siemiradzkiego autorstwa Stanisława Romana Lewandowskiego.





OBCHODY 175. ROCZNICY URODZIN HENRYKA SIEMIRADZKIEGO W MUZEUM NARODOWYM W WARSZAWIE

W październiku Muzeum Narodowe w Warszawie uczciło Henryka Siemiradzkiego czasowym pokazem obrazów Mistrza z własnej kolekcji oraz wybitnego dzieła ze zbiorów warszawskiego seminarium duchownego – *Nauczanie św. Piotra*. Ponadto Muzeum Narodowe w Warszawie we współpracy z Polskim Instytutem Studiów nad Sztuką Świata oraz Instytutem Adama Mickiewicza zorganizowało w dniach 3 października – 19 października (finisaż przewidziany jest na 16 listopada) serię wydarzeń uświetniających Jubileusz 175. Rocznicy Urodzin Siemiradzkiego. Poza uczestnikami z MNW i PISnSS wzięli w nim udział reprezentanci zespołów badawczych Muzeum Narodowego w Krakowie i zaangażowani w projekt: „Korpus dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego” uczeni z instytucji rosyjskich. Na cykl składały się wykłady, seminaria badawcze i spotkania przed obrazami malarza w Galerii XIX Wieku.



Wystąpienie prof. Tatiany Karpowej – wicedyrektor Galerii Tretiakowskiej w Moskwie
fot. Bartosz Bajerski / MNW

Uroczysta inauguracja odbyła się 3 października i miała charakter wprowadzenia w problematykę twórczości Siemiradzkiego oraz wspólnie prowadzonych badań nad artystą. Profesor Jerzy Malinowski przybliżył założenia projektu KDMHS, dr Maria Nitka opowiedziała o źródłach archiwalnych zdigitalizowanych przez PISnŚS dzięki współpracy z Pontificio Instituto degli Studi Ecclesiastici i MKiDN. Aneta Biały przedstawiła charakterystykę prac należących do kolekcji MNW. Kończącym akcentem inauguracji było wystąpienie prof. dr Tatiany Karpowej, która dokonała analizy dzieł Siemiradzkiego ze zbiorów moskiewskiej Galerii Tretiakowskiej. Interesujący przegląd twórczości rosyjskich artystów, w tym studentów Akademii Petersburskiej z czasów, gdy studiował tam Siemiradzki, zawierał wykład prof. dr Lejły Chasjanowej z Rosyjskiej Akademii Sztuki, wygłoszony 11 października. Ta sama badaczka opowiedziała w następnej prelekcji o obrazie *Zaufanie Aleksandra Macedońskiego do lekarza Filipa* w kontekście licznych bezpośrednich wzorców dla rekwizytów ukazanych przez Siemiradzkiego w tej kompozycji. Podczas ostatniego dnia wykładów, 18 października, prof. Malinowski omówił zagadnienie pamięci o Siemiradzkim w kraju jego dzieciństwa – na Ukrainie, w okolicach Charkowa – odnosząc się do fotografii z przeprowadzonej tam kwerendy.



Ksenia Demolin na spotkaniu z publicznością fot. W. Głowacki

Tego dnia wystąpili również dr Agnieszka Świątosławska z referatem dotyczącym jej nowych odkryć na temat wczesnych prac malarza oraz prof. Witold Dobrowolski, który zarysował na szerokim tle swoją niedawno dokonaną interpretację treści obrazu *Sąd Parysa*.



Pokaz obrazów Henryka Siemiradzkiego - fot. B. Bajerski / MNW

W trzy kolejne piątki, począwszy od 5 października, odbywały się panele naukowe. Pierwszy z nich wstępnie podsumowywał badania technologiczno-konserwatorskie- wykonane w ramach projektu KDMHS. Kierownik programu badań technologiczno-konserwatorskich w MNK – konserwator Dominika Sarkowicz – przedstawiła próbę syntetycznego ujęcia cech warsztatu Henryka Siemiradzkiego na podstawie badań przeprowadzonych przez zespół MNW. Główny konserwator MNW, Dorota Ignatowicz-Woźniakowska, oraz dr n.med. radiolog Łukasz Kownacki z ECZ w Otwocku, współpracujący z MNW, zaprezentowali wybrane rezultaty i możliwości obrazowania analitycznego, które wykonano w ramach badań technologiczno-konserwatorskich jedenastu obrazów Siemiradzkiego ze zbiorów MNW. Swoistą atrakcją wykładu było poszerzenie go o pokaz symultanicznego oglądu wyników badań „nakładających” się na realne obrazy Siemiradzkiego w Sali Akademizmu za pomocą okularów HoloLens z oprogramowaniem stworzonym specjalnie do tego rodzaju badań przez firmę

ArtApp (pokaz został powtórzony następnego dnia podczas spotkania w Galerii XIX Wieku).

Podczas panelu zorganizowanego 12 października Ksenia Demolin, Justyna Kwiatkowska, Magdalena Borkowska i Aneta Biały z MNW przedstawiły na przykładzie badań dwóch obrazów – *Idylla* i *Szkic do plafonu w Pałacu Zawiszów* – szeroki wachlarz eksploracji analitycznych, dostarczających nowych wiadomości na temat dzieł i sposobu pracy ich twórcy. Obrazy zostały zaprezentowane wyjątkowo w czasie trwającej konserwacji. W czasie ostatniego panelu, 19 października, Paulina Adamczyk zreferowała badania nad kolekcją rysunków Siemiradzkiego w MNW. Odczytano też referat przesłany przez kustosz Magdalenę Laskowską z MNK, omawiający grupy tematyczne rysunków Siemiradzkiego w MNK.

W soboty i niedziele odbywały się spotkania z publicznością przed obrazami Henryka Siemiradzkiego, podczas których naświetlano ustalenia konserwatorskie dokonane w trakcie badań obiektów oraz rozwijano problematykę interpretacji symboliki wybranych dzieł. Spotkania prowadzili pracownicy MNW: Aneta Biały, Paulina Adamczyk, Ksenia Demolin i Wojciech Głowacki.

Aneta Biały, Wojciech Głowacki



Serdecznie zapraszamy
na prezentację pierwszego numeru czasopisma naukowego
DAGEROTYP. Studia z historii i teorii fotografii,
będącego kontynuacją czasopisma „Dagerotyp”

Spotkanie odbędzie się we wtorek 27 listopada 2018 r. o godz. 17,
w Sali Kolumnowej Wydziału Historycznego Uniwersytetu Warszawskiego,
ul. Krakowskie Przedmieście 26/28
(budynek Instytutu Historycznego UW, Kampus Główny UW)

W programie:

- Otwarcie spotkania przez **prof. Wandę Mossakowską**, Prezeskę Stowarzyszenia Historyków Fotografii, **prof. Jerzego Malinowskiego**, Prezesa Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata oraz **Marka Świce**, Dyrektora Muzeum Fotografii w Krakowie
- Prezentacja pisma przez redaktora numeru **Małgorzatę Marię Grąbczewską**
- Debata pt. **Fotografia i sztuka**, z udziałem naszych autorów: **Anny Masłowskiej** i **dra Adama Mazura**, prowadzenie: **Weronika Kobylińska-Bunsch**
- Dyskusja

Wydawcy: Stowarzyszenie Historyków Fotografii, Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata i Muzeum Fotografii w Krakowie

JUBILEUSZ 100-LECIA STOSUNKÓW DYPLOMATYCZNYCH POLSKI I JAPONII

Spotkanie w sprawie obchodów jubileuszu

W dniu 27 października 2018 odbyło się w siedzibie Instytutu spotkanie w sprawie obchodów jubileuszu 100-lecia stosunków dyplomatycznych Polski i Japonii. W spotkaniu wzięli udział profesorowie i wykładowcy japonistyki i historii sztuki z uniwersytetów i szkół wyższych, dyrektorzy specjalistycznych muzeów – w większości członkowie Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata. Postanowiono do następnego spotkania 15 grudnia opracować harmonogram konferencji naukowych, wystaw, występów teatralnych i publikacji środowiska japonistów, teatrologów i historyków sztuki.

Przedstawiciele Instytutu zostali w dniu 5 października 2028 roku przyjęci przez JE Tsukasę Kawadę - nowego ambasadora Japonii.

Agnieszka Kluczevska-Wójcik (wiceprezes PISnSŚ)

Bibeloterzy, kolekcjonerzy, esteci... XVIII wiek sto lat później

„Na bulwarze Montmorency, numer 53, wznosi się dom z balkonem, w którym umieszczono otoczony laurem profil Ludwika XV ze złoczonego brązu, sprawiający wrażenie medalionu, dekorującego trybunę muzyczną w jadalni w Luciennes, przedstawionej na akwareli Moreau, którą można podziwiać w Luwrze. Ta głowa, na którą niektórzy przechodnie rzucają nieprzyjazne spojrzenia, nie jest – czyż muszę to dodawać – proklamacją opinii politycznych właściciela, jest po prostu szyldem miejsca, jednego z najbardziej wypełnionych przedmiotami pochodzącymi z XVIII wieku, jakie istnieją w Paryżu. Nad czarnymi drzwiami elegancka krata z jezuickiej kaplicy, wykonana z kutego żelaza, drzwi otwarte ku klatce schodowej, od samego wejścia, od westubulu, witają gościa terakoty, brązy, rysunki, porcelana z wieku wdzięcznego z definicji, pomieszane z przedmiotami z Dalekiego Wschodu, które tak doskonale pasowały do siebie w kolekcjach Madame de Pompadour i wszystkich miłośników z tej epoki.” Edmond de Goncourt „Dom artysty” (1881)¹.

W ostatnich dekadach XIX wieku formowanie się koncepcji kolekcji prywatnej określają trzy czynniki: jednostka, analizowana przez rodzące się właśnie psychologię i psychiatrę, przedmiot materialny, wypromowany przez rozwijającą się kulturę masową, oraz historia, wraz z rosnącą świadomością

¹ « Sur le boulevard Montmorency, au numéro 53, s'élève une maison portant, encastré dans son balcon, un profil lauré du Louis XV, en bronze doré, qui a tout l'air d'être un médaillon dont été décoré la tribune de musique de la salle de manger de Luciennes, représentée dans l'aquarelle de Moreau que l'on voit au Louvre. Cette tête, que quelques promeneurs regardent d'un œil farouche, n'est point – ai-je le besoin de le dire ? – une affiche des opinions politiques du propriétaire, elle est tout bonnement l'enseigne d'un des nids les plus pleins des choses du XVIII^e siècle qui existent à Paris. La porte noire, que surmonte un élégant dessus de grille de chapelle jésuite en fer forgé, la porte ouverte du bas de l'escalier, de l'entrée du vestibule, du seuil de la maison, le visiteur est accueilli par des terres cuites, des bronzes, des dessins, des porcelaines du siècle aimable par excellence, mêlés à des objets de l'Extrême-Orient, qui se trouvaient de faire si bon ménage dans les collections de Madame de Pompadour et de tous les *curieux* et les *curiolets* du temps. » Edmond de Goncourt, *La maison d'un artiste*, Paris, 1881, « Préambule », t.1, s.1-2 (wszystkie cytaty, o ile nie zaznaczono inaczej, w tłumaczeniu autorki).

nieodwracalności zmian, również kulturowych, jakie przynosi. W tak definiowanej kolekcji podmiot rzutuje swoją indywidualność na przedmioty, które służą mu do konstruowania osobistego stosunku do historii. Za pośrednictwem przedmiotów człowiek stwarza iluzję panowania nad historią, próbuje przetworzyć ją według ustalonego przez siebie modelu. W działaniach kolekcjonerskich braci Edmonda (1822-1896) i Julesa (1830-1880) de Goncourtów, a także innych kolekcjonerów tej epoki, które chciałabym tu przypomnieć, materia tak kształtowanych zbiorów było dziedzictwo artystyczne XVIII wieku i Dalekiego Wschodu, zaś efektem finalnym – stworzenie nowego podejścia do sztuki dekoracyjnej, rozumianej teraz jako sztuka *tout court*, i ukształtowanie w oparciu o nią stylu artystycznego, odpowiadającego wymaganiom rodzącej się nowoczesności.

Po okresie dominacji neoklasycyzmu², w początkach XIX wieku sztuka poprzedniego stulecia zaczęła stopniowo budzić zainteresowanie zarówno w kręgach konserwatywnych – czy wręcz reakcyjnych – jak i republikańskich, w oficjalnych – jak i awangardowych. Kolejne fale renesansu rokoka miały więc zróżnicowane podłoże ideologiczne i służyły różnym celom. Powrót do tradycji *Ancien Regime’u* za czasów Ludwika XVIII wiązał się w sposób oczywisty z restauracją Burbonów, wynikającą z niej potrzebą legitymizacji monarchii oraz odcięciem się od spuścizny Rewolucji i okresu napoleońskiego. Romantycy – Gautier, Houssaye, de Nerval, Baudelaire... – w *rocailles*, w malarstwie Bouchera a przede wszystkim Watteau, szukali natomiast *l’art pour l’art*, zagubionej przez *grand style* sensualności i wrażliwości na codzienność: sztuki traktowanej jako spektakl

² Idąc za ustaleniami Francisa Haskella badacze zwracają uwagę na fakt, iż mimo dominacji neoklasycyzmu tradycja malarstwa XVIII wieku nie została całkowicie zapomniana i „wyparta”; Francis Haskell. *La norme et le caprice. Redécouvertes en art, aspects du goût et de la collection en France et en Angleterre 1789-1914*, Paris, 1986 (wyd. ang. *Rediscoveries in Art: some aspects of taste, fashion, and collecting in England and France*, Ithaca, NY, 1976). Por.: Ken Ireland, *Rococo regained? The Rococo Revival in European Literature and Arts, 1830-1910*, Cranbury, 2010, s. 91-114; Carole Blumenfeld, « Les pionniers de la redécouverte du XVIIIe siècle », in: Guillaume Faroult, Sophie Eloy (red.), *La collection La Caze, chefs d’oeuvre des peintures des XVIIe et XVIIIe siècles*, katalog wystawy, Musée du Louvre, Paris, 2007, s. 84-95. Na aukcjach najwyższe ceny osiągały jednak obrazy mistrzów szkoły flamandzkiej i holenderskiej – jedynym wyjątkiem był obraz Bouchera sprzedany w 1793 r. za 2400 livrów; Burton B. Fredericksen, „Survey of the French Art Market between 1789 and 1820”, in: *Collection et marché de l’art en France 1789-1848*, Rennes, 2005, s. 23, 33-34.

współczesności³. Stronnicy realizmu – Champflery, Thoré... – odkrywając Chardina i braci Le Nain nawiązywali do zapomnianej, „plebejskiej” tradycji artystycznej, niezbędnej dla wyznaczenia pełnej linii rozwoju sztuki francuskiej, i – co ważniejsze – wskazywali początki „szkoły narodowej”, całkowicie wolnej od wpływów włoskich⁴. Czasy II Cesarstwa przyniosły popieraną przez Napoleona III i cesarzową Eugenię modę na *fêtes galantes*, przebrania i meble z epoki, a także renesans dekoracyjnych form rokokowych⁵.

Tej „oficjalnej” odnowie, esteci, kolekcjonerzy i marszandzi przeciwstawili prawdziwe odrodzenie artystyczne, opierając się na sztuce dekoracyjnej, a głównie na wprowadzanych na nowo do obiegu artystycznego dziełach mistrzów XVIII-wiecznego malarstwa: Bouchera, Chardina, Fragonarda, Greuse’a, Watteau... Apogeum tego ruchu stała się wystawa „*Tableaux et dessins de l’école française tirés de collections d’amateurs*”, zorganizowana w 1860 roku przez eksperta Francisa Petita przy współudziale marszanda Louisa Martineta⁶. Ekspozycja, której katalog opracował Philipp Burty, wzbudziła entuzjazm artystów, amatorów i krytyki⁷. Zaprezentowane na wystawie obrazy i rysunki pochodziły ze zbiorów najwybitniejszych kolekcjonerów, zarówno młodszej jak i starszej generacji, takich jak Goncourtowie, Eudoxe Marcille (1814-1890) i Charles diuk de Morny (1811-1865), czy François-Hippolyte Walferdin (1795-1880), doktor Louis La Caze’a

³ Seymour O. Simches, *Le romantisme et le goût esthétique du XVIIIe siècle*, Paris, 1964, m. in. s. 51-52.

⁴ Frances Suzman Jowell, “Ah ! Que c’est français !”: Thoré-Bürger and Eighteenth-century French Art”, in: *Delicious Decadence. The Rediscovery of French Eighteenth-century Painting in the Nineteenth Century*, Farnham, Ashgate, 2014, s. 71-86.

⁵ Gabriel Badea-Păun, *Le style Second Empire. Architecture, décor et art de vivre*, Paris, 2009; Alison Unruh, *Aspiring to la Vie Galante: Reincarnations of Rococo in Second Empire France*, NY, 2008 (o modzie: “Living the Eighteenth Century”, s. 150-221).

⁶ O genezie i znaczeniu wystawy z 1860 r. dla rehabilitacji sztuki XVIII wieku pisał Francis Haskell, *op. cit.*, s. 194-196. Por. także Guillaume Faroult, “L’exposition de tableaux et dessins de l’école française ancienne de 1860, in: *La collection La Caze, op. cit.*, s. 106-126; Pauline Prévost-Marcilhacy, “Aesthetic, Economic and Political Issues of the Exhibition Paintings of the French School from Privat Collections of 1860”, in: *Delicious Decadence, op. cit.*, s. 87-100.

⁷ Philippe Burty, *Catalogue de tableaux tirés de collections d’amateurs et exposés au profit de la Caisse de secours des artistes... 26 boulevard des Italiens*, Paris, 1860. Wydanie drugie, uzupełnione: *Catalogue de tableaux de l’école française, principalement du XVIIIe siècle, tirés de collections d’amateurs*, Paris, 1860, zawierało *1er Supplement*, w którym znalazł się z spis 14 rysunków z kolekcji Goncourtów.

(1796-1869) i Richard Seymour-Conway lord Hertford (1800-1870). Te ostatnie w niedalekiej przyszłości zasilić miały instytucje muzealne Paryża i Londynu, wieńcząc niejako proces „muzealizacji” malarstwa francuskiego epoki rokoka – kolekcja La Caze’a trafiła w 1869 r. do Luwru, kolekcja lorda Hertforda, przewieziona do Londynu przez jego syna Sir Richarda Wallace’a, w 1894 r. przekazana narodowi przez Lady Wallace, została udostępniona publiczności w 1900 r. jako Wallace Collection⁸.

W 1859, a więc rok przed wystawą w *Galerie Martinet*, ukazała się drukiem mini-monografia *Les Saint-Aubin*, pierwszy z jedenastu zeszytów *L’Art du XVIIIe siècle* Edmonda i Jules’a de Goncourtów⁹. Następne zeszyty – *Watteau*, *Prud’hon*, *Boucher*, *Greuze*, *Chardin*, *Fragonard*, *Debu-court*, *La Tour*, *Les vignettistes: Gravelot*, *Cochin*, *Les vignettistes: Eisen*, *Moreau* – publikowane były w latach 1860-1870, a wydanie ostateczne (w 3 tomach) – w latach 1873-1874¹⁰. Dzieło utwierdzić miało pozycję Goncourtów-artystów, odkrywców i najwybitniejszych znawców „zapomnianej” epoki – na przekór ich dotychczasowej sławie autorów skandalizujących powieści, wiązanych z nurtem naturalizmu. Pionierska rola braci w „odkryciu” rokoka kwestionowana była już za ich czasów, *peinture galante* kolekcjonowali bowiem wcześniej La Caze, Walferdin i lord Hertford, zaś pisali o niej Arsène Houssaye, Paul Mantz i Charles Blanc¹¹. Nie zmienia to jednak faktu, iż ich *opus magnum* było niewątpliwie najważniejszą dla promocji sztuki francuskiej XVIII wieku publikacją ostatnich dekad wieku XIX. Otwierając drogę dalszych badań – samego Edmonda de Goncourta, Burty’ego, Blanka

⁸ Por. m. in.: Guillaume Faroult, Sophie Eloy (red.), *La collection La Caze*, op. cit.; Stephen Duffy, *French Eighteenth-century Painting in England and the Opening of the Wallace Collection*, in: *Delicious Decadence...* op. cit., s. 141-158. Walferdin przekazał do Luwru w 1849 *La leçon de musique* Fragonarda.

⁹ Edmond et Jules de Goncourt, , *Les Saint-Aubin*, 1er fascicule, *L’Art du dix-huitième siècle*, Paris, E. Dentu, 1859.

¹⁰ Edmond et Jules de Goncourt, *L’Art du dix-huitième siècle*, Paris, Rapilly, 1873-1874, 3 vol.; wydanie krytyczne, Académie des Goncourt, postface P. Neveux, Paris, 1927-1928. W 1875 ukazał się zeszyt *L’Art du dix-huitième siècle*, *Notules*, *additions*, *errata*, Paris, E. Dentu, 1875. Mini-monografie składające się na *L’Art du dix-huitième siècle* publikowane były wcześniej na łamach „L’Artiste” i „La Gazette des Beaux-Arts”.

¹¹ M. in.: Arsène Houssaye: « De la peinture galante en France. Watteau et Lancret », *Revue de Paris*, XXXIV, Paris, octobre 1841, s. 293-317; « La Peinture au dix-huitième siècle », *L’Artiste*, Paris, 27 octobre, 3 et 17 novembre 1844, p. 129-134, p. 145-149, p. 177-182. Por.: Jean-Paul Bouillon, « Introduction », in : *Goncourt, L’Art du dix-huitième siècle*, Paris, 1967, s. 10-15.

czy Mantza¹² – *L'Art du XVIIIe siècle* zasadniczo zmieniła także obraz sztuki francuskiej w Europie, w takich krajach jak Dania, a przede wszystkim Niemcy, gdzie po wystawie berlińskiej 1883 r. zaczyna się rozwijać zgodna z metodologią historii sztuki refleksja nad francuskim dziedzictwem artystycznym tego stulecia¹³.

Edmond i Jules de Goncourt jako pierwsi pokazali wiek XVIII jako całość, łączącą malarstwo, modę i sztuki dekoracyjne, tak jak je pojmowano za czasów Ludwika XV. Zamiast frywolnej i nieco fantazyjnej wizji rokoka, nakreślonej przez Gautiera i de Nerval, proponowali studium historyczne, oparte na listach, dokumentach i źródłach ikonograficznych z epoki, przede wszystkim zaś odwołujące się do bezpośredniej znajomości dzieł. „Prologiem” do serii monografii o artystach były publikacje dotyczące historii społecznej XVIII stulecia, zakreślające obszar zainteresowań badawczych braci i wprowadzające w życie ich nową metodę pisarską (*écriture artiste*): *Histoire de la société française pendant la Révolution* (1854), *Histoire de la société française pendant le Directoire* (1855), *Portraits intimes du dix-huitième siècle. Etudes nouvelles d'après les lettres autographes et les documents inédits* (1857)¹⁴. Badania nad „wielką” historią uzupełniali opisami historii „intymnej”, której bohaterkami były przede wszystkim kobiety: *Marie*

¹² Philippe Burty, *Catalogue de tableaux*, op. cit.; Charles Blanc, *Histoire des peintres de toutes les écoles depuis la Renaissance jusqu'à nos jours. École française*, T. II, Paris, Jules Renouard, 1865; Edmond de Goncourt, *Catalogue raisonné de l'œuvre peint, dessiné et gravé de Antoine Watteau*, Rapilly, Paris, 1875; id., *Catalogue raisonné de l'œuvre peint, dessiné et gravé de P.-P. Prud'hon*, Rapilly, Paris, 1876; Paul Mantz, *François Boucher, Lemoyne et Natoire*, Paris, A. Quantin, 1880; id., *Antoine Watteau*, Paris, Librairie illustrée, 1892.

¹³ *Ausstellung von Gemälden älteren Meister im Berliner Privatbesitz*, katalog wystawy, Königliche Akademie der Künste, Berlin, 1883; Emil Hannover, *Antoine Watteau, hans Liv, hans Vaerk, hans Tid*, Copenhagen, 1889. O roli wystawy berlińskiej: Christoph Martin Vogtherr, *Early Exhibitions of French Eighteenth-century Art in Berlin and the Birth of Watteau Research*, in: *Delicious Decadence...* op. cit., s. 101-120. Zaintersowanie rokokiem znajdzie też odbicie w poezji, przede wszystkim francuskiej i rosyjskiej, a w niewielkim stopniu także i polskiej jako tzw. modernistyczne rokoko; Por.: Ken Ireland, op. cit., s. 136-177; Anna Czabanowska Wróbel, „Zdzisław Kleszczyński i jego *Pogrzeb lalki*. W kręgu młodopolskiego rokoka”, in: *Literatura niewyczerpana. W kręgu mniej znanych twórców polskiej literatury lat 1863-1914*, red. Krzysztof Fiolek, Kraków, 2014, s. 421-430.

¹⁴ Edmond et Jules de Goncourt: *Histoire de la société française pendant la Révolution*, Paris, E. Dentu, 1854; *Histoire de la société française pendant le Directoire*, Paris, E. Dentu, 1855; *Portraits intimes du dix-huitième siècle. Etudes nouvelles d'après les lettres autographes et les documents inédits*, Paris, E. Dentu, 1857.

Antoinette (1858), *Sophie Arnould* (1859), *Maîtresses de Louis XV* (1860)¹⁵. Bracia dochodzili do dojrzałości po wydarzeniach roku 1848, stąd nienawiść do tłumu, siły niszczycielskiej i barbarzyńskiej, połączyła się u nich z obawą przed „strasznymi mieszczanami”, filistrami z burżuazji, kulturę i wyrafinowanie zastępujących kultem mamony. Ucieczkę przed tymi dwoma niebezpieczeństwami przez wycofanie się w prywatność – domenę kobiet – połączyli z odwołaniem się do „arystokratycznego” – i sfeminizowanego – rokoka¹⁶. Obraz jaki zaproponowali był więc wizją sztuki elitarnej, obejmującej jednak także rzemiosło artystyczne. Watteau, jak podkreślali, wprowadził modę na ahistoryczne malarstwo *fêtes galantes*, które dzięki Boucherowi i Fragonardowi odniosło triumf także w Akademii, ale mimo tego instytucjonalnego uznania artyści XVIII wieku pozostali równocześnie rzemieślnikami, twórcami *panneaux* dekoracyjnych, projektantami porcelany, grafiki, sklepowych szyldów. Omawiając wystawę w *Galerie Martinet*, Goncourtowie ubolewali nad faktem, że zaprezentowano widzom wyłącznie rysunek i malarstwo, tym samym pozbawiając ich możliwości zapoznania się z tym, co dla epoki najbardziej charakterystyczne, czyli „stylem”, znajdującym wyraz we wszystkich przejawach i „akcesoriach” cywilizacji. „Tak jak sztuka każdego wielkiego wieku, jest to sztuka dotykająca wszystkiego, obejmująca wszystko, od największego do niewypowiedzianie małego, sztuka która schodząc z góry ku dołowi, obdarza rzeczy nawet najmniejsze, najbardziej wrażliwe, najbardziej proste, czarodziejskim dotknięciem, błogosławionym smakiem” – pisali¹⁷.

¹⁵ Edmond et Jules de Goncourt: *Histoire de Marie-Antoinette*, Paris, Firmin-Didot frères, 1858; *Sophie Arnould, d'après sa correspondance et ses mémoires inédits*, Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1859; *Maîtresses de Louis XV*, Paris, Firmin-Didot frères, 1860.

¹⁶ Rodzina de Goncourt została nobilitowana za czasów Ludwika XV.

¹⁷ « C'est comme l'art de tous les grands siècles d'art, un art touche à tout, qui va du grand à l'infiniment petit, et qui, circulant du haut en bas, met aux moindres choses, aux plus fragiles, au plus vulgaires, une main enchantée, un goût béni. » Edmond et Jules de Goncourt, « Exposition du Boulevard des Italiens », *Le Temps*, illustrateur universel, 08.07.1860 ; http://www.goncourt.org/wa_files/critique_20esth_C3_A9tique.pdf [dostęp 6.05.2015]. Por.: Dominique Pety, «Un inédit des Goncourt: le compte rendu de l'exposition du boulevard des Italiens de 1860». *Revue des sciences humaines*, n° 259, 3e trimestre 2000, s. 239-261.

Drugim elementem budującym reputację Goncourtów-znawców była ich kolekcja. Jej historię rozpoczął w r. 1838 zakup akwareli Bouchera przez niespełna szesnastoletniego Edmonda¹⁸. Początkowo zainteresowania kolekcjonerskie braci miały charakter dosyć eklektyczny, przeciwnie niż ich działania literackie, skierowane zdecydowanie w stronę nowoczesności. Dopiero w drugiej połowie lat pięćdziesiątych jedno i drugie, wspierając się wzajemnie, zwróciły się ku sztuce francuskiej XVIII wieku. Wtedy też rozpoczęła się swoista „inscenizacja” kolekcji, uwieczniona na akwareli Jules’a *La salle à manger des Goncourt rue Saint-George*: rysunki, pastele, porcelana i meble, „oprawione” w ramy rokokowych tkanin i tapiserii¹⁹. Identyfikując się z elitami *Ancien Régime*’u – i w zgodzie z własną metodą pisarską – oprócz dzieł sztuki zaczęli gromadzić również „relikwie” codzienności: poradniki mody, karty wizytowe, świeczniki, grafikę... Wszystko wsparte katalogami aukcyjnymi największych osiemnastowiecznych kolekcji: Pierre’a Crozata, Jeana de Julienne’a, Pierre’a Mariette’a... Od lat sześćdziesiątych do zbiorów zaczęły dołączać drzeworyty, a później i inne „japońszczyzny”: malowidła, parawany, laka, drobne rzeźby, gardy mieczy (*tsuba*), tkaniny (*fukusa*), ceramika... W latach osiemdziesiątych Edmond powrócił do fascynacji rokokiem: niewielkimi przedmiotami do robótek kobiecych i saksońską porcelaną²⁰.

W 1869 r., ze względu na powiększanie się zbiorów (a także pogarszający się stan zdrowia Jules’a), bracia przenieśli się do Auteil, na obrzeżach Paryża, do domu, którego wyposażenie i dekorację unieśmiertelniła książka Edmonda *La maison d’un artiste* (1881) – „historia rzeczy pośród, których przeminęło życie człowieka”, jak napisał w przedmowie sam autor²¹. W nowej przestrzeni, odtwarzającej nastrój

¹⁸ Elisabeth Launay, *Les Goncourt collectionneurs de dessins*, Paris, 1991, s. 83.

¹⁹ Akwarela w zbiorach Musée Carnavalet w Paryżu, reprodukowana: Elisabeth Launay, *op.cit.*

²⁰ Dominique Pety, *Les Goncourt et la Collection. De l’objet d’art à l’art d’écrire*, Genève, Droz, 2003. Id.: « Goncourt, Jules et Edmond (de) », <http://www.inha.fr/fr/ressources/publications/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/goncourt-jules-et-edmond-de.html> [dostęp 05.05.2015].

²¹ « L’histoire des choses, au milieu desquelles s’est écoulée une existence d’homme » Edmond de Goncourt, *La maison d’un artiste*, Paris, 1881, « Préface », s. 1.

rokokowych buduarów, mogli swobodnie oddychać atmosferą zaginionej kultury arystokratycznej:

„I co jeszcze w mojej sypialni? Cztery duże wysmukłe wazy-seladony, kolekcjonowane przez Madame de Pompadour, wznoszące się na przeciwległych brzegach kominka, po dwóch stronach komody, glaciera z porcelany saksońskiej, z sześcioma muszelkami, zarzuconymi bukietami drobnych kwiatów. Zbiór przedmiotów, które rano, gdy otwieram oczy, powodują we mnie wrażenie jakbym budził się nie w swoim czasie, którego nie lubię, ale w czasie, który był przedmiotem moich studiów i obiektem miłości mojego życia, w jakiejś komnacie Śpiącej Królowy z epoki Ludwika XV, oszczędzonej przez Rewolucję i modę mahoniowych mebli. Tym co dopełnia iluzji, co czyni z tego pokoju komnatę z minionego wieku, jest zamknięcie tego łóżka, tych mebli, tych brązów, tej porcelany w czterech ścianach, pokrytych tapiseriami na białym tle”²².

Wnętrza epoki rokoka były jak sanktuaria, z których natura wyparła historię, monumentalizm ustąpił miejsca wdziękowi, racjonalistyczna symetria – sensualnej asymetrii. Dekoracja traktowana była jako organiczna całość: kolory i motywy przechodziły z mebli na ściany, posadzki, plafony²³. Goncourtowie, jako badacze, historycy i kolekcjonerzy, skonkretyzowali w swojej wizji podstawowe elementy stylu, uważanego w wieku XVIII za „*style moderne*”, przeciwieństwo obowiązującego wcześniej *grande style*: jedność sztuk, podział przestrzeni na mniejsze całości, „sfeminizowanie” i wzajemną zależność wszystkich części dekoracji.²⁴ Gromadzili przedmioty rzadkie, o

²² « Et quoi encore dans la chambre ? Quatre grands rouleaux de la porcelaine céladon, collectionnée par Mme Pompadour, se dressant aux deux extrémités de la cheminée, aux deux côtés de la commode, et, posée sur la console, une glacière de Saxe, aux six coquilles, mouchetées de bouquets de petites fleurs. En ensemble d'objets, qui, le matin, lorsque j'ouvre les yeux, me donne l'impression de me réveiller, non dans mon temps que je n'aime pas, mais bien dans le temps qui a été l'objet des études et de l'amour de ma vie : en quelque chambre d'un château d'une *Belle au Bois* dormant du temps de Louis XV, épargné par la Révolution et la mode de l'acajou. Mais ce qui complète l'illusion, ce qui fait de cette chambre une chambre d'un siècle passé, c'est l'enfermement de ce lit, de ces meubles, de ces bronzes, de ces porcelaines entre quatre murs de tapisseries à fond blanc. » Edmond de Goncourt, *La maison d'un artiste*, Paris, 1881, s. 199-200.

²³ Por.: Katie Scott, *The Rococo Interior. Decoration and Social Spaces in Early Eighteenth Century Paris*, New Haven, London, 1995.

²⁴ Por.: Michel Beurdeley, Michèle Maubeuge, *Edmond de Goncourt chez lui*, Nancy, 1991; Dominique Pety, « Les Goncourt collectionneurs: l'art de vivre et l'art d'écrire » in: E. de Goncourt *La maison d'un artiste*, Dijon, 2003, t. I, s. I-XIII.

potwierdzonym pochodzeniu (najchętniej arystokratycznym), charakteryzujące się doskonałością wykonania i malarskimi wręcz efektami faktury. I choć ich zainteresowania ewoluowały w czasie, pozostali wierni dziełom francuskiego rokoka i Dalekiego Wschodu, zestawianym ze względu na ich wartości wizualne, komponowanym jak obraz – „harmonia artysty”, jak ujął to w *Dzienniku* Edmond²⁵.

To właśnie jedność stylistyczna zbiorów była warunkiem koniecznym realizacji projektu estetycznego, skierowanego przeciw burżuazyjnemu eklektyzmowi. Zapewniało ją doskonałe „współbrzmienie” rokoka i „japońszczyzny” – *japonaiseries*, sięgając po pojęcie, którego Goncourtowie byli twórcami. W pierwszym wydaniu *En 18 ...*, (1851 r.), bracia posłużyli się tym słowem jako ekwiwalentem osiemnastowiecznych *chinoiserie*, dostosowanym do nowej praktyki kolekcjonerskiej²⁶. Jak podkreślali, było to jeszcze przed „otwarcie” Japonii, więc i przed falą mody japońskiej, która w Paryżu zaczęła dochodzić do głosu około 1867 r. W *Dzienniku*, pod datą 23 lutego 1878, *japonaiseries* to dzieła sztuki i przedmioty japońskie zgromadzone w atelier związanego z paryską bohemą włoskiego malarza Giuseppe de Nittisa; pod datą 19 kwietnia 1884 r. pojawia się jednak i inne słowo: *japonisme* – Edmond posługuje się nim, dosyć swobodnie, przy omawianiu zasad estetyki japońskiej i jej odbicia w sztuce Zachodu²⁷. Termin ten przejął od Philippe’a Burty’ego, najzagorzalszego propagatora „studiowania geniuszu Japonii”²⁸. I choć Burty’em kierowała przede wszystkim chęć promowania „Kraju wschodzącego słońca”, ponieważ uważał go za doskonały przykład zdrowego, niezniszczonego postępowością społeczeństwa, stojącego wyżej pod względem estetycznym niż francuskie,

²⁵ Edmond de Goncourt, *Journal*, Paris, 1888, t. 3, s. 354-355.

²⁶ Edmond et Jules de Goncourt, *En 18 ...*, Paris, Duméril, 1851. Dzieło, które przeszło bez większego echa, zawiera też odniesienia do zainteresowań Goncourtów francuskim rokokiem.

²⁷ Toshio Watanabe, „What is Japonisme? Terminology and interpretation”, in: *Art of Japan, japonisms and polish-japanese art relations*, ed. A. Kluczeńska-Wójcik, J. Malinowski, Toruń, 2012, s. 215-216. Tamże, s. 215-218, dyskusja na temat chronologii i zakresu terminów *japonisme* i *japoniserie*.

²⁸ Philippe Burty, « Japonisme » *La Renaissance littéraire et artistique*, vol. 1, 1872, s. 25-26, 59-60, 83-84, 106-107, 122-123, vol. 2, 1873, s. 3-5 ; id.: „Japonism”, *The Academy*, 7 August 1875, s. 150. Por.: Gabriel Weisberg, *The independent critic: Philippe Burty and the visual arts of mid-nineteenth century France*, P. Lang, NY, 1993.

obydwaj podzielali przekonanie, o wysokiej wartości sztuki japońskiej traktowanej jako całość – z uwzględnieniem sztuk użytkowych. Istotnie, w Japonii nie obowiązywała europejska hierachia gatunków artystycznych – okcydentalizując się Japończycy stopniowo zaadaptują jej zasady²⁹ – i każdy przedmiot z życia codziennego mógł być dziełem sztuki. Hasło odnowy sztuk dekoracyjnych, na wzór japońskich, głosili zresztą wszyscy *japonisants*, i to nie tylko we Francji, jak dowodzi przykład „Japończyka z Krakowa” Feliksa Mangghi-Jasieńskiego³⁰. W Paryżu ich trybuną było czasopismo *Le Japon artistique* (*Artystyczna Japonia*), wydawane od 1888 do 1891 r. przez Siegfrieda Binga, marszanda i eksperta w dziedzinie sztuki Dalekiego Wschodu (znającego tę sztukę z podróży do Japonii). Bing łączył kręgi miłośników z oficjalnymi instytucjami artystycznymi, z *Union centrale des arts décoratifs* na czele. Jego sklep z *curiosités* przy rue Chauchat, rozszerzony następnie w *Salon de l'Art Nouveau. La Maison Bing*, przy rue de Provence – kolebka a zarazem muzeum „Nowego Stylu” – był prawdziwą mekką kolekcjonerów i estetów; na łamach *Le Japon artistique* swoje teksty publikowali między innymi Burty, Manz i Goncourt³¹.

Edmond de Goncourt przygotowywał całą serię monografii, poświęconych artystom japońskim – malarzom, rzeźbiarzom, mistrzom ceramiki, laki, brązownictwa, obróbki żelaza i haftu – które miały stanowić odpowiednik, także w zakresie metodologii, *L'Art du XVIIIe siècle*³². Korzystał przy tym z pomocy – dokumentacji, tłumaczeń i dzieł z kolekcji – osiadłego w

²⁹ Emiko Yamanashi, “Hayashi Tadamasa and the Establishment of the Concepts of ‘bijutsu’ and ‘kōgei’ in Japan”, in: *Hayashi Tadamasa: japonisme and cultural exchanges*, Tokyo, 2007, s. 311-323.

³⁰ Agnieszka Kluczeńska-Wójcik, *Feliks „Manggha” Jasieński i jego kolekcja w Muzeum Narodowym w Krakowie / Feliks „Manggha” Jasieński and his Collection at the National Museum in Krakow*, Muzeum Narodowe, Kraków, 2014, s. 166-176.

³¹ *Les origines de « L'Art Nouveau » La Maison Bing*, katalog wystawy, red. Gabriel Weisberg, Edwin Becker, Evelyne Possémé, Van Gogh Museum, Amsterdam... Musée des arts décoratifs, Paris, 2005-2006.

³² Na verso okładki i w przedmowie do pierwszego wydania *Outamaro*, Goncourt zapowiedział, że przygotowywana przez niego seria monografii zawierać będzie studia: Utamaro, Hokusai, Harunobu, Hiroshige, Gakutei, Kōrin, Ritsuō, Ganbun, Masanao, Kensan, Seimin, Kawaji Tomomichi, Yūzen. Edmond de Goncourt, *Outamaro. Le peintre des Maisons Vertes*, Paris, Charpentier, 1891, s. II-III. Por.: Takeo Yamamoto, « *L'art japonais de XVIIIe siècle* » d'Edmond de Goncourt. *Genèse d'un projet interrompu (1888-1896)*, thèse de doctorat de l'université Paris-IV, 2007.

Paryżu japońskiego marszanda Tadamasy Hayashiego³³. Jako pierwsze ukazało się studium *Outamaro. Le peintre des Maisons Vertes* (1891), druga była monografia *Hokousai. L'Art japonais du XVIIIe siècle*, rodzaj katalogu rozumowanego dzieł „mistrza szalonego rysunkiem” (1896) – śmierć autora przerwała realizację projektu³⁴. Chciał też zająć się sztuką dekoracyjną, ukazał się jednak tylko „L'Art industriel japonais”, niedokończony fragment większej całości włączony do *Préfaces et Manifestes littéraires* (1888)³⁵. W obu monografiach, na marginesie rozważań o historii i technice japońskiego drzeworytu pojawiają się uwagi na temat doskonałości dorobku artystycznego Japonii. W książce o Utamaro Goncourt pisze o szlachetności odbitek „przeznaczonych dla wytwornych znawców, dla ludzi pióra, literatów, których niegdyś w Japonii łączyła z artystami zażyłość, dla żon daimio, pozostawały one luksusowymi obrazkami dopóty, dopóki w pierwszych latach tego stulecia nie stały się pospolitym towarem w rękach wydawców, żadnych pieniędzy i schlebających gustom pospólstwa: na marnym papierze, marnie cięte (...) krzyczące łajdackie barwienia, przeciw brutalności których malarz Hiroshige w 1830 nadaremnie walczył pragnąc przywrócić barwy druków osiemnastowiecznych”³⁶. Tak więc i rozprawy o sztuce japońskiej w jej najbardziej plebejskim wydaniu, jakim był drzeworyt barwny, dotyczyły w istocie arystokratycznej w swym wyrazie i formie sztuki XVIII stulecia, podziw dla Japonii był zaś jeszcze jedną formą egzaltacji „wieku francuskiego”.

„Odkrywanie” przez kolekcjonerów, estetów i krytyków – braci de Goncourtów, Burty’ego, Blanka... – *le siècle français par excellence* wsparte było niejako przesłankami historycznymi, w pierwszym rzędzie „pogodzeniem się” III Republiki z elitami arystokratycznymi i budowaniem wspólnoty

³³ Tadamasa Haysashi, w Paryżu od 1878, w 1883 otworzył własny sklep, z Goncourtem współpracował od 1888 r.; por.: Brigitte Koyama-Richard, *Japon rêvé. Edmond de Goncourt et Hayashi Tadamasa*, Paris, Hermann, 2001.

³⁴ Edmond de Goncourt, *Outamaro*, op. cit., id.: *Hokousai. L'Art japonais du XVIIIe siècle*, Paris, Georges Charpentier, E. Fasquelle 1896.

³⁵ Edmond de Goncourt, « Japonisme. L'Art industriel japonais. Fragments d'une préface inédite d'un ouvrage en préparation », in: Edmond et Jules de Goncourt; *Préfaces et Manifestes littéraires*, Paris, Charpentier, 1888, s. 259-283.

³⁶ Edmond de Goncourt, *Hokousai. L'Art japonais au XVIIIe siècle*, postface Léon Hennique, Paris, Flammarion et E. Fasquelle, 1922; cyt. za: *Moderniści o sztuce*, red. Elżbieta Grabska, Warszawa, 1971, s. 152 (tłum. H. Ostrowska-Grabska).

narodowej na bazie antysocjalizmu³⁷. Po drugie, w okresie wzmożonej konkurencji międzynarodowej, Francja, tracąca pozycję lidera na rynku europejskim, postanowiła oprzeć swoją ekspansję ekonomiczną na luksusowym rzemiośle artystycznym, jednocześnie wprowadzając silną politykę protekcjonizmu. Renesans rokoka warunkowany był także zmianą aliansów politycznych w Europie i rodzącym się przymierzem francusko-rosyjskim (zawartym ostatecznie w r. 1894), poprzedzonym „rozpoznaniem” przez francuskich erudytów dorobku sztuki rokokowej w Rosji, o oczywistych paryskich korzeniach. Następnym krokiem było potwierdzenie atrakcyjności dla rynków rosyjskich oferty współczesnego przemysłu artystycznego znad Sekwany: w 1890 r w Moskwie i Petersburgu zorganizowano wielką wystawę francuskiego luksusowego rzemiosła, którą „ostentacyjnie” odwiedził car Aleksander III z rodziną. Politycznym, ale i artystyczno-towarzyskim potwierdzeniem odnowionego przymierza była wizyta w Paryżu w 1896 r. nowego cara Mikołaja II – punktem kulminacyjnych odchodów stała się inauguracja budowy mostu dedykowanego niedawno zmarłemu Aleksandrowi III (most otwarto przy okazji Wystawy Światowej w. 1900 r.).

W centrum instytucjonalnego ruchu odrodzenia sztuki XVIII wieku znalazła się „*Union centrale des arts décoratifs*”. Powołano ją do życia w 1864 r., jako „*Union centrale des arts appliqués à l'industrie*”, rodzaj kooperatywy wspierającej przedstawicieli rzemiosła oraz rozwój „sztuk przemysłowych”, realizowany pod hasłem „*beau dans l'utile*” („piękne w użytecznym”)³⁸. W 1871 r. „Unia” zawiesiła działalność, a po jej reaktywowaniu w 1874 r. do fabrykantów i rzemieślników dołączyła grupa kolekcjonerów, erudytów-amatorów i reprezentantów administracji państwowej. Jedności sztuki i rzemiosła zaczęto szukać w spuściźnie *Ancien Regime'u*, a amatorzy wywodzący się z burżuazji wystąpili jako spadkobiercy tradycji, nowi przekaziele wzorów stylu „wysokiego”, zastępując arystokrację w jej roli kulturotwórczej. Głównym celem stało się teraz promowanie *goût français* i dorobku francuskiego w dziedzinie sztuki dekoracyjnej, a także położenie

³⁷ Zjawisko to analizowała szczegółowo Debora L. Silverman, *Art nouveau in fin-de-siècle France: politics, psychology, style*, University of California Press, Berkeley, LA, 1989.

³⁸ Rossella Pezone-Froissard, « L'Union de l'art et de l'industrie' : les origines des l'U.C.A.D. et du musée des arts décoratifs », mémoire de maîtrise, Université Paris IV, 1990.

zapory wywożeniu najcenniejszych dzieł za granicę (jak to miało miejsce w przypadku kolekcji Wallace'a). Na miejsce Eduarda Guicharda, projektanta i fabrykanta tkanin, przewodniczącym został bankier i kolekcjoner Edouard André. Powołano *Revue des arts décoratifs*, organizowano wystawy czasowe, głównie z kolekcji prywatnych. Życzeniem członków Unii było także utworzenie Muzeum Sztuki Dekoracyjnej, co doszło do skutku dopiero w 1905 r.³⁹. Pośrednikiem między UCAD i administracją państwową był markiz Philippe de Chennevière (1820-1899), pisarz i kolekcjoner, od 1873 r. *Directeur des Beaux-Arts*, inicjator projektu „Inventaire des richesses d'art de la France”, realizowanego od 1876 r. – jako jeden z dwu pierwszych ukazał się tom poświęcony architekturze świeckiej, zaczynający się od pałacu Institut de France i Archives nationales (dawnego Hôtel Soubise)⁴⁰.

Ostatnie dekady XIX wieku przyniosły serię renowacji najważniejszych budowli historycznych, z Wersalem i Chantilly (od 1897 r. *Musée Condé*, dzięki donacji Henryka Orleańskiego diuka d'Aumale dla *Institut de France*), restaurację i rekonstrukcję rokokowych dekoracji Biblioteki Narodowej i Archives nationales. Przede wszystkim zaś otwarcie stałej ekspozycji osiemnastowiecznej sztuki dekoracyjnej w Luwrze, w ramach rozbudowanego przez Emile'a Moliniera (1857-1906) i Gastona Migeona (1861-1930) działu rzemiosła artystycznego (od 1893 r.): zarazem rekonstrukcji obrazu epoki i atelier dla fransuskich *artisans de luxe*, (przedstawicieli luksusowego rzemiosła)⁴¹. Utworzenie tego specyficznego *musée du mobilier français* było jednym z etapów wspólnego całej Europie końca XIX wieku procesu emancypacji „sztuk niższych” i wyniesienia ich twórców do rangi artystów – utworzenie sekcji „obiektów sztuki” na Salonie *Société nationale* (1891 r.) usankcjonowało ich oficjalny status. We Francji częścią tego procesu było

³⁹ W 1888 r. *Union centrale des arts appliqués à l'industrie* połączyła się z *Société du musée des arts décoratifs* (1877 r.) tworząc *Union centrale des arts décoratifs*, a połączone wysiłki całego środowiska uwieńczyło utworzenie w 1905 r. *Musée des arts décoratifs*.

⁴⁰ Ministère de l'instruction publique, *Inventaire général des richesses d'art de la France. Paris: Monuments civils*, Paris, Plon, 1879. De Chennevière był wcześniej inicjatorem *Archives de l'art français* (1851) i autorem projektu rozesłania dzieł z Luwru do muzeów na prowincji (1869, realizacja 1872-1876), w celu upowszechniania modeli „Piękna użytkownego”.

⁴¹ Molinier i Migeon byli także profesorami w Ecole du Louvre i autorami publikacji poświęconych sztukom dekoracyjnym zachodnim i orientalnym (Migeon).

właśnie podniesienia sztuk dekoracyjnych do rangi muzealnej przez włączenie rzemiosła do panteonu narodowej kultury, jakim był Luwr. Idąca za tym „arystokratyzacja” wytwórców, w pewnym sensie przeciwstawna „demokratyzacji” sztuki głoszonej przez rzeczników nowoczesności, spowodowała, że we Francji – nieco inaczej niż w innych krajach Europy, takich jak Belgia, Austria czy Niemcy – poszukiwanie nowego stylu w sztukach dekoracyjnych nie było tak jednoznacznie związane z negacją przeszłości, odrzuceniem historii i tradycji⁴².

Celebracja kultury arystokratycznej przedrewolucyjnej Francji przez III Republikę spowodowała oficjalne wprowadzenie rokoka do francuskiego dziedzictwa narodowego, mimo niezgodności politycznych ideałów republikańskich i elitarności nowej propozycji stylistycznej⁴³. Równocześnie rozszerzał się krąg amatorów sztuki XVIII wieku – tak jak rosła popularność publikacji Jules’a i Edmonda de Goncourtów. Pierwsze wydania ich monografii, publikowane w latach sześćdziesiątych (w nakładzie zaledwie 200 egzemplarzy), nie sprzedawały się zbyt dobrze, a ich oddziaływanie ograniczało się początkowo do kręgu gromadzącego się wokół braci, złożonego z artystów, pisarzy, krytyków i amatorów sztuki, takich jak Paul Gavarni, Philippe Bracquemond, markiz de Chennevière, Alphonse Daudet, Burty – wszyscy byli także miłośnikami „japońszczyzny” i stronnikami *Art Nouveau*. Zbiorowe wydanie *L’Art du XVIIIe siècle* w połowie lat siedemdziesiątych ostatecznie utwierdziło pozycję rokoka w kręgach amatorów sztuki. W szranki wstąpili teraz najpoważniejsi – i dysponujący niemal nieograniczonymi środkami finansowymi – kolekcjonerzy, przyszli donatorzy Luwru, Muzeum Sztuk Dekoracyjnych i *Institut de France*: Camille Groult, David David-Weill, Arthur Veil-Picard, Eduard André, Moise et Issac de Camondo, Jacques Doucet – żeby pozostać przy kilku wybranych przykładach.

⁴² Zwraca na to uwagę Debora L. Silverman, *op. cit.* Trzeba pamiętać jednak, że także we Francji część twórców Art Nouveau odrzucała przeszłość jako źródło inspiracji, dążąc do obalenia barier dzielących sztukę, przemysł i życie codzienne. Por.: Rossella Froissard Pezone, *L’Art dans tout. Les arts décoratifs en France et l’utopie d’un Art Nouveau*, Paris, CNRS Editions, 2004.

⁴³ Taka „niezgodność” cechowała zresztą i poprzednie fale renesansu rokoka w pierwszej połowie XIX w, na co zwrócił uwagę już Francis Haskell, *op. cit.*

Edouard André (1833-1894), przewodniczący UCAD, w swojej rezydencji przy Bulwarze Haussmanna odtworzył wnętrza, w których spotkały się wszystkie gatunki osiemnastowiecznej sztuki – jego kolekcja, poszerzona o „muzeum włoskie”, które stworzył wspólnie z żoną Nêlie Jacquemart, w 1912 r. przeszła na własność *Institut de France* jako *Musée Jacquemard-André*⁴⁴. W kolekcjach braci Camondo – w pałacu Moise’a de Camondo (1860-1935) mieści się dziś *Musée Nissim de Camondo* – podobnie jak w kolekcji Goncourtów tylko w bardziej monumentalnej skali, XVIII wiek łączył się harmonijnie ze sztuką Dalekiego Wschodu, sztuką żydowską, a w kolekcji Isaaca (1851-1911) – także ze współczesną sztuką francuską⁴⁵. Jacques Doucet (1853-1929), pierwszy reprezentant paryskiej *Haute Couture*, który do grona miłośników rokoka dołączył z początkiem lat 80, najpierw zgromadził w pałacyku w stylu Ludwika XVI, przy rue de la Ville-l’Eveque, zespół obiektów zbliżony do kolekcji „Domu artysty”⁴⁶. W 1904 r. przeniósł się do rezydencji przy rue Spontini, przy Lasku Bulońskim, wzniesionej i zaaranżowanego specjalnie dla zbiorów XVIII-wiecznych, poddanych wcześniej surowej selekcji zakończonej aukcją. Głównymi atrakcjami pałacu, przyciągającego rzesze amatorów sztuki, były salon Ludwika XVI i „Wielki salon”, określany mianem galerii, gdzie mieściła się też kolekcja orientalnej ceramiki. Dalszy ciąg historii zbiorów jest dobrze znany: w 1912 r. Doucet opuścił rue Spontini, przenosząc się na Avenue du Bois, a następnie do słynnego „Studia”, przy 33 rue Saint-James w Neuilly sur Seine. Sprzedał pierwszą kolekcję, na miejsce Watteau, Bouchera, Fragonarda i Clodiona kupując Maneta, Degasa, Cezanne’a, Van Gogha, a z czasem także Matisse’a, Picassa i Brancusiego, zastępując meble *Louis XV* i tapiserie z Beauvais, innymi, sygnowanymi przez Paule’a Iribe’a, Pierre’a Legraina, Eileen Gray, Henri Laurensa i Jacques’a Lipchitza. Wszystkie zasiliły potem muzealne kolekcje Paryża i... Nowego Jorku. Głównym dziełem życia Douceta pozostała biblioteka, przekazana paryskiemu uniwersytetowi w 1929 r. Tworzona dzięki relacjom „rękopiśmienniczym” (jak określił to Blaise Cendrars) z André

⁴⁴ Virginie Monnier, *Edouard André. Un homme, une famille, une collection*, Paris, 2006.

⁴⁵ *La Splendeur des Camondo. De Constantinople à Paris 1806-1945*, katalog wystawy, Musée d’art et d’histoire du judaïsme, Paris, 2009.

⁴⁶ François Chapon, *Mystère et splendeurs de Jacques Doucet*, Paris, 1984.

Souaresem, Pierrem Reverdym, Luisem Aragonem, Maxem Jacobem, Guillaumem Apollinaiem, André Bretonem...,⁴⁷ odzwierciedlała naukowo-pedagogiczną część zainteresowań paryskiego dyktatora mody – dziedzictwo „drugiej”, oświeceniowej tradycji XVIII stulecia – ilustrując otwartość i nowoczesność jego postawy kolekcjonerskiej.

Nieco wcześniej, jedyną w swoim rodzaju kolekcję ikonograficzną zbudował i przekazał paryskiemu Muzeum Sztuk Dekoracyjnych Jules Maciet (1846-1911). Kolekcjoner, amator sztuki i muzyki, blisko związany z UCAD, Maciet świadomy był roli jaką w działaniach artystycznych pełni obraz, traktowany jako źródło inspiracji. Prawdziwy „łowca ikonografii”, zgromadził wielotysięczny zbiór przedstawień graficznych, fotografii, ale też najróżniejszych dokumentów pochodzących z książek, katalogów wystaw, czasopism, obejmujących sztukę od Europy po Daleki Wschód, które po wycięciu wklejał do albumów, tworząc system klasyfikacji w duchu XIX-wiecznego encyklopedyzmu⁴⁸.

Obraz epoki, a ściślej jej wizja tworzona przez kolekcjonerów, nie składała się bowiem wyłącznie z dzieł sztuki. „Do tej nowej historii musieliśmy odkryć nowe źródła Prawdy, szukać naszych dokumentów w czasopismach, broszurach, w całym tym dotychczas lekceważonym świecie martwego papieru, w autobiografiach, rysunkach, obrazach, we wszystkim intymnych pomnikach, które epoka zostawia za sobą, jako swoją spowiedź i swoje zmartwychwstanie” – pisali w przedmowie do *L'Histoire de la société française* Edmond et Jules de Goncourt⁴⁹. W swoich publikacjach poświęconych sztuce XVIII wieku i Japonii, Goncourtowie, potem już sam Edmond, przywoływali w roli „dokumentów” poza źródłami pisanymi, także dzieła sztuki i bibeloty, jakimi wypełniony był ich dom. Pisząc, że « pierwszą

⁴⁷ Edouard Graham, *Les écrivains de Jacques Doucet*, Paris, 2011.

⁴⁸ Tzw. „Albumy” Macieta są nadal doskonałym źródłem dla badaczy. Por.: Gerôme Coignard, *Le vertige des images. Collection Jules Maciet*, Paris, 2001; *Jules Maciet, le vertige des images*, I-II, katalog wystawy, Musée des arts décoratifs, Paris, 2011.

⁴⁹ « Pour cette nouvelle histoire, il nous a fallu découvrir les nouvelles sources du Vrai, demander nos documents aux journaux, aux brochures, à tout ce monde du papier mort et méprisé jusqu'ici, aux autographes, aux gravures, aux dessins, aux tableaux, à tous les monuments intimes qu'une époque laisse derrière elle pour être sa confection et sa résurrection. » Edmond et Jules de Goncourt, « Avertissement », in: *L'Histoire de la société française pendant la Révolution*, Paris, 1864 (I. wyd. 1854), s. V-VI.

oryginalną cechą Goncourtów było stworzenie historii z jej własnych odpadków » Rémy de Gourmond dodawał: « bibelot historyczny, niegdyś zwany relikwią, to materialny symbol, który przed teraźniejszością zaświadcza o istnieniu przeszłości»⁵⁰. Celem nie było więc wyłącznie wyeksponowanie przedmiotu/dzieła dla delectacji kolekcjonera, ale ukazanie poprzez przedmiot/dokument nowej historii, stworzenie reprezentacji – „autoportretu” – epoki, jej rekonstrukcja poprzez inscenizację zgromadzonych „obrazów”.

Taką idealną *mise en scène* był „Dom artysty”, ten realny (uwieczniony na serii fotografii zamówionych przez Edmonda)⁵¹, a bardziej jeszcze ten utrwalaony w formie literackiej, trudnej do jednoznacznego zakwalifikowania, a równocześnie doskonalej stylistycznie – prawdziwy „poemat prozą”, jak mówił Paul Verlaine⁵². Dwa tomy poświęcone na opis starannie skomponowanych dekoracji: przestrzeni życiowej autora-artysty. Kompilacja „katalogów” kolekcji sztuki XVIII wieku i sztuki Japonii, wzbogacona o wyjaśnienia dotyczące historii i techniki – w przypadku „japońszczyzny” także mitologii i obyczajów – refleksje i przemyślenia twórcy zbiorów. Opis przeprowadzony nie według przynależności dzieł do szkół artystycznych, ale zgodnie z rozmieszczeniem, rolą jaką odgrywały w aranżacji poszczególnych części i całego domu, w starannie przemyślanym układzie scenograficznym, w którym szczegół decydował o wyrazie całości – jak sztych według obrazu Watteau, umieszczony na półpiętrze, „przeprowadzający” widza z Wielkiego salonu *étage noble*, poświęconego sztuce francuskiej, na wyższe piętro, do Gabinetu Dalekiego Wschodu⁵³. Dzięki temu książka stała się swego rodzaju prefiguracją – i wzorem – poradników dekoracji wnętrz, tak popularnych w

⁵⁰ « Ce fut la première originalité de Goncourt de créer l'histoire avec les débris même de l'histoire. (...) le bibelot historique jadis s'appela relique : c'est le signe matériel qui témoigne devant le présent de l'existence du passé. » Rémy de Gourmond « Les Goncourt », in : *Le Deuxième Livre des masques*, Paris, 1898, cyt. za : <http://www.remydegourmont.org/vupar/rub2/goncourt/notice.htm> [dostęp 5.05.2015].

⁵¹ Na zlecenie Edmonda de Goncourta dokumentację fotograficzną „Domu artysty” sporządził w l. 1883-1886 Fernand Lochard; większość fotografii reprodukowana w: M. Berdeley, M. Maubeuge, *op. cit.*

⁵² Cyt. za. Dominique Pety, *Les Goncourt collectionneurs, op. cit.*, s. IX.

⁵³ Ting Chang, « La japonerie, la chinoiserie et la France d'Edmond de Goncourt », in: *Cahier Edmond et Jules de Goncourt. Sœur Philomène – Autour du japonisme*, nr 18, 2011, s. 65.

ostatnich dekadach XIX wieku⁵⁴. I co jeszcze istotniejsze, torowała drogę nowej wrażliwości, czego jej autor był w pełni świadomy, stawiając się na pozycji lidera ruchu „estetyki dnia dzisiejszego i jutra”⁵⁵.

Po roku 1875, po publikacji zbiorowego wydania *Sztuki XVIII wieku*, Edmond de Goncourt stał się autorytetem w dziedzinie sztuki rokoka, *Dom artysty* uczynił z niego najbardziej wpływowego rzecznika *japonaiseries*, co przyznawali eksperci tacy jak Burty i Louis Gonse⁵⁶. Miał więc rację gdy w przedmowie do powieści *Chérie* (1884) stwierdzał:

„A teraz, kto publikacjami, słowem, zakupami... narzucił pokoleniu mahoniowych komód upodobanie do sztuki i mebli XVIII wieku? Gdzież jest ten, który ośmieliłby się powiedzieć, że to nie my? (...) a brązy i laki kupowane przez nas w tych latach u Mallineta i trochę później u pani Desoye... a odkrycie w 1860 r. w „Chińskiej Bramie” pierwszego znanego w Paryżu albumu japońskiego... znanego przynajmniej w świecie literatów i malarzy... a strony poświęcone rzeczom japońskim w *Manette Salomon*, w *Idée et sensations* – czyż nie czynią z nas pierwszych propagatorów tej sztuki... sztuki, która, choć nikt tego nie podejrzewa, rewolucjonizuje właśnie sposób widzenia ludów Zachodu?”⁵⁷.

⁵⁴ Dominique Pety zwraca uwagę, że publikacje takie jak Henry Havard, *L'Art de la maison. Grammaire de l'ameublement*, Paris, 1884, czy Spire Blondel, *L'Art intime et goût en France. Grammaire de la curiosité*, Paris, 1884, wzorowane są na książce Goncourta i odsyłają do konkretnych proponowanych w niej rozwiązań dekoracji wnętrz. Dominique Pety, *Les Goncourt collectionneurs*, op. cit., s. VII.

⁵⁵ W *Dzienniku* 3 kwietnia 1880 r. de Goncourt pisał: « je prends la direction d'un des grand mouvement du goût d'aujourd'hui et de demain » ; cyt. za.: Dominique Pety, « Les Goncourt collectionneur », op. cit., s. 132.

⁵⁶ Monografia Louis Gonsa *L'Art japonais*, przygotowana w oparciu o zbiory własne autora, a także Goncourtów, Burty'ego i Binga (autora rozdziału o ceramice), opublikowana w 1883, była wznawiana w 1886, 1891 i 1900, angielskie wydanie ukazało się w 1891 r.

⁵⁷ « Maintenant, par les écrits, par la parole, par les achats... qu'est-ce qui a imposé à la génération aux commodes d'acajou, le goût de l'art et du mobiliers du XVIIIe siècle ?... Où est celui qui osera dire que ce n'est pas nous ? (...) - et nos acquisitions des bronzes et des laques de ces années chez Mollinet et un peu plus tard chez Mme Desoye... et la découverte en 1860 , à la Porte Chinoise, du premier album japonais connu à Paris.... connu au moins du monde des littérateurs et des peintres... et les pages consacrées aux choses du Japon dans MANETTE SALOMON, dans L'IDÉES ET SENSATIONS... ne font-ils pas de nous les premiers propagateurs de cet art... de cette art en train, sans qu'on s'en doute, de révolutionner l'optique des peuples occidentaux ? » Edmond de Goncourt, *Chérie*, « Préface », Paris, 1921 (Edition définitive), s. XI-XII; cytowane z drobnymi zmianami w: *Moderniści o sztuce*, op. cit. s. 75-76.

Goncourtowie do końca pozostali sceptyczni w kwestiach demokratyzacji sztuki, jednego z głównych haseł reformatorów życia artystycznego końca XIX wieku. Nie chcieli także przekazać swoich zbiorów publicznemu muzeum, co było przyjętą praktyką, niejako wymogiem „świadomej” postawy kolekcjonerskiej.⁵⁸ Kolekcjonerzy – budowali swoje zbiory w sposób zintelektualizowany, wspierając się poszukiwaniami historycznymi i warsztatowymi, tworzeniem inwentarzy, klasyfikacją, czyli działaniami bliskimi tradycji oświeceniowej; bibeloterzy-esteci – odwoływali się do wrażeń czysto wizualnych, kładli nacisk na swobodę artystycznej kompozycji, subiektywny wymiar swoich estetycznych wyborów. I choć ich kolekcja pozostała zwrócona ku przeszłości – „nostalgiczna”, sięgając po termin zaproponowany przez Krzysztofa Pomiana⁵⁹ – ich prawdziwy i niekwestionowany wpływ na praktyki kulturowe epoki wiązał się z zaangażowaniem w obalenie obowiązującego systemu hierarchii gatunków artystycznych i podniesienie „sztuk niższych” – dziedzictwa XVIII wieku i Japonii – do rangi „sztuki wysokiej”, a przez to uczynienia ze sztuk dekoracyjnych narzędzia walki o nowoczesność; walki o nowy styl, który już wkrótce miał stać się *Art Nouveau*: Nową Sztuką.

⁵⁸ W testamencie, reprodukowanym na 1. stronie katalogu aukcyjnego kolekcji Goncourtów, Edmond napisał: « Ma volonté est que mes dessins, mes bibelots, mes livres enfin les choses d'art qui ont fait le bonheur de ma vie, n'aient pas la froide tombe d'un musée et le regard bête du passant indifférent, et je demande qu'elles soient toutes éparpillées sous les coups de marteau du commissaire-priseur et que la jouissance que m'a procurée l'acquisition de chacune d'elles, soit redonnée, pour chacune d'elles, à un héritier de mon goût. » *Objet d'art japonais et chinois (...) composant la collection des Goncourt (...)*, préface S. Bing, Paris, 1891, s. nl.

⁵⁹ Krzysztof Pomian, « Collections : une typologie historique », in: *Romantisme*, « La collection » nr 12 (2001-2), s. 18.

Figuracje zmontowane. O malarstwie Davida Salle'a.

Twórczość amerykańskiego artysty Davida Salle'a jest jednym z przykładów przemian we współczesnym malarstwie, zapoczątkowanych na przełomie lat 70. i 80. XX wieku. Jego obrazy, budowane z fragmentów pochodzących z różnych porządków wizualnych (zbieżna perspektywa pejzażu, filmowe zbliżenie twarzy, wypełniające kompozycję emblematy i symbole) są układami odrębnych kompozycyjnych segmentów, zestawionych na płaszczyźnie jak kadry filmu bądź spiętrzonych warstwowo. W malarstwie Salle'a mieszają się także kody ikoniczne i lingwistyczne, co tworzy swoisty natłok bodźców i informacji. Twórczość malarza wpisuje się w przemiany we współczesnej sztuce, które, pośród wielu innych badaczy współczesnej kultury, definiował między innymi Fredric Jameson. W swoim słynnym studium na temat kultury późnego kapitalizmu (w którym odniósł się między innymi do przykładu malarstwa Salle'a) pisał, że sztuka współczesna „oderwana jest od prawdziwej historii, od właściwej jej dialektyki stylów i treści jej form”, dzięki czemu odnajduje „style malarskie jako swego rodzaju *objet trouvé*”, stając się „surrealizmem bez nieświadomości”, „pełnym niekontrolowanych figuracji i pozbawionym głębi”¹.

David Salle urodził się w 1952 roku w Norman, w stanie Oklahoma. Studiował w słynnym California Institute of the Arts w Valencii w stanie Kalifornia w pracowni Johna Baldessari. Jego prace, stanowiąc specyficzną stylistyczną mieszankę pop-artu i neoekspresjonizmu, po raz pierwszy zwróciły uwagę krytyki i publiczności na początku lat 80., kiedy artysta przeniósł się do Nowego Jorku. Zrealizował wiele wystaw indywidualnych, uczestniczył w wystawach zbiorowych w prestiżowych muzeach i galeriach na świecie. Jest także autorem tekstów i esejów z zakresu krytyki

¹ Jameson (2011: 176, 177).

artystycznej i teorii sztuki, między innymi do takich pism jak „Artforum”, „Art in America”, „Modern Painters” czy „Paris Review”.

Związek Salle’a z California Institute of the Arts nie jest bez znaczenia, tam bowiem zrodziła się niejednorodna stylistycznie, lecz posługująca się podobnymi koncepcjami pokoleniowa grupa The Pictures Generation, do której artysta jest zaliczany. Swoją nazwę zawdzięcza ona zorganizowanej przez krytyka sztuki i kuratora Douglasa Crimpa wystawie „Pictures” w galerii Artists Space w Nowym Jorku w 1977 roku, w której brali udział tacy artyści jak Jack Goldstein, Troy Brauntuch, Sherrie Levine, Robert Longo i Philip Smith². Wiele lat późniejsza wystawa „The Pictures Generation, 1974 – 1984”, która miała miejsce w Metropolitan Museum of Art w 2009 roku³ przyczyniła się zarówno do znacznego poszerzenia grupy artystów kojarzonych z ruchem (z wyjątkiem Philipa Smitha, prócz wymienionych twórców prezentowane były na niej prace Davida Salle’a, a także między innymi Barbary Kruger, Roberta Longo, Richarda Prince’a, Cindy Sherman oraz Johna Baldessari, którego status legendarnego artysty i znanego pedagoga CalArts uczynił go w tym kręgu postacią centralną).

Do artystycznych praktyk stosowanych przez przedstawicieli The Pictures Generation należą przede wszystkim techniki zawłaszczania (*appropriation*), nadające krytyczny wydźwięk dominującym w kulturze popularnej kodom i dyskursom, bądź też poddające krytycznemu namysłowi status oryginału i kopii w sztuce. Artyści ci wykorzystują gotowe wizerunki zapożyczone z mediów, reprodukują prace innych twórców, posługują się cytatami i parafrazami. Ich twórczość powstaje w opozycji do modernistycznego paradygmatu autonomii sztuki i suwerenności poszczególnych jej dyscyplin (którego emanacją na przełomie lat 70. i 80. była estetyka neoekspresjonizmu), chętnie korzystając z technik posiadających szczególne możliwości reprodukcji i powielania, jak fotografia, wideo i film.

² „Pictures”, Artists Space, Nowy Jork, 24.IX – 29.X.1977, kurator: Douglas Crimp. Zob. D. Crimp, *Pictures*, „X-tra”, nr 1 (8), jesień 2005, s. 17 (tekst jest przedrukiem wstępu do katalogu wystawy).

³ „The Pictures Generation, 1974-1984”, Metropolitan Museum of Art, 21.IV – 2.VIII. 2009, kurator: Douglas Eklund.

W niniejszym tekście zamierzam przyjrzeć się malarstwu Davida Salle'a, mając na uwadze fakt, że jest ono wynikiem przemian artystycznych zapoczątkowanych w Stanach Zjednoczonych przez środowisko The Pictures Generation. O ile na przełomie lat 70. i 80. zmiany te wpisywały się w nurt sztuki zaledwie kontynuującej antymodernistyczną rewoltę pop-artu, happeningu i sztuki konceptualnej w Stanach Zjednoczonych, o tyle dziś wydają się one być paradygmatyczne nie tylko w perspektywie amerykańskiej, ale także globalnej. Chcę zatem zastanowić się nad genezą i rolą montażu wizerunków – jak sądzę kluczowej artystycznej procedury Salle'a – a w konsekwencji spróbować odpowiedzieć na pytanie, jak tego typu działanie definiuje artystyczny podmiot i jego stosunek do otaczającej rzeczywistości. Poruszając się w ramach pewnego dwubiegunowego modelu można bowiem dociekać, czy sztuka, którą tworzy David Salle, zdolna jest rozpoznać i poddać krytycznemu namysłowi zachodzące w późnym kapitalizmie procesy społeczne, czy też, uczestnicząc w procesie kulturalizacji ekonomii rynkowej, manifestuje jedynie swoją apolityczność, elegancję i styl.

Demontaż chronologii

Montaż polegający na zestawianiu często odległych znaczeniowo i różniących się emocjonalnym wydźwiękiem treści i obrazów nie jest oczywiście wynalazkiem kultury schyłku XX wieku. Był on jednym z głównych narzędzi modernizmu, zarówno w sztukach plastycznych jak i w literaturze. Potwierdza to między innymi spostrzeżenie Pierre'a Reverdy, którego André Breton obwołał największym poetą wszechczasów: „Obraz jest czystym wytworem umysłu. Nie powstanie z porównania, lecz z zestawienia dwóch mniej lub bardziej odległych rzeczywistości⁴”.

Walter Benjamin, tworząc w *Pasażach* zbudowany z wielu precyzyjnie zestawionych fragmentów obraz XIX-wiecznego Paryża, pisał: „Metoda tej pracy: literacki montaż. Nie mam nic do powiedzenia; tylko do pokazania”.

⁴ Reverdy (1973: 73-75). Skorzystałem z tłumaczenia Łukasza Zaremby w: Michaud (2012: 154).

Swoją technikę montażu określił jako „wznoszenie wielkich konstrukcji z najdrobniejszych, powykrawianych wyraziście i czysto elementów budowlanych”⁵. Lektura *Pasaży* wskazuje, że celem Benjamina było tworzenie struktury odnoszącej się wprawdzie do jakiejś idei całości (czyli obrazu Paryża epoki II Cesarstwa, przeobrażającego się gwałtownie w nowoczesną metropolię), lecz nie dającej jej jednorodnego, stabilnego obrazu. Całość pozostaje jedynie teorią, sugestią, niemożliwą do empirycznego zweryfikowania; poznajemy ją stopniowo, nielinearnie i, jak się wydaje, nigdy do końca – obcując jedynie z jej niezliczonymi fragmentami.

Ten, polegający bardziej na wytwarzaniu dynamicznych efektów niż ustabilizowanej wizji charakter montażu, mocno spowinowacony z poezją, niezależnie od siebie odkrywało także wielu pionierów kina i jego teorii, jak choćby Siergiej Eisenstein czy Béla Balzás.

W kulturze XX wieku montaż odnalazł także dość osobliwe miejsce na pograniczu teorii sztuki i artystycznej praktyki. Słynny *Atlas obrazów Mnemosyne* Aby’ego Warburga był próbą prześledzenia wędrówki wzorców ikonograficznych w kulturze Zachodu na przestrzeni wieków. Istota tego projektu badawczego polegała na zerwaniu z tradycyjnym modelem historii sztuki, opartym na zasadzie ciągłości i następstwa zdarzeń. W zamian niemiecki historyk sztuki zaproponował model, w którym interpretacja obrazów możliwa jest dzięki ich montażowi i łączeniu w konstelacje niezależne od miejsca, jakie zajmują na chronologicznej osi artystycznych epok, okresów i stylów⁶. W pierwszych dekadach XX wieku, gdy Warburg pracował nad projektami naukowymi, których ukoronowaniem miał być *Atlas*, powstawały liczne eksperymenty artystyczne z użyciem montażu, odrzucające tradycyjny, perspektywiczny, przestrzenny czy chronologiczny model kompozycji. Były to kolaże dadaistów, kubistów, konstruktywistów i

⁵ Benjamin (2005: 505, 506).

⁶ Warto w tym miejscu dodać, że zarówno *Pasaże*, jak *Atlas obrazów* pozostają dziełami nieukończonymi, ponieważ w obu przypadkach pracę nad nimi przerwała śmierć autorów; Benjamina w roku 1940, Warburga – w 1929. Nie mamy zatem wiedzy, jaki byłby ich ostateczny charakter i czy mocno różniłyby się od wersji, którymi dysponujemy. Nie ma natomiast wątpliwości, że oba projekty powstawały z intencją naśladowania zjawisk, które chciały poznać – z ich nielinearną i dynamiczną strukturą, niedających się objąć pojedynczym spojrzeniem (w pierwszym wypadku był to rozwój metropolii i przemiany w jej architekturze, kulturze, handlu, transporcie, modzie, etc., w drugim zaś funkcjonowanie zbiorowej pamięci wizualnej w kulturze europejskiej na przestrzeni wieków).

surrealistów, a także dzieła twórców awangardy filmowej. Nie oznacza to, że projekt Warburga wpłynął na twórców awangard artystycznych początku XX wieku, ani też, że eksperymenty awangardowe zainspirowały Warburga⁷. Świadczy to natomiast, że w wielu obszarach sztuki, literatury czy stawiającej wówczas pierwsze kroki antropologii kultury montaż był narzędziem dającym szansę dekonstrukcji tradycyjnych modeli myślenia o przestrzeni, czasie i pamięci. Służył ich „analitycznemu zdemontowaniu”, aby „zmontować je na nowo”⁸.

Niezależnie związku niedokończonego projektu Warburga z praktykami artystycznymi awangardy (bądź jego braku) był on dziełem, które nadało nowe znaczenie popularnej skądinąd w XIX wieku kategorii atlasów, rozumianych jako zbiór rozważań natury ogólnej, dotyczących przeważnie nauk przyrodniczych, opatrzonych bogatym materiałem ilustracyjnym. Jeśli znaczenie to polega na demontażu jakiejś zastanej struktury, aby móc zmontować ją ponownie, być może wolno uznać, że *Mnemosyne* w jakimś stopniu wytyczyło drogę dla takich projektów jak *Kriegsfibel* Bertolda Brechta, czy *Atlas* Gerharda Richtera. W sensie przekazu ideowego, są to dzieła diametralnie różne; opublikowany w 1955 roku *Kriegsfibel*, powstały z pochodzących z prasy fotografii prezentujących różne epizody II wojny światowej, zbieranych przez autora począwszy od lat 40. i opatrzonych krótkimi poetyckimi komentarzami, jest elementarzem lub tzw. „foto-epigramem” na temat wojny. W przypadku *Atlasu* Gerharda Richtera mamy do czynienia ze zbieranymi przez artystę od wczesnych lat 60. zdjęciami i

⁷ Zestawienie projektu Warburga z eksperymentami awangard artystycznych zaproponował niemiecki historyk sztuki William Heckscher, o czym wzmiankuje i z czym jednocześnie polemizuje Georges Didi-Huberman w artykule poświęconym dziełu hamburskiego badacza, *Atlas Mnemosyne jako montaż*. Powołując się między innymi na Benjamina Buchloha zwraca uwagę, że podstawowa różnica między eksperymentami awangardy i projektem Warburga jest różnicą natury proceduralnej, powstawały one bowiem w inny sposób i z tego powodu znaczą coś innego. I choć Didi-Huberman podziela sceptycyzm Buchloha wobec łączenia eksperymentów awangardy z dziełem Warburga, ostatecznie pozostaje przy przekonaniu, że *Atlas* także jest montażem (choć zupełnie innego rodzaju). Z naszego punktu widzenia, którego horyzontem jest malarstwo Davida Salle’a, istotne może się wydawać zdanie, w którym Didi-Huberman określa *Atlas* „wędrującym albumem pamięci wzorowanym na nieświadomości, pełnym niejednorodnych obrazów, nasyconym anachronicznymi i prastarymi elementami, przepojonym czernią tła, które gra często rolę pustego miejsca, *missing link*, dziury w pamięci”. Zdanie to mogłoby znakomicie odnosić się do obrazów amerykańskiego malarza. Zob. Didi-Huberman (2011 a: 143-147).

⁸ Didi-Huberman (2011 a: 146).

reprodukcjami, których zestawienie dalekie jest od zaangażowanej agitacji. Jego ambiwalentny charakter wynika raczej z przeświadczenia o głębokim kryzysie pamięci w kulturze masowej⁹. Oczywiście kryterium doboru zdjęć, reprodukcji i wycinków do *Atlasu* opierało się też (a może przede wszystkim) na ich przydatności do wykorzystania w procesie malarskim. Jednak w obu wypadkach, a także w dziele Warburga, ostatecznym efektem jest nieliniarna struktura, pełna pęknięć i kontrastów. Przydatne tu może okazać się wyjaśnienie Didi-Hubermana odnoszące się do słów Maurice'a Blanchota na temat istoty poezji. Jeśli polega ona właśnie na pęknięciach, kontrastach i rozproszeniu, jak rozumiał ją francuski pisarz i teoretyk literatury, wówczas „wszystko pęka po to – stwierdza Didi-Huberman – żeby mogło we właściwy sposób ukazać przestrzeń między rzeczami, ich wspólny grunt, niedostrzegalną, łączącą je mimo wszystko relację, tę relację, choćby była to relacja dystansu, inwersji, okrucieństwa, nonsensu”¹⁰.

Demontaż reprezentacji

Montaż kompozycji z wielu elementów kontrastujących ze sobą stylistycznym opracowaniem, tematyką czy emocjonalnym rejestrem jest obecny w twórczości Davida Salle'a od samych początków. Już pracach z lat 70. artysta zestawiał pojedyncze fotografie lub ich sekwencje z malarsko opracowanym, ekspresjonistycznym „tłem”, elementami typografii lub kaligrafii czy regularnym geometrycznym wzorem (*One Year at 55 mph*, 1975; *Untitled (Camus)*, 1976; *Autopsy*, 1981). W powstających w tym czasie instalacjach, jak na przykład *Bearding the Lion* z 1977 roku, Salle zmontował dużych rozmiarów czarno-białą fotografię z systemem oświetlenia zsynchronizowanego z odtwarzaną muzyką. Wkrótce w jego pracach zaczęły się pojawiać układy obrazów, przypominające filmową sekwencję dwóch lub większej ilości kadrów, bądź też polegające na ich spiętrzeniu (jeden

⁹ Buchloh (2011: 189-191).

¹⁰ Didi-Huberman (2011 b: 82).

namalowany na drugim). Bywa, że obie te metody stosowane są na raz (*We'll Shake the Bag*, 1980 - **il.1 – ilustracje na końcu artykułu**). Zestawione wizerunki często kontrastują ze sobą pod względem stylistycznym; we wczesnych latach 80. Salle „nakładał na siebie” sceny opracowane w duchu beznamietnego, inspirowanego fotografią realizmu i namalowane zamasyście, gwałtowną i niespokojną linią, jakby chciał doprowadzić do konfrontacji pop-artu z neoekspresjonizmem (*Poverty Is No Disgrace*, 1982 - **il.2**). Z czasem te stylistyczne pojedynki zaczęły odbywać się pomiędzy estetykami bardzo odległymi historycznie. Począwszy od połowy lat 80. Salle łączył wizerunki w duchu współczesnego fotorealizmu lub komiksowej ilustracji z cytatami z malarstwa dawnego, w których można rozpoznać motywy z XVI- i XVII-wiecznej flamandzkiej lub holenderskiej martwej natury, pejzaże Meindert Hobbema (*Landscape with Two Nudes and Three Eyes*, 1986 - **il.3**) czy holenderskich naśladowców Caravaggio (Gerrit van Honthorst?), jak w przypadku *Tiny in the Air* (1989). Jest to zabieg, który może przywołać na myśl zdeformowany i chaotyczny wariant projektu Warburga, gdzie spustoszenia przemysłowej koncepcji dokonał przeciąg rozwiewający setki porządkowanych przez lata reprodukcji i fotografii. W malarstwie Davida Salle zdarzają się także zestawienia różnych sposobów operowania przestrzenią i perspektywą, jak w obrazie *Drink* z 1996 roku (**il.4**), w którym na tle przedstawionego w zbieżnej perspektywie umeblowanego pokoju pojawia się linearny szkic grupy postaci, „zapożyczony” z innego kontekstu perspektywicznego, a także zbliżenie kobiecej sylwetki i okładka magazynu mody, przy czym te dwa ostatnie przedstawienia, pozbawione przestrzennej relacji z otoczeniem, wydają się lewitować w powietrzu na pierwszym planie. Należy też dodać, że w wielu wypadkach artysta stosuje technikę asamblażu, montując do obrazu niewielkie przedmioty, fragmenty płyty drewnianej czy realizując malarskie instalacje, jak w przypadku pracy *King Kong* z 1983 roku, gdzie obrazowi towarzyszy stolik z elektrycznym oświetleniem. Przegląd twórczości amerykańskiego artysty prowadzi do spostrzeżenia, że z czasem (w okresie od lat 90. do dziś) stosowany przez niego montaż stawał się coraz bardziej kompulsywny; elementy i sceny mnożą się stłoczone w ramach kompozycji i

przepychają wzajemnie, jak gdyby pragnęły wydostać się na pierwszy plan, bądź uciec z płaszczyzny obrazu (**il.5**).

Oczywiście ta „dialektyczna feeria”, rozgrywająca się w obrazach Davida Salle’a, w sensie technicznym i stylistycznym wiedzie wprost do awangardy artystycznej pierwszej połowy XX wieku i upodobanego przez nią *modus operandi*, jakim był kolaż. Dotyczy to zarówno jego wczesnej obecności w malarstwie (wklejanie lingwistycznych komunikatów przez kubistów – których sporo znajdujemy także u Salle’a¹¹), jak i dojrzałej odmiany kolażu w sztuce dadaistów i surrealistów (tu przychodzą na myśl przede wszystkim obrazy Francisa Picabii z przełomu lat 20. i 30. minionego wieku, w których warstwowo, jak w nałożonych na siebie przeźroczach, przenikają się skontrastowane tematycznie i stylistycznie różne wątki figuralne)¹². Nie bez znaczenia jest tu też rola fotomontażu, który upowszechnili niemieccy dadaiści (zwłaszcza Helmut Herzfeld) czy rosyjscy konstruktywiści.

Z całą pewnością David Salle kontynuuje dzieło dekonstrukcji tradycyjnego pojęcia przestrzeni, czasu i pamięci, zapoczątkowane w czasach awangardy początku XX wieku i obecne w literaturze oraz kinie. Warto jednak podkreślić, że montaż stosowany przez amerykańskiego artystę opiera się na wybiegach, które podważają nie tylko jednorodność przestrzeni, linearność czasu i relacje przyczynowo-skutkowe, co czynili przedstawiciele awangardy, ale oznacza także dekonstrukcję reprezentacji jako takiej.

Powołując się na argumentację Hala Fostera zawartą w eseju *Signs Taken for Wonders*, poświęconym po części artystom z formacji The Pictures Generation i napisanym w okresie, gdy ich sztuka zaczynała detronizować amerykański neoekspresjonizm (tekst po raz pierwszy został opublikowany w 1986 roku) trzeba powiedzieć, że David Salle (i oczywiście inni artyści z jego

¹¹ Lingwistyczne wstawki Salle’a różnią się oczywiście od tych, które stosowali kubiści czy dadaiści; pod względem literarnictwa i wrażenia chłodnego dystansu, jakie wywołują, przypominają estetykę malarstwa Eda Ruschy. Nawiasem mówiąc, prócz fragmentów sloganów reklamowych, firmowych nazw produktów i często powtarzających się zapisów nutowych, Salle kilkakrotnie umieścił na swoich płótnach nazwiska pisarzy i poetów (Camus, Tennyson), malarzy (Poussin, Watteau) i muzyków (Mingus). Zapewne przeprowadzenie wywiadu z artystą mogłoby wyjaśnić sens tych nawiązań.

¹² O tym okresie twórczości Francisa Picabii, nazywanym w literaturze angielskojęzycznej „*transparencies*”, co można przetłumaczyć dosłownie jako „przeźroczka”, jako o istotnym źródle inspiracji wspomina sam David Salle. Zob. np. Millet (2013: 10-13).

kręgu, na przykład John Baldessari, Troy Brauntuch, Robert Longo, Sherry Levine czy Richard Prince) nie tyle przywłaszczają sobie obce, a przypadku Salle'a pochodzące często z odległych epok wzorce ikonograficzne, lecz je symulują. To rozróżnienie, odwołujące się do słynnej kategorii symulaków, stosowanej przez wielu teoretyków kultury postmodernizmu i spopularyzowane przez Jeana Baudrillarda, jest tu kluczowe. Symulakr w przeciwieństwie do oryginału i kopii posiada niejednoznaczny status ontologiczny. Odnosząc się do oryginału nie jest jego kopią, ponieważ o ile kopia jest wizerunkiem obdarzonym podobieństwem do oryginału, o tyle podobieństwo symulakru jest pozorne. Kopia posiada więc z oryginałem (pragnie się do niego upodobnić), symulakr zaś pozostaje jedynie znakiem, który wyzwolił się z zasady referencji wobec rzeczywistości – znakiem, który przykrył rzeczywistość i jedynie symuluje jej istnienie. Zadaniem symulakru nie jest zatem odniesienie do jakiegokolwiek rzeczywistości (w przypadku malarstwa Davida Salle'a byłby to, powiedzmy, obszar zbiorowej pamięci, w którym odbywa się wędrówka obrazów, symboli i toposów literackich), lecz co najwyżej jej uzurpacja, podróbka (tu wyobraźmy sobie ponownie projekt Warburga po gwałtownym i wprowadzającym chaos przeciągu). Wedle tej logiki montażu Salle'a łączące chaotycznie współczesną estetykę z dawnymi stylistykami malarstwa zmierzają ostatecznie do podważenia instytucjonalnie usankcjonowanych kanonów sztuki i wprowadzają zamęt do jej historycznej logiki¹³. Jak pisał Foster, w symulacji, będącej istotą malarstwa pokolenia The Pictures Generation, nie ma miejsca dla reprezentacji, ponieważ została ona wyparta w świecie późnego kapitalizmu przez seryjną produkcję dóbr i obrazów¹⁴. A zatem, pozostając przy argumentacji amerykańskiego historyka sztuki, można stwierdzić, że obrazy Salle'a odwołując się do różnych stylistyk nie są wynikiem krytycznej refleksji i historycznej powinności, lecz artykułują tylko styl – jeden z wielu¹⁵.

¹³ Foster (2011: 49).

¹⁴ Foster (2011: 55).

¹⁵ Foster (2011: 48).

Sprzeczne gesty

Powyższe kwestie nieuchronnie prowadzą do dylematu związanego ze statusem podmiotu artystycznego w sztuce nurtu The Pictures Generation, (nazywanej też w odniesieniu do niektórych artystów neo-popem). Pozornie beztroskie, dosłowne cytowanie wizualnej rzeczywistości kapitalizmu wraz z jego beznamiętą, reklamową retoryką pchnęło malarstwo w kierunku powielania i kopiowania fotograficznych wzorców, korzystania z gotowych rozwiązań, zawłaszczania estetyki kolorowych magazynów i banalnych, prasowych wizerunków. Proces, który ukształtował malarstwo Davida Salle'a jest oczywiście skomplikowany i posiada wiele historycznych punktów oparcia, wśród których istotną rolę odgrywa zarówno pierwsza generacja artystów pop-artu (Rauschenberg, Lichtenstein, Warhol) jak i, o czym była już mowa, doświadczenia awangardy. Niezależnie od tego, wobec malarstwa Salle'a i innych artystów z jego kręgu, rodzi się zasadnicze pytanie o cel włączenia w obszar ich zainteresowań obrazów, emblematów i symboli, wytwarzanych masowo przez kulturę późnego kapitalizmu i ich zestawiania z wizerunkami pochodzącymi z wcześniejszych epok historycznych. Pytając o cel, pytamy w istocie o stosunek artysty do rzeczywistości późnego kapitalizmu i utowarowienia wszystkich elementów ludzkiego doświadczenia: czasu, przestrzeni, pamięci i tożsamości. Czy możemy mówić tu o krytyce zastanej rzeczywistości, czy raczej o współudziale w podtrzymywaniu ekonomicznego i politycznego *status-quo*?

Hal Foster w pisanych z amerykańskiej perspektywy analizach sztuki współczesnej i jej stosunku do rzeczywistości globalnego kapitalizmu dowodził, że nie da się już wyznaczyć wyraźniej granicy między przyjmowaną przez artystów postawą krytyczną a współudziałem w globalnym obrocie obrazów-towarów. Wydaje się raczej, że podmiot artystyczny cierpi na schizofreniczne rozdwojenie, każące mu z jednej strony deklarować pogardę wobec kapitalistycznego fetyszu, z drugiej zaś kokietować go¹⁶. Ten dwoisty stosunek sztuki do podejmowanej tematyki daje się zauważyć u samych źródeł pop-artu, co potwierdza fakt występowania dwóch odmiennych

¹⁶ Foster (2010: 140-141).

interpretacji tego nurtu. Począwszy od lat 60., przypisywano obrazowi bądź naturę referencyjną, bądź symulakralną, stosując uproszczony model „albo–albo”, choć żadna z tych koncepcji nie była w stanie uchwycić istoty sztuki popularnej¹⁷. W pierwszym wypadku zakładano, że obraz odsyła do określonej rzeczywistości pozaobrazowej – rzeczywistych przedmiotów, ludzi i sytuacji, w drugim zaś, że odnosi się jedynie do innych obrazów lub, autotelicznie, do samego siebie. Tę dwubiegunowość interpretacji Hal Foster poddał próbie na przykładzie Andy Warhola, który z takim samym, zaprogramowanym zaangażowaniem robota traktował przedmioty codziennego użytku, twarze gwiazd i polityków jak i traumatyczne wizerunki katastrof i wypadków samochodowych, czy wreszcie przedstawienia krzeseł elektrycznych. Przywoływane przez Fostera, pochodzące z lat 80. analizy, albo nadają twórczości Warhola wymiar głęboko krytyczny, wskazując, że za wizerunkami gwiazd stoi rzeczywistość cierpienia i śmierci, „a tragedie [sportretowanych słynnych amerykańskich kobiet] Marylin, Liz i Jackie apelują o bezpośredni wyraz uczucia”, albo podkreślają brak referencyjnej głębi obrazów pop-artu, pozbawionych znaczonego, intencji, a nawet autora¹⁸. Kwestią nie jest jednak wybór jednej z powyższych opcji, które, jak pisze Foster, są takimi samymi projekcjami i – paradoksalnie – tak samo przekonujące. Chodzi raczej o to, że mamy do czynienia ze schizofreniczną grą, polegającą na niejednoznacznym stosunku do tematu. Tak można traktować estetyczne, serigraficzne multiplikacje fotografii krzeseł elektrycznego czy wypadków samochodowych Warhola, ale tak też można potraktować kompulsywne nagromadzenie wizerunków przedmiotów, towarów, gadżetów, *pin-up girls* i kobiet w pornograficznych pozach czy różnorodnych artystycznych stylistyk w malarstwie Salle’a. Jego obrazy są być może zapisem sprzecznych gestów malarza, który najpierw demaskuje negatywność, by jednak zaraz się do niej przyłączyć, akcentując jej wizualną, estetyczną atrakcyjność.

¹⁷ Foster (2010: 154).

¹⁸ Foster (2010: 156). Za Halem Fosterem cytuję fragmenty tekstu Thomasa Crow: Crow (1990: 313,317). W tekście Fostera przywołane są także angielskie przekłady prac Rolanda Barthesa: Barthes (1989: 21-32) oraz Jeana Baudrillarda: Baudrillard (1989: 33-44).

Hal Foster, szukając źródeł właściwej współczesnej sztuce ambiwalentnej postawy pomiędzy współudziałem w kapitalistycznym spektaklu a jego kontestacją, odwołał się do modelu artystycznej podmiotowości, jaki stworzył w połowie dziewiętnastego wieku Charles Baudelaire. Prócz wędrującego po tętniącej życiem i rozwijającej się metropolii *flâneur'a*, zawiera się w nim także figura bywającego na salonach, choć politycznie dwuznacznego dandysa. Ta polityczna ambiwalencja sprawiała, że dziewiętnastowieczny dandys, wywodząc się z burżuazji pozostawał jednocześnie poza liniami klasowych podziałów, stając się, jak charakteryzował Baudelaire'a Walter Benjamin, „tajnym agentem własnej klasy”¹⁹. Potwierdzają to wyznania Baudelaire'a w osobliwy sposób dające wyraz nastrojom republikańskim wobec rewolucji lutowej 1848 roku:

Byłbym szczęśliwy nie tylko jako ofiara; nie miałbym nic przeciwko temu, by grać też rolę kata, by przeżyć rewolucję po obu stronach! Wszyscy mamy we krwi ducha republikańskiego, podobnie jak w kościach syfilis; jesteśmy zatruci demokracją oraz syfilisem²⁰.

Postawa ta, nazwana przez Benjamina „metafizyką prowokatora”, a więc retorycznie atrakcyjna dwuznaczność, była, jak pisał Foster, naśladowana przez wielu artystów następnych pokoleń, choć nie wszyscy posiadli niezwykłą zdolność Baudelaire'a do jej „przemiany w poezję i inteligencję krytyczną”²¹. Stała się ona wzorem dla kształtującego się z biegiem lat modelu artysty czy też postawy, charakteryzującej się umiejętnością jednoczesnego uczestnictwa i kontestacji. W odniesieniu do sztuki dwudziestego wieku pisał o tym także Clement Greenberg, wskazując na zakulisowy sojusz awangardy ze swoim wrogiem – burżuazją, z którym była „powiązana pępowiną złota”²².

¹⁹ Foster (2010: 145).

²⁰ Benjamin (1975: 187).

²¹ Foster (2010: 146).

²² Zob. Greenberg (2006: 7).

Podmiot cyniczny

Istotę postawy współludziału, pogodzonej z negatywnymi aspektami współczesności, choć jednocześnie „tęskniącej za utraconą niewinnością” w szerokim kontekście kulturowym badał Peter Sloterdijk, tworząc dla niej kategorię „cynicznego rozumu”. W książce *Krytyka cynicznego rozumu*, niemiecki filozof podkreślił źródłowe dla współczesnego cynizmu związki z modernizacją XIX i XX wieku, której ciągle aktualne rozpoznanie zawdzięczamy twórczości Baudelaire’a. Współczesny cynik to postać masowa, stworzona przez cywilizację przemysłową, maskująca się i roztapiająca w tłumie. Jednym z głównych warunków upowszechnienia postawy cynicznej był właściwy atmosferze nowoczesnych miast i mediów brak presji indywidualizmu²³, ale też potrzeba zawarcia kompromisu pomiędzy sprzecznymi roszczeniami, jakie zgłasza wobec człowieka nowoczesność. Porządkując te zagadnienia, Sloterdijk sformułował oksymoroniczną definicję „oświeconej fałszywej świadomości”:

Postępowanie, mimo iż wie się, że jest złym postępowaniem, to dzisiaj powszechne zachowania w sferze nadbudowy; bez złudzeń wiemy, że jest złe, a jednak trwamy w nim, gdyż zostaliśmy przygnieceni przez „potęgę rzeczy”. Tak oto coś, co w logice uchodzi za paradoks, a w literaturze za żart, okazuje się realnym stanem rzeczy; świadomość zajmuje tu nowe stanowisko wobec „obiektywności”²⁴.

„Akceptacja zastanych warunków w które się wątpi” jest nie tylko wyborem, ale wynika z naturalnego procesu dorastania, w którym po okresie naiwności i niewinności przychodzi nie dekadenski pesymizm, lecz potrzeba dostosowania się. Komentując diagnozę Sloterdijka, Hal Foster zauważył, że cynik „nie zamyka oczu na rzeczywistość, ile ją ignoruje”, co czyni go „odpornym na krytykę ideologii, bo on już przejrzał prawdę, został oświecony w kwestii własnej ideologicznej relacji ze światem”. Sprawia to, że

²³ Sloterdijk (2008: 21).

²⁴ Sloterdijk (2008: 22).

„wewnętrzne pęknięcie stało się jego bronią”, a kluczowa dla jego postawy dwuznaczność „wzmaga jego odporność”²⁵.

Ta „kolaborująca świadomość” daleka jest jednak od samozadowolenia; charakteryzuje ją tłumiona melancholia i znajduje ona „niewiele nadziei dla samej siebie, co najwyżej trochę ironii i współczucia”²⁶.

Kategorie cynicznego rozumu i fałszywej oświeconej świadomości wydają się znakomicie opisywać przypadek twórczości Davida Salle’a, posługującego się specyficzną „mieszaniną cynizmu, seksizmu, rzeczowości i psychologizmu”²⁷.

Thomas Lawson, amerykański artysta i krytyk sztuki, w opublikowanym w 1981 roku esej *Painting. Last Exit* odniósł się do dokonującej się wówczas konfrontacji pomiędzy dwiema koncepcjami malarstwa. Brali w niej udział artyści i sekundujący im krytycy odwołujący się do modernistycznej autonomii sztuki i szukający inspiracji w sztuce ekspresjonizmu oraz, z drugiej strony, twórcy z kręgu Johna Baldessari i The Pictures Generation, poszukujący nowych definicji artystycznego medium i kwestionujący modernistyczne mitologie. W swoim tekście Lawson zestawiał twórczość malarską neoekspresjonistów, jak Jonathan Borofsky, Luciano Castelli, Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Rainer Fetting, Salomé czy Julian Schnabel, z malarstwem stojącego wówczas u progu kariery Davida Salle’a. Dokonując tego porównania, krytyk bardzo nisko ocenił neoekspresjonistów, zarzucając im bezproduktywne i sentymentalne naśladowanie modernizmu, niezdolność do znalezienia dlań nowego, krytycznego tła i uleganie generalizującym mitologiom w pogoni za „odwiecznymi wartościami”. Argumentował też, że prace „pseudo-ekspresjonistów”, jak ich określił, mogą bronić się jedynie w kategoriach kampu, w których ekspresjonistyczna bezpośredniość i to, co uważa się za złą sztukę, mogą uchodzić za zabawne²⁸. Dostrzegając w nurcie neoekspresjonizmu symptomy poważnego kryzysu malarstwa Lawson potraktował przykład twórczości Davida Salle’a jako remedium. Co ciekawe

²⁵ Foster (2010: 140).

²⁶ Sloterdijk (2008: 23).

²⁷ Sloterdijk (2008: 15).

²⁸ Lawson (2011: 30-34).

jednak, z lektury tekstu Lawsona można odnieść wrażenie, że jest to remedium w dawce niedającej gwarancji uleczenia; nakreślona bowiem przez niego różnica między negatywnie ocenioną twórczością Schnabla czy Clemente a malarstwem Salle'a jest niezwykle subtelna i daje się odczytać raczej w kategoriach intencji i emocjonalnego rejestru niż jakichkolwiek innych. Zarówno bowiem prace Salle'a jak i wspomnianych neoekspresjonistów posiadają wiele cech wspólnych, zwłaszcza w kwestii zestawiania różnorodnych stylistyk i wizerunków. O ile jednak dzieła neoekspresjonistów są z gruntu narcystyczne, Salle zawsze zachowuje dystans, a jego przemyślana strategia ma na celu dekonstrukcję dominujących estetycznych klisz²⁹. Tę strategię Lawson nazwał sabotażem i infiltracją, ponieważ malarz, wkradając się niejako na teren wroga, „używa znanych konwencji przeciwko nim samym i ujawnia w ten sposób opresyjny charakter kultury”³⁰. Jednakże Lawson w swoich pozytywnych ocenach malarstwa Davida Salle'a sformułował pewne wątpliwości pod względem intencji artysty i zawarł rodzaj ostrzeżenia, które wydaje się współbrzmieć z rozważaniami Hala Fostera i Petera Sloterdijka na temat „kolaborującej świadomości” współczesnego cynika. Salle zdaniem Lawsona niebezpiecznie balansuje między pustym formalizmem neoekspresjonistów a jego krytyczną subwersją³¹. Jego prace krytyk nazywa stylowymi, eleganckimi, ale jednocześnie kuszącymi i mrocznymi. Niebezpieczeństwo polega na tym, że infiltracja może stać się zbyt głęboka³², wskutek czego artystyczny projekt straci swoje krytyczne ostrze i stanie po stronie wroga.

Gdyby zatem ziścił się taki scenariusz, a mamy sporo powodów, by sądzić, że tak się w istocie stało, doszłoby do sytuacji, w której „uwodziciel zakochał się w swojej ofierze” jak to określił Lawson³³ lub, by przywołać komentarz Hala Fostera do tych słów, „malarz-dekonstrukcjonista zakochał się w ofierze, którą miał uwieść i porzucić³⁴”. Dokonałby się zatem zwrot,

²⁹ Lawson (2011: 33).

³⁰ Lawson (2011: 33).

³¹ Lawson (2011: 33).

³² Lawson (2011: 33).

³³ Lawson (2011: 33).

³⁴ Foster (2010: 144).

który w zasadniczy sposób zmienił artystyczne motywacje; „subwersja zostałaby wchłonięta przez malarstwo i zmieniła się we współudział”³⁵.

„Obrazy są martwe”

Tę cyniczną grę podejmowaną przez malarstwo tłumaczył też w osobiwy, naznaczony atmosferą politycznych podejrzeń w Stanach Zjednoczonych sam David Salle. W noszącym znamiona artystycznego manifestu tekście *Paintings Are Dead*, opublikowanym w 1979 roku pisał, że wizerunki tworzone przez malarstwo dostosowują się do oczekiwań odbiorców, czyniąc to dokładnie tak, jak przedstawiciele lewicowych środowisk politycznych (Salle użył słowa „komuchy” [*commies*]), którzy, w wyniku subtelnej infiltracji przejęli większość stanowisk w administracji, rozumiejąc, jakie oczekiwania muszą spełnić, aby zdobyć te stanowiska³⁶. W tym zaskakującym porównaniu Salle’a (które być może jest tylko niepoprawnym żartem) zawierała się sugestia, że obrazy, podobnie jak reprezentujący lewicowe środowiska kandydaci na urzędników, muszą wykazać się tą samą zdolnością prezentowania się na rozmaite sposoby („*sensitivity to »modes of presentation«*”), a zatem świadomością tego, czego oczekuje od nich odbiorca³⁷.

Wobec powyższych rozważań nie tylko podmiot artystyczny i jego postawa, ale także możliwa interpretacja malarstwa Davida Salle’a naznaczone są schizofrenicznym rozdwójem. Z jednej strony, stosując montaż fragmentów wizualnej rzeczywistości, artysta zdaje się dostrzegać jej alternatywny porządek. Jeśli uznamy, że nie jest możliwe funkcjonowanie poza procesem politycznym i ideologią, zapewne skłonni będziemy dostrzec w tym nowym porządku element krytyki lub oporu wobec urynkowania

³⁵ Foster (2010: 144).

³⁶ Wyznanie Salle’a prowokuje oczywiście do pytania o polityczne preferencje artysty. Nie mając na ten temat żadnej wiedzy musimy zadowolić się jedynie przypomnieniem, że gdy pisane były te słowa, w Stanach Zjednoczonych rządziła administracja prezydenta Jimmy Cartera, przedstawiciela Partii Demokratycznej.

³⁷ Salle (1979: 31).

wszelkich elementów ludzkiego doświadczenia. Wedle tej optyki, malarz, koncentrując się na detalach, fragmentach i cytatach kieruje naszą uwagę na to, co szczególne i partykularne. Dzięki temu dostrzegamy, jak ostatnie pojedyncze ślady indywidualnego doświadczenia pochłaniane są przez globalną uniformizację i ulegają rynkowemu zawłaszczeniu. Jednak z drugiej strony trudno oprzeć się wrażeniu, że taka interpretacja jest w istocie usprawiedliwieniem dla zgoła innego podejścia, polegającego na włączeniu się do kapitalistycznego spektaklu. Co więcej, można głosić tę interpretację, zarazem zdając sobie podświadomie sprawę, że jest ona po prostu zanurzona w nostalgii za zanikającym dziś „zaangażowaniem” czy „misją” sztuki. Jeśli, przynajmniej w obszarze sztuk wizualnych, „zajmowanie stanowisk politycznych w dawnym stylu wywołuje dziś ogólne zakłopotanie”, jak zauważył Fredric Jameson³⁸, wówczas uznanie Thomasa Lawsona dla „absolutnie stylowych i eleganckich” obrazów Salle’a, które wyraził w kontrze do neoekspresjonistycznej sztuki lat 80. wydaje się w pełni zrozumiałe. Według krytyka artystyczna droga Salle’a jest bowiem dla malarstwa ostatnią szansą ucieczki przed zmanierowaniem, beznadziejną wiarą w uniwersalne wartości i sztucznym podtrzymywaniem modernistycznych mitologii. Jest ostatnim zjazdem („*last exit*”) z autostrady prowadzącej donikąd (czyli do projektów przeciwiczonych już przez modernistyczną awangardę). W zamian malarstwo może pokazać, że jego „język jest całkowicie wymienny”, może uwolnić go od modernistycznych „fiksacji i manii, wykorzystując [go] w działaniach, które w niestałości widzą wartość”³⁹. Właśnie dlatego, że podmiot artystyczny porzucił ideologię i „rozproszył się w wielokierunkowych dygresjach” tworząc „niestabilne, wzajemnie przeciwstawne konstelacje”⁴⁰, brakuje nam ostatecznej pewności czy dzieło utraciło swoją krytyczną moc i zaangażowanie (choć raczej to przeczuwamy). Ostatecznie dajemy się porwać jego zdystansowanej, chłodnej elegancji.

³⁸ Jameson (2011: 183).

³⁹ Ibidem, s. 176.

⁴⁰ Ibidem, s. 174, 178.

Bibliografia:

Barthes 1989 = Roland Barthes, „That Old Thing, Art”, w: (red.) Paul Taylor, *Post-Pop Art*, The MIT Press, Cambridge 1989: 21-32,

Baudrillard 1989 = Jean Baudrillard, „Pop – An Art of Consumption”, w: (red.) Paul Taylor, *Post-Pop Art*, The MIT Press, Cambridge 1989: 33-44,

Benjamin 1975 = Walter Benjamin, „Paryż II Cesarstwa według Baudelaire’a”, tłum. Hubert Orłowski w: *Twórca jako wytwórca*, (red.) Hubert Orłowski, tłum. Hubert Orłowski, Janusz Sikorski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1975: 182-235

Benjamin 2005 = Walter Benjamin, *Pasaże*, red. Rolf Tiedemann, tłum. Ireneusz Kania, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005,

Buchloh 2011 = Benjamin Buchloh, „Atlas Gerharda Richtera: archiwum anomiczne”, tłum. Katarzyna Bojarska, *Konteksty. Polska Sztuka Ludowa*, 2-3 / 293-294 (2011): 184-194,

Crow 1990 = Thomas Crow, „Saturday Disasters. Trace and Reference in Early Warhol”, w: (ed.) S. Guilbaut, *Reconstructing Modernism. Art in New York, Paris, and Montreal 1945–1964*, The MIT Press, Cambridge 1990: 311-331,

Didi-Huberman 2011 a = Georges Didi-Huberman, „Atlas Mnemosyne jako montaż”, tłum. Tomasz Swoboda, *Konteksty. Polska Sztuka Ludowa*, 2-3 / 293-294 (2011): 143-147,

Didi-Huberman 2011 b = Georges Didi-Huberman, *Strategie obrazów. Oko historii 1*, tłum. Janusz Margański, Korporacja Ha!Art, Warszawa – Kraków 2011,

Foster 2010 = Hal Foster, *Powrót Realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Universitas, Kraków 2010,

Foster 2011 = Hal Foster, „Signs Taken For Wonders”, w: (ed.) Terry R. Myers, *Painting. Documents of Contemporary Art*, Whitechapel Gallery, The MIT Press, London, Cambridge, Massachusetts 2011: 47-57,

Greenberg 2006 = Clement Greenberg, „Awangarda i kicz” w: *Obrona modernizmu. Wybór esejów*, (red.) Grzegorz Działowski, tłum. Maria Śpik-Działowska, Grzegorz Działowski, Universitas, Kraków 2006: 3-18.

Jameson 2011 = Fredric Jameson, *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*, tłum. Maciej Płaza, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011,

Lawson 2011 = Thomas Lawson, „Last Exit: Painting” w: (ed.) Terry R. Myers, *Painting. Documents of Contemporary Art*, Whitechapel Gallery, The MIT Press, London, Cambridge, Massachusetts 2011: 30-34,

Michaud 2012 = Philippe-Alain Michaud, „Mnemosyne – pomiędzy historią sztuki a kinem”, tłum. Łukasz Zaremba, *Konteksty. Polska Sztuka Ludowa*, 2-3 / 293-294 (2011): 149-155,

Millet 2013 = Catherine Millet, „David Salle / Francis Picabia”, w: *David Salle / Francis Picabia* (kat. wyst.) Galerie Thaddeus Ropac, Paris 2013: 10-13,

Salle 1979 = David Salle, „The Paintings are Dead”, *Cover 1 / 5* (1979): 28-32,

Sloterdijk 2008 = Peter Sloterdijk, *Krytyka cynicznego rozumu*, tłum. Piotr Dehnel, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej, Wrocław 2008,

Reverdy 1973 = Pierre Reverdy, „L’Image”, w: *Nord-Sud, Self-Defence et autres écrits sur l’art et poésie (1917-1926)*, Editions Flammarion, Paris 1973: 73-75.



1. *We'll Shake the Bag*, 1980, © David Salle/VAGA at Artists Rights Society (ARS), NY



2. *Poverty Is No Disgrace*, 1982, © David Salle/VAGA at Artists Rights Society (ARS), NY



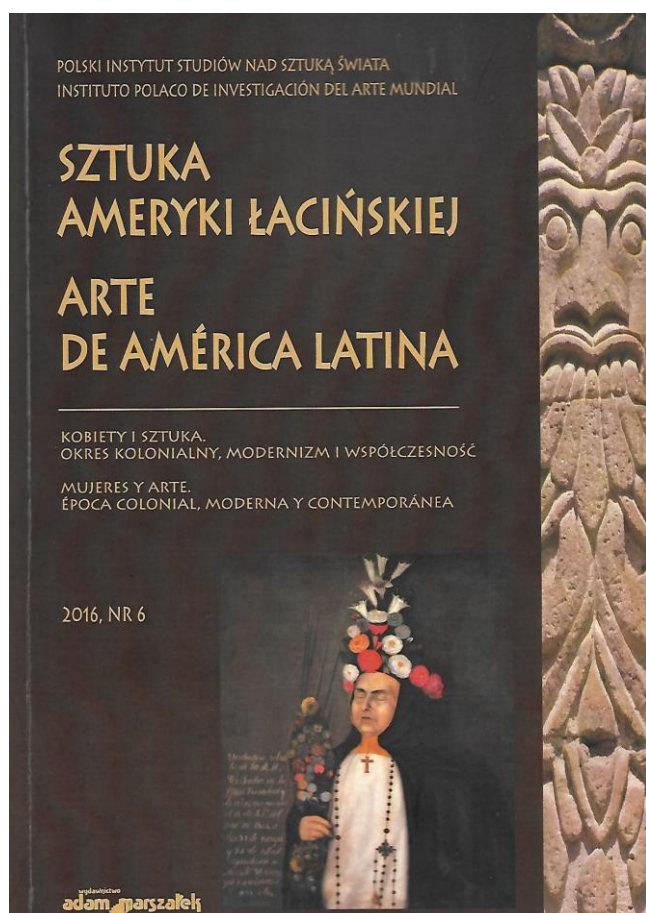
3. *Landscape With Two Nudes And Three Eyes*, 1986, © David Salle/VAGA at Artists Rights Society (ARS), NY



4. *Drink*, 1996 © David Salle/VAGA at Artists Rights Society (ARS), NY



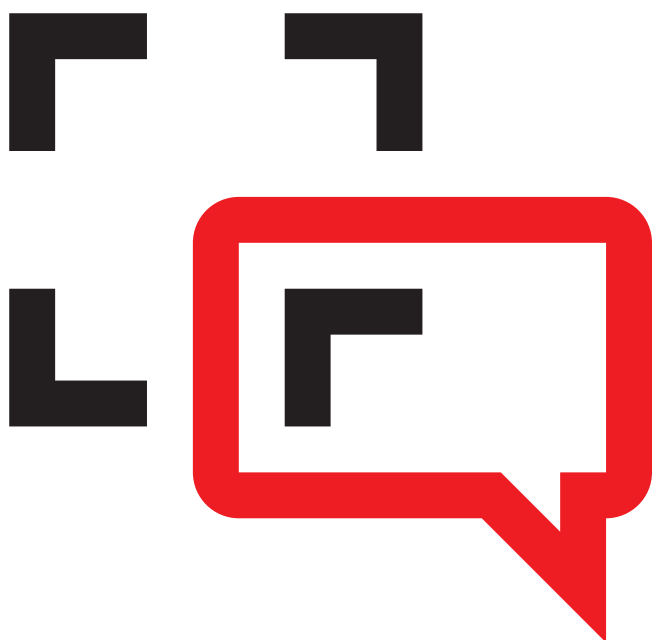
5. *Helena at 5 A.M.*, 2006, © David Salle/VAGA at Artists Rights Society (ARS), NY



Arte de America Latina / Sztuka Ameryki Łacińskiej 2016, nr 6 -
Mujeres y arte. Época colonial, moderna y contemporánea /Kobiety i sztuka.
Okres kolonialny, modernizm i współczesność, Ewa Kubiak, Doris Bienko de
Peralta (eds.)

Contenido: Prefacio, DORIS BIEŃKO DE PERALTA, EWA KUBIAK, *Mujeres y arte en el periodo colonial, arte moderno y tiempo presente en México, Perú y Brasil – introducción*; MERCEDES PÉREZ VIDAL, *Arte y patrimonio de las dominicas en Perú y Nueva España a partir de dos casos particulares: Oaxaca y Cusco*; YBETH ARIAS CUBA, *Desposorios místicos de santa Rosa de Santa María. Alianza monárquica con las Indias (siglos XVII y XVIII)*; DORIS BIEŃKO DE PERALTA, *Flores del paraíso indiano. Reflexiones sobre los retratos de monjas venerables novohispanas*; CRISTINA VALERDI-NOCHEBUENA, GERARDO SOSA-VALERDI, AURORA ROLDAN-OLMOS, JORGE SOSA-VALERDI: *Fanny Rabel: post- revolutionary artist*; AGNIESZKA KUCZYŃSKA, *Remedios Varo*; WERONIKA CHMIELEWSKA, *Mujeres en los exvotos de Alfredo Vilchis Roque*; EWA KUBIAK, *Antropofagia en el arte de Adriana Varejão*.

Instituto Polaco de Investigación del Arte Mundial & Adam Marszałek Ed.
Toruń 2016 (numer zaległy) ISSN 2299-260X (229 p. 16 fig.)



**POLSKI
INSTYTUT
STUDIÓW
NAD SZTUKĄ
ŚWIATA**