

WOJCIECH SUCHOCKI

POZNAŃ ARTYSTYCZNY. TEZY DO GEOGRAFII ARTYSTYCZNEJ DWUDZIESTOLECIA

Artykuł ten, przygotowany w swej pierwotnej formie na określoną okazję¹, może uderzyć czytelnika niezbyt ścisłym związkiem zawartości i tematu. Ewentualny zawód może zwłaszcza powodować mniejsza od spodziewanej porcja danych historycznych. W moim przekonaniu jednak treść zgodna jest z tytułem, a mówiąc ściślej — jest tym, co zdołałem pomieścić w tej krótkiej formie, usiłując odpowiedzieć ściśle na zadany sobie temat. Jednakże tekst, będący efektem takich właśnie starań, prezentuje zaledwie wstępne rozpoznanie problematyki, ze względu na stan jej dotychczasowego przebadania. Chciałbym, aby mógł się przyczynić do otwarcia dróg dalszych badań, stworzenia podstaw do ich kontynuowania, rozwijania, ulepszania.

Punktem wyjścia zainteresowania problemem było rzeczywiście pytanie o Poznań, o to, co słowo to oznacza na mapie artystycznej, o miejsce miasta jako ośrodka artystycznego. Towarzysząca mu znajomość niektórych aspektów kultury wizualnej miasta nie pozwala jednak na choćby próbę charakterystyki, jeśli brak obszaru odniesienia, na którym dopiero mogą nabrać znaczenia, możliwości zestawienia tych rozpoznań z wynikami badań innych ośrodków, badań, które — aby były owocne — muszą być prowadzone kompleksowo, za pomocą uzgodnionego kwestionariusza, pozwalającego wyłonić aspekty porównywalne.

Znajdujemy się, jak sądzę, w fazie poprzedzającej rozpoznanie problematyki geografii artystycznej Dwudziestolecia. Wstępny sondaż prowadzi do wniosku, że w piśmiennictwie jest ona nieobecna. W dorobku dziedzin pokrewnych — zwłaszcza literaturoznawstwa — badania nad

¹ Podstawę tego artykułu stanowił tekst referatu pt. „Poznań artystyczny. Tezy do geografii artystycznej Dwudziestolecia”, wygłoszonego na Ogólnopolskiej Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki pt. „Sztuka XX-lecia Międzywojennego” w listopadzie 1980 roku.

Dwudziestolecie prowadzone w aspekcie geograficznym dały konkretne efekty, przydatne też dla nauki o sztuce. Jakkolwiek ta właśnie perspektywa ze szczególną oczywistością ukazuje niemożliwość izolowania problematyki artystycznej, to z drugiej strony pożyteczna wydaje się koncentracja zwłaszcza na próbie określenia specyficznie artystycznych aspektów przestrzennych relacji w kulturze, kluczowych zagadnień sprzężenia aspektu geograficznego i artystycznego. Toteż propozycje badawcze zamykające ten tekst sformułowane zostały w wyniku skoncentrowania uwagi na zdolności geografii artystycznej do uchwycenia istotnych współzależności przestrzennych w kulturze artystycznej, możliwości uchwycenia ich złożonego charakteru, wreszcie — z punktu widzenia przydatności badań szczegółowych dla syntezy historycznoartystycznej. Przydatność i konieczność wykorzystania rezultatów badań nad np. gospodarką czy kulturą literacką jest oczywista — nie poświęcam im więc nadmiernej uwagi; możliwość ich spójnego wykorzystania zależy tylko od przyjętego paradygmatu badawczego. Rozważany kierunek badań jest — i wyjątkowo silnie usposabia do tej refleksji — fragmentem syntezy historycznoartystycznej, a dalej — badań nad człowiekiem, a raczej jego społecznym istnieniem².

Jako punkt wyjścia rozważań przyjmuję prezentację miejsca i sposobu stawiania problemu w piśmiennictwie: najpierw wobec geografii artystycznej Dwudziestolecia, dalej — Poznania jako ośrodka artystycznego, następnie — zróżnicowań terytorialnych na gruncie nauki o literaturze, by na koniec odwołać się do kluczowych zagadnień związanych z miejscem geografii artystycznej w tradycji nauki o sztuce. Wybór zagadnień podyktowany jest ich przydatnością do zilustrowania podstawowych dylematów badawczych.

Nie są mi znane opracowania monograficzne zagadnienia geografii artystycznej Dwudziestolecia, choćby dla wąskiego terytorium. Nie pojawia się ono też w systematycznych opracowaniach okresu. Jeśli zaś poświęca mu się nieco uwagi, to w sposób nadający mu ewidentnie podrzędny charakter i w optyce — jak się zdaje — nie wspartej refleksją nad jego specyfiką. Przykładem niech służy fragment rozdziału *Nowoczesnego malarstwa polskiego* Tadeusza Dobrowolskiego, w którego tytule figuruje „topografia sztuki” — fragment, którym wyczerpuje się w obrębie tego opracowania charakterystykę problemu. „Geografię środowisk artystycznych cechowała znaczna różnorodność. Głównymi os-

² Przywodzi to na myśl „interdyscyplinarne” koncepcje Fernanda Braudela, inspirowane m. in. również rozważaniami nad relacjami historii i geografii; przyjdzie się jeszcze do nich odwołać.

rodkami sztuki były (jak dawniej) Kraków i Warszawa. Ale kiedy w okresie Młodej Polski Kraków górował nad Warszawą, po wojnie Warszawa zrównała się z Krakowem, a jako stolica odrodzonej Polski wykazywała coraz większą aktywność na polu artystycznego życia. Mniejsze zespoły artystów posiadały: Poznań, Łódź, Lwów i Wilno. Wyjątkowo tylko osiadali malarze na prowincji, gdzie np. bywali nauczycielami rysunków. Bardzo już nieliczni artyści mieszkali w Nowym Sączu, Bochni, Bydgoszczy, Lublinie oraz w innych miastach i miasteczkach Polski. Ale szczegółowa topografia naszego malarstwa nie doczekała się opracowania". Dalsza część rozdziału poświęcona jest nieporównanie obszerniejszej charakterystyce działalności kilku artystów, którzy „odegrali chwalebna rolę w szerzeniu kultury artystycznej w obrębie swoich środowisk regionalnych”³.

Przywołany fragment pozwala wypunktować dla dalszych rozważań kilka cech myślenia o zagadnieniu, charakterystycznych nie tylko dla cytowanej pracy. Uderza swoboda operowania kluczowymi pojęciami: synonimiczność geografii i topografii artystycznej nie jest bynajmniej oczywista, więcej — podnoszona bywa istotność rozróżnienia między nimi, którą potwierdzają dzieje nauki o sztuce⁴. To samo zastrzeżenie dotyczy analogicznego sposobu posługiwania się pojęciami ośrodka i środowiska. Charakterystykę tak zamiennie określanych jednostek cechuje daleko idący brak precyzji. Wyodrębnia się ośrodki główne na tle prowincji i innego jeszcze obszaru, definiowanego przez przykładowo wymienione miejscowości. Diachroniczną dynamikę centrów opisuje się jako proces o charakterze wyścigu ośrodków, stosując przy tym dwa różne, bezpośrednio zestawione mierniki pozycji w tych zawodach: aktywność życia artystycznego i liczebność zespołu artystów. Dalsze rozważania stawiają nas przed problemem typologii ośrodków i sformułowania jej podstaw: dochodzi do konfrontacji miejsc typu Warszawa — Rudki Mańkowskie, pojawia się określenie „kolonia artystyczna” czy — w odniesieniu do centrum — „ekspozytura”, funkcję ich określa się jako „oparcie dla plastyków”. Kwestią kolejną jest przyjęcie drogi charakteryzowania życia kulturalnego przez aktywność jednostek. Wszystko zaś stawia nas

³ T. Dobrowolski, *Nowoczesne malarstwo polskie*. T. 3. Wrocław—Warszawa—Kraków 1964, s. 165 - 166, 167. Autor omawia dalej działalność Bolesława Barbackiego, Romualda Reguły i Marii Ritterówny w Nowym Sączu, Zdzisława Truskolańskiego w Jaśle i Krośnie, funkcjonowanie kolonii artystycznych w Kazimierzu nad Wisłą, Nowym Mieście nad Pilicą i Krzemieńcu, pobyty artystów w Rudkach Mańkowskich u Tadeusza Piotra Potworowskiego, w Wiśniowej u Jana Mycielskiego, w Gorzeniu Górnym u Emila Zegadłowicza.

⁴ Od zaakcentowania tego rozróżnienia Reiner Haussher rozpoczyna swój podstawowy dla problematyki artykuł *Kunstgeographie — Aufgaben, Grenzen, Möglichkeiten*. *Rheinische Vierteljahrsblätter*, R. 34, 1970, s. 158.

w obliczu, pobieżnie zarysowanego, obrazu sieci miejsc, wyróżnionych ze względu na związek ze sztuką, zaskakującego swą zawartością; przy wątpliwościach co do dróg jego konstruowania — uderza możliwościami przeorganizowania struktury tego, co przywykliśmy rozumieć przez geografie Polski.

Na temat sztuki w Poznaniu Dwudziestolecia wiemy niewiele. Brak nie tylko historycznoartystycznej monografii ośrodka — żaden jak dotąd nie doczekał się takowej — ale i innych podstawowych opracowań: grup, artystów, instytucji. Uderzający jest brak zainteresowania działającymi tu artystami, także tymi, którzy odgrywali czołowe role⁵. Oczywiście zaś należeli zapewne do kręgu cenionych na równi z tymi, których określić można jako reprezentantów „sztuki oficjalnej” czy „artystycznego centrum”; wystawiali z różnymi ugrupowaniami, brali udział w wystawach zagranicznych.

Ogólny, synchroniczny obraz Poznania jako ośrodka artystycznego w Dwudziestolecie określa kilka cech, takich jak prowincjonalność, przeciętność, stagnacja, brak twórczych inicjatyw, wybitnych dzieł i indywidualności. W ujęciu diachronicznym przedstawia się on jako „wkłęśły”. Najpierw start z wysokiego pułapu, zapewnionego przez „Bunt”. Potem kontynuacja, ale i stopniowe wygasanie tej tradycji w „Świcie”. Od roku mniej więcej 1925 do 1933 — okres największego obniżenia lotów (a zarazem jakoby najbardziej charakterystyczny). W tym właśnie okresie rozwija działalność (kontynuowaną aż do wojny) „Plastyka”. Członkowie jej nieprzerwanie „reprezentują” artystyczny Poznań na wystawach w innych ośrodkach, uobecniają go w obszarze „wysokiej” sztuki i — są akceptowani „u siebie”⁶. Czyżby więc ich sztuka wyzna-

⁵ Podstawowy, acz wyrywkowy, o zróżnicowanym poziomie i — siłą rzeczy — ograniczonym zakresie problematyki, zespół opracowań dotyczących sztuki w Poznaniu tworzą wciąż prace magisterskie napisane w Instytucie Historii Sztuki UAM, jak np.: H. Cichocki, *Twórczość graficzna Karola Mondrała*, 1959; L. Wilkowska, *Marcin Rożek (monografia)*, 1959; M. Dżwikowska, *Twórczość malarska Adama Hannytkiewicza*, 1960; A. Ławniczak, *Twórczość Jana Spychałskiego (opracowanie monograficzne)*, 1960; J. Skoczyński, *Rzeźba poznańska okresu dwudziestolecia międzywojennego. Próba porównania z głównymi kierunkami rozwoju*, 1963; T. Ratajski, *Państwowa Szkoła Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego w Poznaniu. Zarys dziejów 1919-1936, 1964*; M. Przybyła, *Wybrane zagadnienia krytyki artystycznej w „Kurierze Poznańskim” w latach 1918-1932, 1978*; I. Folaron, *Twórczość artystyczna Leona Dożyckiego, 1980*; J. Żera, *Twórczość Wiktora Gosienieckiego, 1981*; M. Bryl, *Grupa artystów plastyków „Świt” jako wielofunkcyjna instytucja życia artystycznego Poznania w latach 1921-1927, 1982*, a także napisane w ostatnich latach na seminarium Jana Skuratowicza w Studium Wychowania Plastycznego PWSSP w Poznaniu.

⁶ Więcej — programowo wiążą się z tym miejscem, jeśli wierzyć np. zdaniu: „Plastyka» ma być wyrazem artystycznych odczuć i potrzeb społeczeństwa wielko-

czała pułap lokalnych możliwości akceptacji? W jakich jednak kategoriach go mierzyć? Jakie wewnętrzne zróżnicowania kryterium akceptacji wyznacza? Nie pytano o to — a pytania tego typu, jak się zdaje, dotyczą istotnej sfery charakterystyki ośrodka.

W latach trzydziestych wreszcie następuje okres ponownego pięcia się wzwyż, aż do wojny, która przerywa ten pozytywny proces. Znaczony jest on inicjatywami Instytutu Mąkowskiego, Instytutu Krzewienia Sztuki, Salonu 35 wraz z aktywnością Taranczewskiego i umacnianiem się tendencji kolorystycznych w mieście. Pojawia się Spychalski jako — wreszcie — indywidualność. Zapewne — ale jaki obszar odniesienia umożliwi i uprawnia tę konstatację? W piśmiennictwie, jak się zdaje, brak zdecydowania na przyłożenie określonych miar do wartościowania tej twórczości — takich zwłaszcza, które uwzględniałyby parametr „miejsca”, implícite wyczuwalny.

Do wspomnianego traktowania środkowego z wymienionych okresów jako najbardziej charakterystycznego skłaniają diagnozy mówiące o dominacji wówczas tanich, „mieszkańskich” gustów, które miałyby określać wrażliwość środowiska w ogóle, w pozostałych okresach o tyle przesłanianą cienką warstwą ambitniejszych dążeń, co ujawnianą w zderzeniu z nimi. Wydaje się, że za ustaleniami podobnego typu stoi przeświadczenie o istnieniu jakiejś specyficznej, poznańskiej istoty, i to o charakterze negatywnym, z którą to owe pozytywne zjawiska nie miałyby mieć wiele wspólnego, owszem — istnieć wbrew niej, walczyć z nią i demaskować. Analogiczny obraz dynamiki środowiska wyłania się w badaniach innych dziedzin kultury, nawet w sposób bardziej wyrazisty, ze względu na poważniejsze zaawansowanie syntez⁷.

Mając w pamięci problemy i wątpliwości wyłonione w rzucie oka na wiedzę o sztuce w Poznaniu, zobaczmy, jak na obszarze badań nad kulturą literacką próbowano określić przyczyny sytuacji ośrodka, uchwyconej w ogólnych rysach. Oto fragment najbardziej lapidarnie ją cha-

polskiego”. (Ze wstępu W. Dalbora do katalogu: *Dwudziesta Wystawa Grupy Artystów Wielkopolskich „Plastyka”*, Poznań, marzec-kwiecień 1933).

⁷ Por. zvl. E. Pawlak, *Życie literackie Poznania w latach 1917 - 1939*. Poznań 1971. Nieco inaczej obraz rysuje się na najlepiej bodaj przebadanym obszarze dziejów nauki w Wielkopolsce, ze względu na odmienną jej społecznego funkcjonowania, kryteriów wartościowania itp., wyraziście zaś pojawia się tu obraz politycznego uwikłania świata nauki, por. np.: A. Czubiński, *Dzieje Uniwersytetu Poznańskiego w latach 1918 - 1939*. W: *Dzieje Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza 1919 - 1960*. Praca zbiorowa pod red. Z. Grota, Poznań 1972. Z prób syntez dotyczących plastyki wymienić można dość lakoniczne i potwierdzające zsumowaną tu charakterystykę opracowanie Z. Kępińskiego, *Historia uczelni*. W: *Państwo-wa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych w Poznaniu, 1919 - 1969*. Poznań 1971.

rakteryzujący na tle ogólnej koncepcji przestrzennych podziałów kultury Polski Dwudziestolecia. „Krytycy lat międzywojennych przeciwstawiali sobie kulturę literacką Polski na osi dwu biegunów: kręgu zachodniego i kręgu północnego. Pierwszy miał być racjonalistyczny, uspołeczniony, zdyscyplinowany, drugi zaś mistyczny, indywidualistyczny, rozlewny. Między tymi biegunami, jak należałoby się domyślać — wileńskim i poznańskim — układały się inne pośrednie ośrodki. Ta charakterystyka, zaopatrzona w przypadkowe dość konfiguracje środowisk twórczych, nie wydaje mi się trafna. Myślę, że raczej należy brać pod uwagę przede wszystkim ciągle żywe jeszcze w latach dwudziestych tradycje zaborczych zróżnicowań. [..]

W zaborze pruskim wszystkie dzieci chodziły do szkoły, ale 70% nauczycieli było Niemcami. W Wielkopolsce, a zwłaszcza na Śląsku, podział klasowy pokrywał się z podziałem narodowościowym. Baronowie węglowi oraz ich pomocnicy z nadzoru to byli i kapitaliści, i Niemcy, i protestanci, a robotnicy byli i proletariuszami, i Polakami, i katolikami. Ucisk germanizacyjny powodował, że podobny układ sił występował i w rolniczym Poznańskim. Skutki tego były oczywiste. Dominował ruch społeczny patronacki, narodowy i klerykalny. Ruch umysłowy kształtowany na miarę potrzeb patronackich niejako w sposób naturalny eliminował zdolniejsze jednostki. Pisarze, tacy jak Kasprowicz czy Przybyśzewski, opuszczali zabór pruski, w którym nie mogli znaleźć warunków do pracy i twórczości”⁸. I dalej: „Petryfikację swoistej granicy kulturalnej Wielkopolski zawdzięczamy utrwalonym historycznie odrębnościom psychiki społecznej, a nie bez znaczenia dla kultury literackiej była trwałość wpływów klerykalnych”⁹.

Przyjrzenie się tym ogólnym stwierdzeniom może — w połączeniu ze świadomością bardziej szczegółowych konsekwencji — pomóc próbie określenia przyczyn, by tak rzec, nieobecności Poznania wszędzie tam, gdzie badania nad sztuką Dwudziestolecia zwykły wytyczać obszar istotności. Myślę, że w dużej mierze zdecydowały o tym obowiązujące paradygmaty badawcze. Przede wszystkim „paradygmat awangardy” i dokonana w jego obrębie „niejako w sposób naturalny” selekcja ośrodków i środowisk. W tej optyce Poznań, po zamknięciu rozdziału „Buntu” —

⁸ S. Żółkiewski, *Niektóre przestrzenne cechy kultury literackiej lat dwudziestych w Polsce*. W: *Biografia — geografia — kultura literacka*. Red. J. Ziomek i J. Sławiński. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1975, s. 187-188, por. też: tenże, *Kultura literacka (1918 - 1932)*. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1973, s. 398-399.

⁹ S. Żółkiewski, *Niektóre przestrzenne cechy...*, op. cit., s. 192; por. też: tenże, *Kultura literacka...*, op. cit., s. 405.

znika z pola widzenia. Z pięciu ogólnie uznawanych za centra kulturalne ośrodków podobny jest los Wilna (dwuznaczna w tym kontekście szkoła Ślendrańskiego), Lwów istnieje przede wszystkim dzięki grupce formistów i „Artesowi”, za to do wielkiej piątki dołącza i zajmujeoczesne miejsce Łódź — centrum konstruktywizmu. Ubóstwo tego jednowymiarowego obrazu nie wymaga komentarza. Podobne skutki daje zastosowanie klucza selekcyjnego, który można określić jako socjologiczno-polityczny. Lewicowość czy ogólniej postępowość, mierzona w stosunku do uniwersalnego i synchronicznego poziomu, może stać się nie tylko probierzem typologii środowisk, ale także sensowności poświęcania uwagi niektórym z nich. Nie chodzi o kwestionowanie istotności tych kryteriów, ale o wskazanie na niebezpieczeństwo zdominowania przez nie innych. A więc o to, by z endeckości czy klerykalizmu Poznania, traktowanych jako określających „istotę” środowiska, nie wyprowadzać wprost pewnych faktów kulturowych innego zupełnie szczebla, np. faktu opuszczenia tego miejsca przez intelektualistów, czy innego typu zjawisk, lub z tej samej przyczyny nie uznawać ich za warte co najwyżej machnięcia ręką, podobnie jak i z tego powodu, że nie wydało silnych tendencji awangardowych, czy też łączyć te zjawiska więzią przyczynową. Mówiąc na razie najogólniej — droga do uniknięcia tego typu diagnoz prowadzić winna przez uświadomienie złożoności i heterogeniczności takich jednostek jak ośrodek i środowisko artystyczne, a co za tym idzie — wydzielenie odrębnych grup problemowych, w ramach których jednostki te są porównywalne, co wspólnie buduje złożoną siatkę związków i odrębności, niesprowadzalną do jednej, niepodzielnej istoty, w rodzaju zachowawczości, endeckości czy klerykalizmu.

Dla uzupełnienia oceny sytuacji badawczej, jako podstawy dla próby sformułowania pozytywnego programu badań, wskazane wydaje się sięgnięcie do tradycji badań historycznoartystycznych, zwłaszcza do badań sztuki dawnej, w których szczególną rolę odgrywa np. kategoria środowiska, a dla sposobu istnienia innych, jak np. warsztat, aspekt przestrzenny ma istotne znaczenie. Perspektywa geograficzna ma w ogóle dobrze ugruntowaną tradycję w praktyce badawczej nauki o sztuce, a zapewne także — szczególne oblicze, wynikające ze specyfiki przedmiotu. Lektura tekstów zawierających próby rozrachunku z tą tradycją skłania do wniosku, że posługiwanie się kategoriami geograficznymi swoje zasadnicze uzasadnienie miało w dyrektywie, by dzieło sztuki, jako centralny przedmiot badań, związać z procesem dziejowym, co owocowało w przypisaniu dziełu zarówno „czasowości”, jak i „miejscowości” — jako jego cech. Nie miejsce tu na podejmowanie czy choćby referowanie możliwości dyskusji wokół tej sprawy; pomijając oczywiste pozytywne czy ko-

nieczności dla badań historycznoartystycznych, wywodzące się z tak ogólnie zarysowanej optyki¹⁰ — pozostaliśmy przy niebezpieczeństwach.

Rozważając pojęcie środowiska artystycznego jako jedną z „wielkich” kategorii nauki o sztuce, pełniącą rolę artystycznego określenia miejsca, związaną z miastem lub regionem, Adam Labuda zwraca uwagę na charakterystyczny sposób przejawiania się tej kategorii w praktyce językowej historii sztuki — przez określenia przymiotnikowe pochodzące od nazw owych miejsc. Ten właśnie aspekt wydaje mi się wart szczególnego podkreślenia, w praktyce tej bowiem — jak wyżej wskazałem — zarówno funkcje, jak niebezpieczeństwa określeń geograficznych przejawiają się szczególnie dobitnie. Określenia te implikują „istnienie zespołu cech wskazujących na coś specyficznego, autonomicznego, niepodzielnego, na swoisty rdzeń języka artystycznego, wobec którego wszelkie elementy nie podpadające pod to określenie mają charakter drugorzędny”. Ich użycie odzwierciedla panujący pogląd na sposób współistnienia czynnika geograficznego i artystycznego; stworzyło system orientacji w „krajobrazie artystycznym” trudny do zastąpienia, mimo wątpliwości, jakie rodzi.

Wątpliwości dotyczą przede wszystkim „sposobu istnienia” owej implikowanej „istoty” zjawiska artystycznego. Nagminne włączanie w ów autonomiczny obszar dzieł i cech związanych z innymi środowiskami każe zapytać o możliwości takiego połączenia i „zdeponowania” np. w jednym dziele tak wielu różnych elementów skądinąd określonych jako wyznaczniki odrębności i rozległych obszarów, definiowanych przez środowiska. Stąd wniosek, że „pojęcia topograficzne stają się nazbyt często hipostazami”, „fałszując zarówno obraz środowisk artystycznych, jak naturę artystycznych więzi środowiskowych, a także przestrzenne uwarunkowania działalności artysty¹¹.”

Dokonany przegląd uwydatnił przede wszystkim te aspekty w pro-

¹⁰ Por. np. instruktywne rozważania O. Pächta na ten temat, zwłaszcza w kontekście problemu tzw. „stałych historycznych”, powracającego kilkakrotnie w jego pracach, np. G.A.S. Snijder: *Romeinsche Kunstgeschiedenis*. W tegoż *Methodisches zur kunsthistorisches Praxis. Ausgewählte Schriften*. München 1977, zwł. *Exkurs*, s. 139 - 140 lub tytułowy tekst z tego wydania, zwł. s. 299.

¹¹ Referuję poglądy Labudy zawarte w tekście *Środowisko artystyczne i artysta w badaniach nad sztuką późnośredniowieczną — spostrzeżenia i refleksje w: Tessera. Sztuka jako przedmiot badań*. Kraków 1981, zwł. s. 126 - 129. Istotne są dla mnie również jego uwagi poczynione na innym miejscu, a dotyczące m. in. związku wyżej scharakteryzowanych ujęć ze stylistyczno-formalnym paradygmatem badawczym oraz postulaty wskazujące — najogólniej — na konieczność uwzględnienia w badaniach nad środowiskiem wszystkich elementów relacji komunikacyjnej, w jakiej istnieje czy też optyk: artystycznej, artystyczno-socjologicznej i historyczno-socjologicznej, por. A. S. Labuda, *Malarstwo tablicowe w Gdańsku w 2 połowie XV w.* Warszawa 1979, s. 15 - 18, 27.

blematyce geografii artystycznej, które przychodzi ocenić jako niedostatki. Koncentrowały się one wokół takich wywoławczych zjawisk, jak brak odpowiednich opracowań, spójnej teorii umożliwiającej syntezę, wpływ na ujęcie zagadnienia określonych paradygmatów badawczych i związane z nimi hierarchie wartości, pojawienie się w związku z tym problemu pojęć topograficznych jako hipostaz, pozostawienie poza kręgiem zainteresowania istotnych obszarów, np. problemu odbioru, wreszcie towarzyszący wszystkiemu temu chaos terminologiczny. Zaradzić tym niedostatkom — oto jedno z zadań badań przyszłych.

Aby po tym zarysowaniu i ocenie niektórych aspektów sytuacji badawczej wokół tematu podjąć próbę sformułowania propozycji przyszłych badań, trzeba rozważyć podstawowe wyłaniające się kwestie teoretyczne. Na początek wypada uściślić samo rozumienie określenia „geografia artystyczna”. Jego użycie ma sens tylko wtedy, kiedy w samym pojęciu geografii uwzględniamy człowieka, kiedy jej przedmiotem jest ziemia zaludniona i przez ludzi dopiero w pełni ukonstytuowana; ściślej jeszcze — przedmiotem tym jest to wszystko, czego byt charakteryzuje związek określonej sfery ludzkiej działalności z ziemią. Z ziemią — od źródłosłowu tego przyjdzie się jednak oderwać, chodzi bowiem głównie o aspekt przestrzenny, o ziemię jako — by tak rzec — miejsce miejsc i człowieka jako miejsca te wybierającego, odróżniającego od tego, co nimi nie jest i nacechowanego szczególnymi znaczeniami. Może więc ściślej byłoby mówić o artystycznej topologii — wystarczy jednak uświadomić sobie implikacje ukryte w zadomowionym w tradycji dyscypliny i przyjaźnie brzmiącym terminie.

Podobnym tropem wyrusza myśl Fernanda Braudela — zmierżając ku interdyscyplinarnemu rozgałęzieniu geografii¹². Podobnie też jak po-

¹² Stwierdza on w polemice z Maximilien Sorre: „Nie przeczę, że geografia jest nade wszystko opisem ziemi i że jest na swój sposób nauką o przestrzeni. Ale czy to jest jedyne jej zadanie? Geografia znajduje może w przestrzeni pewien cel i środek, przez co rozumiem system analizy i kontroli. Ale w rzeczy samej ma też może i drugi cel, drugą współrzedną — dotarcie nie do człowieka, lecz do ludzi, do społeczeństwa.

Geografia w całej swojej pełni wydaje mi się studium przestrzennym społeczeństwa, czy też, do końca dopowiadając moją myśl, studium społeczeństwa poprzez przestrzeń.

[...] Człowiek, tak jak w bogactwie przestrzeni, tkwi także w okowach środowiska społecznego i nie może być mowy o geografii, jeżeli nie zdoła ona uchwycić pełnymi rękami rzeczywistości społecznej, różnorodnej, jak wiadomo, będącej jednocześnie przedmiotem historii, ekonomii politycznej, socjologii, jeżeli nie będzie ona poszukiwać wielkich linii wysiłku «ludzi poprzez rzeczy» oraz nakazów i wytworów życia zbiorowego, często widocznych na powierzchni ziemi.

Wszelkie sprowadzanie faktów ludzkich do porządku geograficznego musi,

wyższe wskazanie na ośrodkowy charakter kategorii miejsca — jego konkluzje o socjologicznym charakterze badań geograficzno-historycznych, a właściwie — o współczesnym rozumieniu badań historycznych, nie brzmią zapewne zaskakująco. Przejścia od ogólnych uściśleń do badań nie cechuje już zbliżona oczywistość¹³.

Próbując jednak zbliżyć się do sedna problematyki możemy — przyspieszając wywód — powiedzieć, że będzie nim związek sztuki i miejsca; w centrum idącej tym tropem spekulacji stanie zagadnienie miejsca artystycznego czy sztuki nastawionej na powoływanie miejsca, sztuki „topicznej”¹⁴. Jeśli rozumiemy te pojęcia jako przedmioty badań, to mamy do czynienia niejako z przecięciem domen badawczych nauki o sztuce i geografii. Jednocześnie jednak ów wspólny obszar odmiennie rysuje się z punktu widzenia zainteresowań badawczych obu dyscyplin. Najzwyczajniej mówiąc „na ten sam obszar zjawisk zostają zarzucone siatki pojęciowe dwóch dyscyplin, z których każda wycina w tym obszarze swoją własną dziedzinę eksploracji. Wspólnocie (ale nie identyczności!) materiału badań towarzyszy tu odmienność przedmiotów badań”¹⁵.

jak sądzę, w konsekwencji przebiegać w dwóch kierunkach: ku przestrzeni — tak, na pewno, ale też ku materii społecznej [...]”. F. Braudel, *Czy istnieje geografia jednostki biologicznej?* W tegoż *Historia i trwanie*. Tłum. B. Geremek, Warszawa 1971, s. 249 - 250.

¹³ K. Dmitruk tak to formułuje: „Społeczny system kultury jest niewątpliwie sprzężony z ogólnym systemem ekologiczno-przestrzennym, ale nie wiemy, czym zmierzyć wielkość tego sprzężenia i w jakim sposobie związkowi temu nadać postać obowiązującej reguły”. *Życie literackie a przestrzenny układ kultury*. W: *Biografia — geografia — kultura literacka*, op. cit., s. 195 - 218.

¹⁴ Takie postawienie sprawy może sugerować zawężenie zagadnienia do problematyki artystycznej, a konkretnie: normatywnej teorii sztuki „topicznej” i poszukiwania jej realizacji, odwołujące od właściwego problemu — geografii artystycznej jako obszaru badawczego nauki o sztuce. Rozwinięcie pojęcia sztuki jako przedmiotu badań uchyla tę sugestię. Ważne jest jednak i to, że zwraca na naszą uwagę na obszar, który winien wchodzić w zakres zainteresowania geografii artystycznej, obszar — by tak rzec — „dzieł—miejsc”, obejmujący choćby takie realizacje, jak (przy różnicach funkcjonalnych) „sztuka ziemi” i pewien typ pomników. Rozważam niżej tę sprawę w kontekście specyfiki dzieł sztuk wizualnych jako przedmiotu badań.

¹⁵ Tak lapidarnie charakteryzuje ową różnicę perspektyw, odwołując się do określenia Konstantego Troczyńskiego, J. Sławiński, *Socjologia literatury i poetyka historyczna*. W tegoż, *Dzieło, język, tradycja*. Warszawa 1974, s. 44. Jest to konkluzja bardziej szczegółowych rozważań relacji między historią literatury a socjologią — na tym poziomie w pełni, jak sądzę, analogicznej do tu rozważanej, co czyni zbędnym jej dokładniejsze analizowanie w tym miejscu. Najogólniej mówiąc, nastawienie geograficzne charakteryzowałoby — jak wolno przypuszczać — badanie sztuki jako podsystemu geograficznego, umieszczonego w ramach systemu szerszego; swoistej organizacji, jaką jednostkom geograficznym narzucić może ze-

W dalszym ciągu położymy nacisk przede wszystkim na punkt widzenia nauki o sztuce. Konieczne wydaje się najpierw sprecyzowanie tego, co rozumiemy przez sztukę jako przedmiot badań.

Jak określiłem na wstępie — chodzi nam o rozważenie w aspekcie przestrzennym szczególnej ludzkiej działalności, wytwarzania, przekazywania, oglądania, komentowania, gromadzenia się wokół szczególnych ludzkich wytworów, innymi słowy — mam na myśli pewien podsystem społeczny, który nazwiemy systemem artystycznym¹⁶. Dzieło sztuki zachowuje w nim centralne miejsce. Ono też pozostaje dla badacza sztuki zasadniczym przedmiotem, dalej zaś — całości, poprzez które dzieło włącza się w proces historycznoartystyczny, jak styl, typ, gatunek, prąd, wreszcie — zależności między nimi a elementami systemu artystycznego i dalej — społecznego, ujmowane jednak zwłaszcza z perspektywy dzieła, a więc niejako w sferze „wirtualności”, ich „zapisu” w materii dzieła. Jak więc badania socjologiczne, czy też socjologia życia artystycznego, tak badania geograficzne mają dla historyków sztuki „znaczenie o tyle, o ile sprzyjają lepszemu rozumieniu zjawisk, które są przez nich uznawane za «głównego bohatera» badań”: przy koncentracji uwagi na „dziedzinie wytworów artystycznych” geografia użyteczna jest o tyle, o ile „pozwala oświetlić inaczej nie dostrzegane cechy charakterystyczne owych wytworów”¹⁷. Odniesienie zatem do wprowadzanego przez geografę swoistego systemu podziału społeczeństwa, społeczeństwa „rozmieśczonego”, dzielącego się w przestrzeni, będzie dla nauki o sztuce przywołaniem kontekstu interpretacyjnego. Dla wykorzystania tej możliwości interpretacji pytać ona będzie o — by tak rzec — przestrzenną komponentę „sposobu bycia” kategorii wyodrębnionych na gruncie „historycznej teorii systemów artystycznych”¹⁸. Wywód ten wykazuje, że — skoro mowa była o domenach różnych dyscyplin — trzecia nauka wdaje się w sprawę, mianowicie mariaż nauki o sztuce z geografią „zapośredniczony” jest socjologicznie. Wydaje się to oczywiste i istotne zwłaszcza ze względu na rodowód przywoływanych tu konstatacji, choć od

spółwspółzależności, w jakie wchodzi konkretnie zlokalizowani ludzie, grupy, instytucje, wytwory w danym społeczeństwie, na danym obszarze. Geograf będzie szczególną strukturę, przekrój czy mapę nakładał na inne uzyskane z analizy innych danych, a także podporządkowywał tej, która wyprowadzona jest z danych bardziej dla niego podstawowych, dotyczących sfer prymarnie decydujących o wyborze miejsc ludzkiego bytowania, o ich wyposażeniu w zespoły określonych, współfunkcjonujących elementów.

¹⁶ Termin ten przyjmuję przez analogię do pojęcia systemu literackiego, zastosowanego przez A. Menewela we wstępie do antologii *W kręgu socjologii literatury*. T. 1. Warszawa 1977, s. 20, 28, *passim*.

¹⁷ Por. J. Sławiński, *op. cit.*, s. 41 - 42.

¹⁸ Według propozycji Menewela, *op. cit.*, s. 24, *passim*.

„interdyscyplinarności” istotniejsze wydaje mi się tu mówienie o historii sztuki ogarniającej spojrzeniem układ społecznych więzi rozpinanych przez sztukę i konstytuującą swój przedmiot w jego obliczu.

Raz jeszcze przypomnijmy, że centrum systemu artystycznego stanowi dzieło sztuki, jest z systemem wielorako powiązane i przez współzależności te określane. Dla uchwycenia charakteru dzieła konieczna jest zatem charakterystyka systemu. Spełniając reguły określonych, akceptowanych przez publiczność artystyczną konwencji, dzieło „przeciska się” przez wszystkie ogniwa systemu, stając się tym samym medium współdziałania wszystkich uczestników procesu. Jest zatem punktem skupienia całokształtu artystycznych stosunków społecznych. Bowiernie nie tylko twórca działa w nim na odbiorców, ale i odbiorcy na artystę, podobnie jak materializują się w nim oddziaływania wszystkich składników instytucji artystycznych¹⁹.

Można przyjąć, że na system artystyczny w jego współczesnej postaci składają się takie podstawowe elementy, jak publiczność artystyczna, rozumiana jako zbiorowość wyodrębniona aktywnym udziałem w wytwarzaniu i odbieraniu dzieł sztuki, środki produkcji, finansowania, rozpowszechniania i kontroli sztuki, kultura artystyczna, konwencje artystyczne, tradycja artystyczna²⁰. Na odniesienia do nich napotykamy usiłując utrzymać optykę historycznoartystyczną, spojrzenie „przez dzieło”, z drugiej zaś strony mogą one stanowić podstawę wyodrębnienia poszczególnych zakresów badań geografii artystycznej, koncentrującej się na relacji systemu artystycznego do przestrzennego podziału społeczeństwa, a więc konstytuującej się jako „geografia życia artystycznego”, przyjmującej optykę socjologiczno-geograficzną²¹.

¹⁹ Fragment ten jest adaptującym przytoczeniem sformułowania Mene w e l a określającego miejsce dzieła w systemie literackim, op. cit., s. 14.

²⁰ Por. A. Mene w e l, op. cit., s. 13-14, 28-29; por. też cz. 2 cytowanego tekstu Sławińskiego, zawierającą definicje i analizę współzależności publiczności, kultury, konwencji i tradycji — ten wywód jest dla mnie szczególnie istotny.

²¹ Na tej zasadzie wyodrębnić można np. „geografię artystów”, „geografię odbioru” etc., w których to zakresach sprecyzowane postulaty i konkretne efekty przynoszą badania literackie; badania nad sztuką w szerokim zakresie mogą się do nich odwołać. S. Żółkiewski formułuje trzy zakresy badań dla geografii literackiej: 1) dotyczący rozmieszczenia w przestrzeni materialnej bazy produkcji, publikacji, upowszechniania książek; 2) dotyczący kształtowania się w danym kraju, powstawania i zamierania ośrodków życia literackiego, skupisk pisarzy i skupisk instytucji uczestnictwa w kulturze literackiej dla odbiorców; 3) pozwalający wydzielić w przestrzeni odrębne regiony czytelnicze, różniące się intensywnością korzystania z książek, upodobaniami literackimi, przewagą krążenia dzieł tego, a nie innego obiegu społecznego literatury, gęstością sieci bibliotecznej oraz bogactwem innych instytucji życia literackiego rozrzuconych po danym regionie. Por. *Niektóre przestrzenne cechy...*, op. cit., s. 171. Prowadzone zgodnie z tym

Jeśli, powracając do dzieła jako centrum systemu artystycznego i ośrodka zainteresowań historyka sztuki, próbujemy ustalić możliwości jego związku z miejscem — dzieła jako tekstu realizującego określone systemy znaczeniowe i zawierającego złożony komunikat — to zdajemy sobie sprawę, że w grę wchodzi jedynie związek pośredni. Konkretnie — umożliwia go „dialog konwencji”. Aby mogły one pośredniczyć między dziełem a miejscem, muszą być „umiejscowione”. Musimy zatem wiedzieć, w jakim stopniu istnieją przestrzenne różnicowania hierarchicznych systemów konwencji czy sposobów „oswajania” dzieł²². Pozwoli nam to w samym dziele odnajdywać sygnały, w aspekcie aktualizacji konwencji właśnie, które złożą się na jego swoistą cechę, nazwijmy to — „wirtualne umiejscowienie” dzieła²³.

Koncentracja uwagi na dziele sztuki, która pozwoli dalej uszczegółwić tę najogólniejszą charakterystykę związku, ma jeszcze jedno uzasadnienie. Chodzi o specyfikę dzieł sztuk wizualnych, istotną także ze względu na sposób ich wiązania się z miejscem, a więc aspekt nie objęty obserwacją badań literackich, z których ustaleń korzystam. Specyfika ta — to „przedmiotowy” także byt dzieła, a w związku z tym „fizyczny” związek z miejscem. Dzieło istnieje więc jako przedmiot i jako znaczenie; dla uzyskania przez nie podstawowej w interesującym nas kontekście kwalifikacji „swojskości” istotne mogą być typy „umiejscowienia”

programem badania pozwoliły stworzyć podstawy opracowania takich zagadnień, jak geografia czytelnictwa — regiony czytelnicze czy też migracje pisarzy. Stanisław Frybes uzupełnia program badań środowisk literackich pytaniami o liczebność środowiska, hierarchię autorytetów, aktywności twórczej i inspiratorskiej, wpływów, o wiek, wykształcenie, doświadczenie, pozycję osobistą, fazę rozwoju uczestniczących w nim ludzi, o układy różnego rodzaju zależności bodźców i ograniczeń działające w danym środowisku, o łączące tych ludzi więzi osobiste, towarzyskie, materialne, artystyczne, o doświadczenia życiowe, ogólne i osobiste, przyczyniające się — rok po roku — do przekształceń środowiska. Por. *Konceptje badań nad życiem literackim*. W: *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*. Red. H. Markiewicz i J. Sławiński. Kraków 1976, s. 461-462. K. Dmitruk wśród szeroko zakrojonych badań proponuje między innymi modele badań dużych struktur przestrzenno-kulturowych (państwo), a także literackiej geografii ośrodków, op. cit. Por. tegoż *Literatura — społeczeństwo — przestrzeń. Przemiany układu kultury literackiej*. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1980 (zwl. cz. III: *Literatura — kultura literacka — przestrzeń*).

²² Por. J. Culler, *Konwencja i oswojenie*. W: *Znak, styl, konwencja*. Wyb. i wstęp M. Głowiński. Warszawa 1977.

²³ Nawiązuję tu do kilkakrotnie przywoływanego tekstu Sławińskiego, którego istotność dla moich wywodów w tym momencie może szczególnie się ujawniać; odwołuję się już do konkluzji, nie przytaczam toku argumentacji, a także krytycznego przeglądu stanowisk, zarówno ze względu na „klasyczny” charakter owego tekstu, jak i na chęć oddania miejsca sprawom związanym specyficznie z tematem.

związane z obydwoma sferami: mogą współdziałać i konkutować, wystarczać i nie wystarczać. Trzeba tu jednak wprowadzić rozróżnienie i uściślenie istotne dla sztuki nowoczesnej: rozróżnienie dzieła „autentycznego” i reprodukcji. Powyższa charakterystyka odnosi się do tego pierwszego²⁴. Jakkolwiek na nim się koncentrujemy, warto pamiętać, że współcześnie sztuka funkcjonuje przede wszystkim przez reprodukcje, więcej — że przemiany, jakie wprowadza reprodukcja w samym pojęciu sztuki związane są zwłaszcza z aspektem „przestrzennym”²⁵.

Przez swą jedność i rzeczowość dzieło sztuki zawsze faktycznie, fizycznie jest w jakimś miejscu. Można zatem najpierw próbować wyodrębnić dzieła, które były w określonym miejscu, zawieszając wstępnie wszelkie teoretycznoartystyczne podziały i rozróżnienia (chronologiczne, jakościowe, gatunkowe itp.). W tej perspektywie takie całości jak muzea, galerie, wystawy, kolekcje, oeuvres artystów rozumiane będą jedynie jako zespoły dzieł. Umożliwiająca analizę podziały trzeba dopiero powołać, rozważając aspekt geograficzny — rozmaitego „nasilenia” związku dzieła z miejscem czy różnorodność przejawiania się w dziełach związku z miejscem. Potrzebne jest zatem dokonanie analizy pojęć umożliwiających opisanie tych możliwości, zestawienie rejestru pojęć na nie wskazujących. Pojęcia te określają niejako odmienne sposoby uczestniczenia dzieł w krajobrazie, współtworzenia go, obecności. Wydaje się, że podstawowe będzie tu rozróżnienie między „byciem” i „bywaniem” w miejscu, co uświadamia obecność czynnika czasu w poszukiwanych rozróżnieniach. Można zatem wyodrębnić wśród dzieł takie, które — ze swej struktury — są trwale „umiejscowione” (dzieła architektoniczne, pomniki, malowidła monumentalne) i takie, których nie cechuje przyrodzone „przywiązanie” do miejsca; z grubsza odpowiadałoby to tradycyjnemu podziałowi zabytków w topografii artystycznej. Jednak realizacja „mobilnych” predyspozycji tych ostatnich uzależniona jest od sytuacji, w które są włączane. Bywa ona ograniczana na długie okresy czasu, bywa czasowo silnie eksponowana (np. przypadki muzeum, wystawy gościnnej czy objazdowej, wprowadzenia do obiegu handlowego, czy też oeuvre artystów — osiadłych versus zmieniających miejsce pobytu).

²⁴ Reprodukacja natomiast może wprowadzić więź z miejscem oryginału (by nawiązać do Eversowskiej koncepcji kopii) czy też (stosownie do Gombrichowskiej tezy „substytucyjnej”) budować drugi stopień substytucji; nie sposób jednak rozważać tych rozwiązań na tym miejscu.

²⁵ Mam na myśli, rzecz jasna, koncepcję Benjamina: dzieło autentyczne — aura — oddalenie — wartość kultowa; reprodukcja (bezsensoowność pojęcia autentyczności) — upadek aury — wyjście do odbiorcy — wartość ekspozycyjna; por. W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*. W tegoż *Twórca jako wytwórca*. Wyb. H. Orłowski. Poznań 1975, zwł. s. 73 - 76.

Ostatnia kwestia wprowadza nas w obszar już odmiennego nieco charakteru związku z miejscem. Pojawia się bowiem np. problem różnego typu „własności”, a więc niejako trwałego, miejscowego nacechowania także dzieł „ruchomych”, czy też kierujący ku „geografii artystów” problem typu ich związku z miejscem, a przez to — stosunku czasu „miejscowego” do czasu dzieła, „genetycznego” związku z miejscem: odróżnienie dzieł powstałych w nim, przeniesionych, wędrujących. Do napotykaných odniesień do poszczególnych elementów systemu artystycznego jeszcze powrócimy. Pojawiające się zróżnicowanie sposobu bycia dzieł w miejscu na tym polega, że dzieła, które fizycznie są w ośrodku dzieła się na „widoczne” i „niewidoczne”, dalej — widoczne stale i czasowo. Nie znaczy to jednak — potencjalnie funkcjonujące i niefunkcjonujące; bowiem obok związanej z kanałami rozpowszechniania kwestii udostępnienia, odwołać się trzeba — poprzez zjawisko „znajomości ze słyszenia”²⁶ — do mówienia o dziełach, do komentowania, krytyki artystycznej, pisarstwa o sztuce, co wprowadza w pole widzenia jeden jeszcze sposób bycia dzieł, zasadniczo odmienny, który w skrajnych przypadkach może mieć charakter niejako spotęgowany — przez swoistą „aurę”. Uświadamia to nam, że w sformułowaniu o podstawowym znaczeniu: „dzieło jest” — owo „jest” może być już trojako rozumiane; oznacza: jest fizycznie, jest oglądane, wie się o nim. Wreszcie po czwarte — jest odbierane. W związku z tym komentarze o dziełach pełnią dwoistą rolę: są — obok innych danych — świadectwami odbioru, ale też tworzą „fa-mę” o dziele.

Obserwacje czynione w powyższej optyce pozwalają uzgodnić „moc” związku dzieła z miejscem, dzieła fizycznie obecnego. Jawi się ono tu przede wszystkim jako element krajobrazu, otoczenia, „środowiska” człowieka, co w sposób szczególny umożliwia mu kształtowanie wyobraźni, czy też nawyków wzrokowych, wpisywanie pewnych konwencji, czy narzucanie pewnego decorum. Dzieła „przytwierdzone” do miejsca bywają najczęściej odbierane przy rozproszonej uwadze, mimochodem, w procesie „lektury nieuważnej”²⁷. Badania kierujące się od tej materii ku strukturze wyobraźni napotykają konieczność wypracowania narzędzi korzy-

²⁶ W odniesieniu do literatury o roli tego typu kontaktu z dziełem pisze R. Escarpit, *Sukces i przetrwanie w literaturze*. Przeł. A. Gettllich. W: *W kręgu socjologii literatury*, op. cit., t. 2, zwł. s. 151 - 153.

²⁷ Dotyczy to zwłaszcza oglądu architektury. Ten typ percepcji bywa ograniczony przez wiązanie dzieł ze szczególnymi miejscami w ośrodku, narzucającymi inny typ odbioru (muzeum, galeria itp.) — do tej sprawy niżej powrócę w kontekście zagadnienia „jednostki miejsca”. W innych przypadkach — np. dzieł w mieszkaniu — ten typ odbioru poprzedzony jest mniej lub bardziej świadomym wy-horem.

stających z ustaleń teorii percepcji. Z drugiej strony otwiera się tu zagadnienie istnienia dzieła sztuki w szerszym obszarze „wzrostkowej parole”, zderzenia się wypowiedzi, kształtowania konwencji.

Co może szczególnie w tym kontekście interesujące — ten aspekt związku dzieła z miejscem może stać się punktem wyjścia porządkowania „przestrzeni artystycznej”, „przestrzennej” aksjologii, hierarchizacji konwencji artystycznych. Wolno chyba zasugerować możliwość istnienia konwencji „swojskości” opartej na fizycznej obecności dzieła, toposie własności, posiadania, silnego wyodrębnienia tego, co „mamy”, co jest „u nas”, a dalej — na tyle wysokiego miejsca tej cechy w hierarchii wartości, że jest ona w stanie zjednoczyć dzieła pod wieloma względami odmienne, czy też przejść do porządku nad ich rozróżnieniami. Dotyczyć to może zwłaszcza „spadku”, stanu zastanego, przejawiając się w szczególnym, nie różnicującym podejściu do materialnego dziedzictwa, nad którym dopiero nowe dokonania budzą refleksję, nakazują wyartykułować tradycję.

Powróćmy teraz do dzieła-komunikatu, do jego „dialogu z konwencjami” i „wirtualnego umiejscowienia”. Była mowa o pośrednim charakterze związku tak rozumianego dzieła z systemem społecznym, a więc też z przestrzennym aspektem jego istnienia — przez ukonstytuowaną w dziele sytuację komunikacyjną, przez zawarte w nim rozpisanie ról, określenie powinności twórczych i sposobów odbierania dzieł, ogólnie — zaktualizowanie (także przez naruszenie) konwencji artystycznych, z określeniem wyznaczników artystyczności na czele²⁸. Nakazuje to rozważać dzieło łącznie z innym obszarem, konstytuować inną jednostkę procesu historycznoartystycznego, fakt artystyczny jako „całość powstałą każdorazowo w wyniku zderzenia dzieła ze stereotypem odbioru charakteryzującym daną epokę i środowisko”²⁹. Charakteryzując zatem najogólniej pole badawcze powiemy, że w centrum zainteresowania geografii artystycznej uprawianej w optyce kluczowych zainteresowań historii sztuki znajdują się geograficzne czy przestrzenne odniesienia możliwości, reguł, środków i sposobów komunikowania artystycznego³⁰. Jej podsta-

²⁸ Konkluzja Sławińskiego na temat roli konwencji w badaniach literackich: „uwzględniając rolę konwencji literackich na rozmaitych poziomach organizacji dzieła bierzemy pod uwagę to, co decyduje o jego «literackości» (w ramach historycznego modelu teźe), a więc to, co ogranicza dosłowność jego zobowiązań wobec socjalnej genezy, a także jego prawdopodobności jako obrazu; jednocześnie wszakże ów czynnik ograniczający sam jest w najwyższym stopniu kategorią społeczną, a zatem musi — i powinien — znajdować się w polu widzenia socjologii literatury”. Op. cit., s. 55.

²⁹ J. Sławiński (za Escarpitem), *ibid.*, s. 59.

³⁰ Por. *ibid.*, s. 60.

wowym zadaniem będzie zatem określenie przestrzennego zasięgu swoich hierarchicznych systemów konwencji, rozpatrywanych w ich powiązaniu z tradycją, poziomami kultury artystycznej i grupami publiczności artystycznej — ze współokreślającymi się elementami systemu artystycznego, ogniskującymi się w dziele³¹. Możliwość odwołania się do tego samego zasobu konwencji, a więc sytuowanie się działań na wspólnym poziomie kultury literackiej, to zarazem możliwość porozumienia między artystą a odbiorcami³².

Uchwycenie i wypełnienie konkretną zawartością tej cechy dzieła, którą określiłem jako „wirtualne umiejscowienie”, zespołu sygnałów wiążących je z określonym, „właściwym” dla niego miejscem, możliwe więc będzie tylko wtedy, jeśli uda się ustalić przestrzenną, czy „miejscową” komponentę systemu konwencji. Podstawowe znaczenie ma zatem sposób zakreszania granic jednostki geograficznej i wyodrębniania tego, co dla niej swoiste, o czym niżej. Uwaga badacza koncentruje się dlatego na tej sferze, którą określamy mianem faktu artystycznego, że w niej spotykają się (na skali od zgody do konfliktu) dwie współoświetlające się sfery zainteresowań badacza: struktura dzieła, zawierająca „projekt” płaszczyzny porozumienia, rekonstruowalny, hierarchiczny system konwencji — odróżniania sztuki od nie-sztuki, wartościowania jej przejawów, funkcji, elementów struktury dzieła, stosunek do tradycji, aktualizację (polemiczną lub afirmatywną) określonych jej pokładów, w efekcie pewien wizerunek sztuki oraz — z drugiej strony — funkcjonujące w kulturze artystycznej danego miejsca stereotypy określające możliwości odbioru, od drugiej niejako strony ujmowane sposoby aktualizacji tradycji, sposoby osławiania czy funkcjonalizacji dzieł, o określonym zasięgu w obrębie publiczności artystycznej i odniesieniu do nieartystycznych podziałów społeczeństwa (klasowych, zawodowych, pokoleniowych etc.). Każde nowe dokonanie twórcze to test uwarstwienia publiczności artystycznej, nowy jej podział wzdłuż granic sposobów osławiania.

³¹ Konwencje artystyczne — to „bloki norm tradycji wyodrębnione ze względu na przyzwyczajenia i wymagania środowisk publiczności”; określony stan tradycji — to „repertuar konwencji”, z których każda wyznacza obszar możliwości uznania sztuki za „swojską” przez jakąś grupę publiczności; kultura artystyczna umożliwiająca uczestnikom publiczności porozumiewanie się „przez dzieła”, stanowi system orientacji w tradycji; jej poziomy odpowiadają podziałowi publiczności artystycznej. Por. *ibid.*, s. 65 - 66, 68, 72.

³² *Ibid.*, s. 73. Na temat roli konwencji w porozumieniu twórcy i odbiorcy por. też: M. Głowiński, *Wirtualny odbiorca w strukturze utworu poetyckiego. W tegoż Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*. Kraków 1977, oraz J. Culler, op. cit.

Aby uchwycić miejscową specyfikę, odtworzyć swoisty, hierarchiczny system konwencji właściwych dla danego miejsca — trzeba je wyodrębnić. Stajemy przed drugim podstawowym zagadnieniem geografii artystycznej — określeniem jednostek przestrzennych. Stawiamy tym samym sprawę zarysowania ich granic i wewnętrznej organizacji, a w związku z tym — współlistnienia owych jednostek, wchodzenia w związki, grupowania, budowy jednostek wyższego rzędu, z drugiej zaś strony — ich wewnętrznych podziałów; ich problematyki wewnętrznej i zewnętrznej. Nie wchodząc w rozważania biorące początek od sprecyzowania zawartości pojęcia miejsca³³, wolno chyba rozpocząć ogólną charakterystykę od wskazania, że w dziedzinie opisu przestrzeni poszukiwaną jednostkę odróżnić trzeba przede wszystkim od obszaru i granicy, a z drugiej strony, że poszukujemy niejako „atomu” społecznej przestrzeni, a więc jednostki elementarnej, która jest wewnętrznie podzielna, ale tylko jako całość ma znaczenie dla związków, większych całości, które są definiowane przez układ tych jednostek, choć — z drugiej strony — o możliwościach tych związków decyduje wewnętrzny skład, budowa jednostek.

Na całość zagadnienia składa się zarówno wskazanie owych jednostek, określenie zasady ich wyodrębnienia, a także wewnętrznej organizacji, jak i możliwości ich istnienia w większych całościach przestrzennych — możliwości ściśle związanych z wewnętrzną organizacją. Wiąże się z tym próba określenia powtarzalnego zróżnicowania tych miejsc, uchwytnej odmienności funkcji, a z drugiej strony — rodzajów łączących je współzależności. Ustalenie podstawowej jednostki geograficznej pozwala, jak sądzę, wyznaczyć trzy niejako poziomy: obok podstawowego — poziom makrojednostek geograficznych (łączących jednostki podstawowe) — i mikrojednostek (będących elementami struktury jednostek podstawowych).

Podstawową jednostkę, której granice wytyczać będą zasięg przestrzenny badanego systemu konwencji czy też wyodrębniać związane z nią dzieła, tradycja dyscypliny zwykła określać mianem artystycznego ośrodka lub środowiska. Na określenie typowych relacji między nimi dysponuje ona choćby kategoriami centrum i prowincji. Pomiedzy często zamiennie używanymi terminami pierwszej pary pożytecznie jest wprowadzić rozróżnienie. Podstawowe będzie dla nas określenie „ośrodek artystyczny”, przy czym pierwszą cechą jego rozumienia będzie związa-

³³ Rozważania problematyki wywoływanej przez proste pytania, jak: co jest miejscem, co mam na myśli mówiąc „w tym miejscu”, kiedy używam tego pojęcia, a dalej — czy zakłada ono określoną wielkość tego, co określa, co zapewnia temu wewnętrzną jednorodność czy też jaka wewnętrzna zasada organizacji pozwala wyodrębnić je jako całość, wreszcie — co pozwala je dookreślić na zasadzie przeciwieństwa bądź synonimii.

nie go z miastem — jako najbardziej typową bazą przestrzenną nowoczesnej kultury artystycznej, czy też szerzej — z miejscowością. Jako odniesienie dla wszystkich innych możliwości związania sztuki z miejscem — ta sytuacja, gdzie współistnieje ona z wszelkimi innymi typami ludzkiej działalności rozwijanymi w złożonej strukturze zorganizowanych miejsc stałego osiedlenia się ludzi, wydaje się najwłaściwsza. Określenie ośrodek artystyczny jest tu odpowiednikiem stosowanych w jednej z możliwych geograficznych typologii miejscowości, charakteryzujących je przez przydanie ośrodkowi przymiotnika wskazującego na pewien typ praktyki społecznej już to dominujący i generujący inne więzi w nim realizowane, już to istotny z punktu widzenia perspektywy badawczej, wyłaniającej go ze złożonego splotu funkcjonalnego ludzkiego skupiska. Mówiąc o ośrodku mam na uwadze ten drugi punkt widzenia, a więc niejako współistnienie systemu artystycznego w „kompletnym”, właściwym typowi miejscowości układzie społecznych podsystemów — po to, aby odróżnić na tym poziomie miejscowości, gdzie sztuka „zdominowuje” inne sfery życia społecznego czy też inaczej mówiąc — ma decydujący wpływ na modyfikację pozycji miejscowości w strukturze geograficznej w makroskali. Stanowiłoby to podstawę do typologicznego uporządkowania „miejsc artystycznych” na podstawowym poziomie ośrodka-miejscowości. W tej perspektywie należałoby rozważać pewne szczególne przypadki (o niektórych była już mowa), takie jak np. kolonia artystyczna, dwór artystyczny, plener, a także pewien typ dzieł³⁴. Zasadniczym wyznacznikiem ich współrzędności będzie parametr przestrzenny — oddzielenie i wchodzenie w skład całości wyższego rzędu³⁵.

Jeśli jednostki typu ośrodka-miejscowości koncentrują tu naszą uwagę, to równie ważne są jednostki przestrzenne podporządkowane im, z których wielu przysługuje zwyczajowo również miano ośrodków, takie jak np. (pomijając tu budowle i układy przestrzenne jako dzieła architektury i urbanistyki) muzeum, galeria, salon, uczelnia, instytut, dom kultury, kościół, sklep, pomnik, przy czym — podkreślmy raz jeszcze — rozpatrywane w tym przypadku w kategoriach przestrzennych, jako miejsca; miejsca takie jednak, których motywem powołania było spełnienie określonej funkcji w systemie artystycznym.

Jednostki tego typu interesują geografii artystyczną z kilku względów. Analiza ich układów, podobnie jak ośrodków w obrębie większych całości, pozwala odpowiedzieć na pytania o to, jakie miejsca w życiu

³⁴ Por. przyp. 14.

³⁵ Na temat pojęcia ośrodka por. uwagi K. Dmitruka rozwijające definicje A. Wallisa, *Literatura — społeczeństwo — przestrzeń*, op. cit., s. 18-20 oraz rozdz. *Przestrzeń jako forma zorganizowania — ośrodek literacki*.

społeczności sztuka wyodrębnia, w jaki sposób współistnieje w wielofunkcyjnych, społecznych całościach przestrzennych i jak je dookreśla, jakie wprowadza specyficzne współzależności przestrzenne etc. Z tego punktu widzenia interesujący wydaje się zwłaszcza problem włączania się obdarzonych swoistym znaczeniem jednostek w „system proksemiczny”, w którym skala, odległość, dystans, to co „bliskie” i „dalekie” uzyskuje określony, wymierny sens³⁶. Znaczenie zaś owych „miejsc artystycznych” w ośrodku szczególnie interesuje historyka sztuki. Chodzi bowiem o ich miejsce w systemie konwencji artystycznych, a zwłaszcza o — by raz jeszcze użyć tego określenia — „dialog konwencji” między nimi a dziełami. Poprzez ów dialog rozmieszczenie owych jednostek — to potencjalne rozmieszczenie dzieł w ośrodku zgodnie z konwencjonalnym kluczem. Dotyczy to zwłaszcza tych miejsc, które określić można jako miejsca pojawiania się dzieł. Jak w strukturze dzieła w stosunku do jednostek geograficznych rozmaitego rzędu mówić można o „wirtualnym umiejscowieniu”, tak tu — z różnym stopniem ostrości — o „wirtualnym dziele”, na które miejsca te są otwarte, a ściślej — jak w wypadku ośrodka, o określonej hierarchii konwencji artystycznych wpisanych niejako w owe miejsca.

Sygnalizując tu najbardziej zasadnicze problemy w optyce historycznoartystycznej kieruję uwagę zwłaszcza na ośrodek-miejscowość jako wyznaczający granice przestrzenne systemu konwencji. Ustalając wewnętrzną hierarchię, dążąc do uchwycenia wszelkich zawikłań splotu konwencji traktujemy go niejako jak „monadę”. Jest to ujęcie o tyle uprawnione, co niewystarczające. Każdy ośrodek jest bowiem elementem większej struktury przestrzennej, tej przede wszystkim, jaką wytyczają najsilniej utwierdzone granice — państwa. W jej obrębie ustosunkowuje się on w określony sposób do innych ośrodków; to te właśnie relacje określają m. in. terminy: centrum — prowincja. Przede wszystkim jednak wiele zjawisk w ośrodku jest, by tak rzec, zewnętrznie generowanych. Nieuwzględnienie tego faktu nie pozwala na właściwą interpretację, odcina od historycznego pola alternatyw możliwości nadania właściwego znaczenia systemowi konwencji. Wspominam o tym zarówno po to, by wskazać na istotny, nie rozwijany tu obszar zagadnień, jak po to, by przypomnieć — sygnalizowaną na początku konieczność nadania geograficznym badaniom sztuki charakteru kompleksowego³⁷.

³⁶ Por. E. T. Hall, *Ukryty wymiar*. Warszawa 1977, zwł. rozdz. X oraz prezentację jego ustaleń jako antropologicznego kodu architektury, U. Eco, *Pejzaż semiotyczny*. Warszawa 1972, s. 329 - 345.

³⁷ Teorii makroukładu przestrzennego kultury poświęca wiele uwagi K. Dm. truk. Ukazuje rolę instytucji państwa jako centralnego regulatora układu kultury, na przykładzie systemu kontroli. W proponowanej teorii układu wyodręb-

Charakteryzując przestrzenne jednostki geografii artystycznej nie posługuję się pojęciem środowiska artystycznego, gdyż — jakkolwiek obecne w tym charakterze zwłaszcza w badaniach sztuki dawnej — wydaje się mieć odniesienie w innej sferze. Jako element nowoczesnego życia artystycznego określa grupę ludzi, związanych najczęściej więzią zawodową, mniej lub bardziej wąsko rozumianą, grupę, która może się koncentrować wokół określonego miejsca, to zaś jej właśnie może zawdzięczać znaczenie i odwrotnie, nie jest z nim jednak tożsama. Jak wszelkie elementy systemu artystycznego daje się specyficznie usytuować w przestrzeni, nie może jej jednak punktować, czy wytyczać granic³⁸.

Zbliżając się do końca tych uwag, które ze względu na charakter tekstu miały jedynie wskazać potrzeby badań i te zasadnicze drogi ich prowadzenia, które wydają mi się istotne, chcę najkrócej wskazać na elementy na tyle uzupełniające przyjętą optykę, co sytuujące się na jej obrzeżach. Uznając za centralny problem historii sztuki interpretację dzieła, skoncentrowałem uwagę na tym, co można by nazwać „geografią form artystycznych” w odróżnieniu od „geografii życia artystycznego”³⁹. Podyktowane to było również sytuacją badawczą: zaawansowaniem badań literaturoznawczych, pod wieloma względami wzorcowych, ale zwłaszcza w zakresie ustaleń historycznych bliższych drugiemu sposobowi określenia przedmiotu, a przede wszystkim — siłą rzeczy — nie ujmujących specyfiki dzieł sztuki⁴⁰. Poza obszarem zainteresowania na tym miejscu pozostały w zasadzie te badania, które czynią swoim przedmiotem inne elementy systemu artystycznego, a więc niejako inne, „szczegółowe” geografie, powiedzmy: „geografia artystów”, „geografia galerii”, „geografia konkursów” itp. Jeśli przypomnimy sobie fakt zogniskowania

nia sieć informacji i sieć interakcji. Pierwszą przedstawia za pomocą dwóch schematów: połączeń między ośrodkami typu „każdy z każdym” i rozprowadzania informacji za pomocą ośrodka centralnego. W Dwudziestoleciu stwierdza na obszarze komunikacji literackiej ewolucję od wariantu pierwszego do drugiego. W sferze interakcji obserwuje odmienność sytuacji, wynikającą z trudności sterowania działaniami i w efekcie powstanie sieci ośrodków o przewadze więzi informacyjnych nad organizacyjnymi. Sieć interakcji proponuje przedstawić za pomocą tzw. stref wpływu. Ubóstwo sieci interakcji definiuje też, jego zdaniem, pojęcie prowincji. Analizuje także wewnętrzną strukturę przestrzenną ośrodków literackich (zwl. na przykładzie Lublina; poświęca też nieco uwagi koncentracji instytucji kulturalnych Poznania). *Życie literackie...*, op. cit.

³⁸ Na temat definicji środowiska por. K. Dmitruk (za Wallisem) *Literatura — społeczeństwo — przestrzeń*, op. cit., s. 259.

³⁹ Nawiązując do rozróżnienia J. Sławińskiego, op. cit.

⁴⁰ Obiek podstawowych w tym zakresie prac Zółkiewskiego, a także Dmitruka por. A. Paczkowski, *Prasa polska w latach 1918 - 1939*. Warszawa 1980 (rozdz. *Geografia wydawnicza*).

w dziele za pośrednictwem zaktualizowanych konwencji wszystkich elementów systemu artystycznego i towarzyszące prowadzonym „poprzez dzieło” rozważaniom odwołania do tych elementów, to oczywiście staje się waga tych badań, które odpowiednio zorientowane stanowią niezbędny etap dociekań prezentowanych tu jako zasadnicze.

Pytając o dzieła, które były w ośrodku, stanęliśmy wobec kluczowej funkcji konwencji artystycznych: odróżniania dzieła sztuki od tego, co nim nie jest. Z tego samego punktu widzenia traktując muzea, galerie itp. jako zespoły dzieł — zdawaliśmy sobie sprawę, że nie wyczerpuje to tych pojęć, z drugiej zaś strony — że jeśli pytamy o wszystkie dzieła, to niezbędne jest przeprowadzenie badań nad problemami typu sztuka w mieszkaniu, w szkole, w urzędach, na ulicy, w witrynach itp., dających się realizować tylko w formie szacunków na podstawie prób, że dalej — jeśli mają dać więcej niż tylko najprostszą ilościową statystykę — muszą być od początku porządkowane przez kategorie procesu historycznoartystycznego (stylowe, gatunkowe itp.) czy inne mierniki pozwalające stworzyć pewną typologię, wiodącą ku systemowi konwencji. Pytając o mobilność i udostępnienie dzieł odwoływaliśmy się do biografii artystów i kanałów rozpowszechniania, a więc też do ustaleń, które poczynić można na gruncie wiążących je badań więzi międzyośrodkowych: podróże artystyczne, wystawy gościnne, objazdowe, ogólnopolskie partnerują tu czasopiśmiennictwu, korespondencji, konkursom czy takim elementom infrastruktury jak komunikacja, telekomunikacja, poczta etc. Z kolei w polu widzenia pojawił się problem świadectw odbioru, a więc np. badań frekwencji na wystawach, krytyki jako jednej z podstaw rekonstrukcji systemu konwencji. Dziedzictwo, by tak rzec — potencjalna tradycja, a więc również obszar tego, co nie zaktualizowane, winno stać się również przedmiotem badań, nazwijmy to — „geologii artystycznej”, określającej m.in. miejscowe wyznaczniki „pamięci” ośrodka.

By powrócić do sztuki w Poznaniu — u samych początków Dwudziestolecia odbieramy z wystawy „Buntu” cenny sygnał rozminięcia się poziomów kultury artystycznej, a ściślej — test uwarstwienia publiczności artystycznej; każdy artystyczny skandal wyjaskrawia tę sytuację, kiedy indziej słabiej uchwytną. Poprzez analizę poetyki dzieł pod kątem wpisanej sytuacji komunikacyjnej możemy użyć informacji na temat „granic osławiania” różnicujących publiczność artystyczną, na temat preferencji w sferze powinności artysty, miejsca tematu w strukturze dzieła, decorum tematu i sposobu przedstawiania itd. Nie doprowadzi to do istoty „pознаńskości”, ale powinno pozwolić ukazać możliwie wieloaspektowy obraz wspólnot i rozbieżności twórczej i odbiorczej aktualizacji tradycji, o ile przewodnikiem nie będą hasła, z góry określające, co znajdziemy: nowatorzy przeciw konserwie, piłsudczycy przeciw endekom, ar-

tyści przeciw filistrom etc. Jeśli z drugiej strony weźmiemy pod uwagę przykłady akceptacji (jak choćby długotrwała przychylność wobec „Plastyki”), to może to pozwolić uszczegółowić jeszcze ów system, zwłaszcza w aspekcie zasięgu możliwości „oswajania” dzieł, czy też sposobów jego funkcjonalizacji; poprzez akceptowanie dzieł realizujących różne poetyki ujawnić zjawisko naginania ich do odmiennych konwencji odbiorczych i zakres możliwości owego naginania⁴¹. Oto przykład powiązany z naszą problematyką: jeśli wyobrazimy sobie funkcjonalizację sztuki jako „opis ziemi”, jako ważny element systemu konwencji, co pociąga za sobą określone przeświadczenie o powinnościach artysty, to „pomieści” ona zarówno „inwentarze” Gosienieckiego jak pejzaże Dołżyckiego czy nawet Spychalskiego. Mówiąc ogólnie — przykład ten wydaje się o tyle uzasadniony, że dla większości uchwytnych w Poznaniu systemów konwencji wspólnym rysem mogłoby się okazać odrzucenie „autoteliczności” sztuki, a więc przydzielanie jej jakiejś zewnętrznej wobec niej funkcji czy służby. Przypuszczenie to bardzo ogólne, ale jak sądzę, może liczyć na rozległą motywację w tradycji. Potwierdza je też np. program szkoły — ukonstytuowanej jako Państwowa Szkoła Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego. Szkoła z kolei naprowadza nas na zagadnienie artystów-przybyszów, bo wszak artyści z Poznania nie tylko uciekali; większość kadry nauczającej w szkole — to przybysze. W takich przypadkach podstawowe wydaje się pytanie, czy przyjazd do ośrodka wytycza cezurę w twórczości i w jakim kierunku idą zmiany, w jaki czas po przyjeździe zmiany te następują i jak się mają w tutejszych systemach konwencji⁴². Fakt, że w Poznaniu osiada spora liczba artystów, stwarza szerokie pole dla takich testów i ich porównań; zmiany bywają uchwytnie, jak się twierdzi w stosunku np. do twórczości Pautscha, Dołżyckiego czy Mondrala. Także spora ilość odnotowanych miejsc wystawiania sztuki stwarza możliwość z jednej strony uchwycenia różnic ich „nastawienia” (zróżnicowanie pod tym względem np. Muzeum Wielkopolskiego, TPSP i Bazaru jest uchwytnie), z drugiej — odtworzenia swoiściego systemu przestrzennego, rozłożenia „miejsc artystycznych” w mieście i powiązań między nimi. Co zaś do pomników — pozwolę sobie na refleksję innej nieco natury: uderzają analogie między pomnikiem

⁴¹ „...odbiorcy niedostępna jest dana konwencja, ale on jej nie odrzuca, wprowadza zaś w system konwencji sobie znanych, niejako adoptuje ją, narzuca jej sensy, w które na pewno pierwotnie nie była wyposażona”. M. Głowiński. op. cit., s. 73-74, por. też J. Culler, op. cit., oraz — na temat „lektury funkcjonalnej” — J. Lalewicz, *Komunikacja językowa i literatura*. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1975, s. 110-113.

⁴² Badanie momentu wejścia artysty w nowe środowisko, jako dające możliwość uchwycenia genius loci, zaleca Haussher, op. cit., s. 171.

Wdzięczności z 1932 r. i tym czerwcowym, o pół wieku późniejszym (lokalizacja, symbolika religijna, charakter dyskusji wokół nich — a przecież także związek tego ostatniego z pomnikiem Mickiewicza); refleksja ta rzecz prosta nie może być konkluzją — ale być może punktem wyjścia.

THE ARTISTIC LIFE OF POZNAŃ THESIS ABOUT THE GEOGRAPHY OF ART IN THE TWENTIETH

Summary

Although the starting point of this paper was the question about Poznań, what this name means on the artistic map and what was the role of this particular city as of an artistic centre, the actual state of our studies suggests the necessity of concentrating upon the formulation of the theoretical basis. Because the studies of the similar problems in other disciplines are more advanced we found it useful, while concerning their effects, to concentrate upon the attempt of describing the specific artistic aspects of the spatial relations in culture and the key problem of the conjugation of the artistic and the geographical aspects. On the other hand, the studies of this problem evidently lead to the historical — artistic synthesis and further on, they lead to the studies upon man and his existence.

Brief review of the literature concerning these problems enables us to notice certain weaknesses that need to be surmounted: lack of adequate studies concentrating especially around the period of twenty years between the wars, then the lack of consistent theory enabling art historians to formulate the synthesis and the influence upon the studies of this problem including certain paradigms and the related hierarchy of values (what results in e.g. reduction of the artistic problems to purely political ones), then the problem of typographical terminology functioning as a specific hypostasis, also the insufficient consideration of such problems as the reception and finally the chaotic terminology.

A few points of the argumentation attempting the formulation of the theory of the Geography — art studies deserve our careful consideration here.

Considering the relations between the artistic and the spatial aspects the author accepts the actual idea of the art history, namely the consideration focuses on a work of art itself which constitutes a centre of an artistic system. Thus, the artistic system consists of: audience, means of production, finances, a way of presentation, then, the control and an artistic culture, also of an artistic convention and an artistic tradition. The relations between a work of art in a form of a text and a system can be only indirect by means of a system of a "situated" compiled artistic conventions while the existence of a work of art as an object is realized as "being in a place": its physical being, accessibility and the knowledge about its existence.

A work of art — an object usually appears to be a detail of landscape, surrounding or the man's environment that brings about creation of imagination of visual habits, implication of certain conventions or imposing a certain decorum.

It seems to be significant here to draw our attention to the aspect of a relationship between a work of art and its place. This particular relation may be-

come a starting point of our attempt of subordinating "artistic space" and a "spatial" axiology or the hierarchization of the artistic conventions (eg. possibility of existence of a convention of "intimacy" based on a physical presence of a work of art and a set of properties).

In the first case we would generally mean the fulfilment with a content of something that could be defined as a "virtual placement" of a work of art, that is a set of signals linking a work with a "suitable" place. Such an operation will be possible due to defining the spatial or "local" component of a system of a convention. That is why our attention should concentrate upon a sphere of an artistic fact, "a completeness created each time as a result of a clash of a work of art with a stereotype of a reception characteristic of a particular epoch and a particular society". This is a ground where (on a scale from an agreement to a conflict) the two correlative spheres meet: the structure of a work of art including a "project" of a sphere of understanding, hierarchic system of conventions which can be reconstructed and the second sphere — the stereotypes functioning within a local artistic culture determining the reception. Thus, each new artistic creation becomes a test for the audience, and a new division of that audience according to the borders of their acceptance.

The second basic problem of the geography of art seems to be a definition of a spatial unit. The already mentioned basic unit is an artistic centre; a city or a region. This situation, if referred to all the other possibilities of relating art and place, coexists with all the possible man's activities developed within a complex structure of organized, permanently inhabited places. It also enables us to point out the places where art "dominates" other spheres of social activities, or putting it other way, it plays a decisive role in modifying the rank of a particular place within a geographic structure in a macroscale.

In a reference to the geography of art we are also interested in spatial units subordinated to a centre such as for example: museum, gallery, university, church, monument e.t.c., because of both a "dialog" of conventions between places and works of art where a "virtual piece" meet with a "virtual situating" open for a work of art altogether with an approximate subsystem built by these places within a system of a centre.

The basic theorem formulated thus only suggests the ways of detailed problematization of the range of the geography of art. Numerous problems connected with this problem are put aside and many are only pointed out. The author, recognizing the interpretation of a work of art as a central problem of art history, concentrates upon a ground that could roughly be called a "geography of the artistic forms" in contrast to "geography of an artistic life".

Those studies which create the other elements of an artistic system, in a sense, "detailed" geographies such as a geography of artists, geography of galleries, geography of competitions remain beyond the authors' consideration here. Because all the elements of the artistic system, realized by means of current conventions, focus on a work of art, the rank of the directed studies in this field evidently becomes an essential stage of our studies which we consider here as the fundamental ones.

The knowledge of the history of art in Poznań in the period of twenty years between the wars, although roughly acquired, enables us to reveal the facts very significant for our study, the facts that may function as an exemplary starting points in our historical research. At the beginning of the twenty year period between the wars the exhibition of "Bunt" (Rebellion) becomes a significant hint

about the "bounds of familiarization" differentiating the artistic audience, then we can get information about preferences within a sphere of an artist's duty, about a rank of a theme in a structure of a work of art, decorum and the ways of presentation etc. On the other hand, acceptance of the exhibition "Plastyka" may give some additional details to the view of the system. The acceptance of works of art realizing various poetics may reveal a phenomenon of subordinating these works to different receptional conventions and the range of subordination. The main feature of the most noticeable system of conventions in Poznań could have been the rejection of autotelicity of art, or imposing a certain surface function or a role upon art.

The other, note-worthy problems are: the question about the artists — strangers, the places of exposition of art and monuments.