



Historia sztuki w dobie rewolucji informatycznej i globalizacji¹

Jan Harasimowicz

Międzynarodowe Kongresy Historii Sztuki, odbywane staraniem Comité International d'Histoire de l'Art (CIHA), stanowią od lat najbardziej miarodajne forum wymiany myśli między historykami sztuki reprezentującymi różne narodowości i różne pokolenia. Nie sposób jest wprawdzie wysłuchać wszystkich przygotowanych na nie referatów czy choćby wyrobić sobie poglądu o obradach wszystkich sekcji i grup roboczych, niemniej sam fakt obcowania z dorobkiem badawczym przedstawicieli różnych szkół naukowych, zwłaszcza pozaeuropejskich, daje poczucie uczestnictwa w wielkim globalnym święcie naszej dyscypliny, uważanej przecież – nie bez racji – za najbardziej wszechstronną gałąź humanistyki.

XXXII Kongres CIHA, zatytułowany „Skrzyżowanie kultur: konflikt, migracja, zbliżenie wzajemne”, który odbył się w dniach 13-18 stycznia 2008 roku w Melbourne², miał znaczenie szczególne. Po pierwsze: zorganizowano go na kontynencie najpóźniej włączonym w globalną komunikację kulturową, po drugie: po raz pierwszy z taką mocą podkreślono „globalny” wymiar historii sztuki. Niby był on zawsze obecny, choćby z racji istnienia w Europie, Ameryce Północnej i Australii wielu kolekcji sztuki „pozaeuropejskiej”, lecz zamykał się dotąd najczęściej w wąskim kręgu „znawstwa”, bez ambicji stopniowego kształtowania uniwersalnego obrazu artystycznego dziedzictwa ludzkości. W Melbourne pokuszono się po raz pierwszy o zarys „idei historii sztuki świata”, może jeszcze nazbyt „neurotyczny”³, nadmiernie obciążony jałowym teoretyzowaniem⁴, stawiający jednak szereg ważnych pytań o „globalną” kondycję sztuki i jej historii.

Wątki „globalne” obecne były nie tylko w sekcji „The Idea of World Art History”, kierowanej przez Thomasa DaCostę Kaufmanna (Princeton), lecz także w wielu innych, jak „The Sacred across Cultures”⁵, „Materiality across Cultures”⁶, „Art and Migration”, „Art and War”⁷, „New Media across Cultures” czy „New Museums across Cultures”. Przedmiotem referatów były zarówno dzieła i wydarzenia artystyczne dobrze znane, wielokrotnie już omawiane i interpretowane, jak i zjawiska z europejskiej czy amerykańskiej perspektywy nad wyraz „egzotyczne”, uchodzące dotąd za osobliwe manifestacje lokalnych kultur, a zatem będące przedmiotem zainteresowania nie tyle historyków sztuki, co etnologów i antropologów kultury. Jaki zatem obraz współczesnej historii sztuki ukazał się uczestnikom kongresu w Melbourne, zwłaszcza tym, którzy – jak piszący te słowa – starali się wysłuchać możliwie najwięcej różnorodnych referatów? O jakie punkty widzenia wzbogaciła się ich wizja „globalnego” dziedzictwa kulturowego, którą na pewno od wielu już lat, przynajmniej na własny użytek, próbowali zbudować?

Zanim podjęta zostanie próba odpowiedzi na te pytania, przypomnieć wypadnie parę prawd podstawowych, zgoła banalnych. Rzeczą oczywistą i niepodlegającą dyskusji jest wielki wpływ komputerów osobistych, fotografii cyfrowej i internetu na nauki humanistyczne. Na przykładzie historii sztuki widać to w sposób szczególnie dobitny: opierała się ona przecież jeszcze tak niedawno na prostej enumeracji „przedmiotów

il. 1 Anton Möller (krąg), *Obraz świata i społeczeństwa gdańskiego*, ok. 1605, olej na blasze, Poznań, Muzeum Narodowe. Fot. Muzeum Narodowe, Poznań



¹ Artykuł niniejszy stanowi nieznacznie zmienioną wersję wykładu inauguracyjnego IV Środkowoeuropejskiego Forum Doktorantów Historii Sztuki „Historia sztuki w dobie globalizacji”, które odbyło się we Wrocławiu w dniach 5–8 listopada 2009 roku staraniem Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego i Samorządu Doktorantów Uniwersytetu Wrocławskiego.

² *Crossing Cultures: Conflict, Migration and Convergence. The Proceedings of the 32nd International Congress in the History of Art (Comité International d'Histoire de l'Art, CIHA), The University of Melbourne, 13–18 January 2008*, red. J. Anderson, Carlton (Vict.) 2009.

³ J. Onians, *Neuroarthistory as World Art History: Why Do Humans Make Art and Why Do They Make It Differently in Different Times and Places?*, [w:] *Crossing Cultures...*, op. cit., s. 78–81.

⁴ J. Purtle, *Objects without Borders. Cultural Economy and the World of Artefacts*, [w:] *ibidem*, s. 127–132.

⁵ Zob. m.in. M. Wiśłocki, *Houses of God, Gates of Heaven, Doors of Grace: Changes in Perception of Lutheran Church Interiors as 'Holy Places'*, [w:] *ibidem*, s. 384–388.

⁶ Zob. m.in. A. Lipińska, *Alabastrum Effoditur Pulcherrimum and Candissimum. The Influence of Imported Southern Netherlandish Sculpture on the Reception of Alabaster in Central Europe in the Sixteenth Century*, [w:] *ibidem*, s. 482–486.

⁷ Zob. m.in. J. Harasimowicz, *Bartholomäus Strobel the Younger and the Thirty Years War*, [w:] *ibidem*, s. 643–648.



il. 2 Donatello, *Dawid* (ok. 1428-1432), brąz, Florencja, Museo Nazionale del Bargello. Fot. Museo Nazionale del Bargello, Florencja

pierwszych” i replik, dzieł „autorskich i „warsztatowych, na śledzeniu wędrówki ikonograficznych motywów z „centrum” na „peryferie” itp. Dziś zaawansowane techniki informatyczne umożliwiają dowolne przeszukiwanie baz danych sto, ba, tysiąc razy szybciej niż wtedy, gdy do dyspozycji były głównie prywatne, państwowe lub korporacyjne kartoteki, gromadzone z wielkim trudem przez lata⁸. Specjalistyczne fototeki i diateki, stanowiące dotąd przedmiot dumy wysoko wyspecjalizowanych placówek dydaktycznych i badawczych, także straciły na znaczeniu, skoro praktycznie każdy może sobie stworzyć na domowym komputerze, aby odpowiednio pojemnym, własną „obrazową bazę danych”.

Gdy wszystko staje się dostępne wszystkim, tym większego znaczenia nabiera umiejętność poruszania się w owym gąszczu zjawisk, atakujących zewsząd nasze zmysły i absorbujących, przynajmniej od czasu do czasu, nasz umysł. Globalizacja nie zrodziła się przecież z niczego, nagle, za dotknięciem czarodziejskiej różdżki z Krzemowej Doliny. Świat naszej globalnej wyobraźni budowany był stopniowo i policentrycznie, z tym jednak, że przez długie stulecia świadomość wielości i różnorodności kulturowych kodów była dość poważnie ograniczona barierą komunikacji i interesami kształtujących się struktur społecznych.

Pierwszym kodem kulturowym, który uzyskał – na miarę ówczesnych wyobrażeń o świecie – „globalny” wymiar, był antropomorficzny kod śródziemnomorski, grecko-rzymski. Ograniczony początkowo do skomplikowanego świata politeistycznej religii i mitologii, rozszerzał się stopniowo na świat realnie żyjących ludzi, zróżnicowanych płcią, wiekiem, pozycją społeczną i – czego już w okresie rzymskim nie ukrywano – urodą. Kod ten nigdy całkowicie nie wygasł po upadku imperium, a okres renesansu nie tylko go restytuował, ale nadał mu – przez skojarzenie z religią chrześcijańską – większej siły wyrazu [il. 2], a ponadto rozszerzył jego zasięg na obszar poza dawnym limesem rzymskim. Ostatecznym zwycięstwem grecko-rzymskiego antropomorfizmu stał się schyłek wieku XVIII, gdy wzorowana na antyku sztuka opanowała północne rubieże Europy, wijąc sobie przytulne gniazdko w stolicy Królestwa Danii⁹.

W okresie przejściowego kryzysu grecko-rzymskiego mimetyzmu, u progu średniowiecza, dał o sobie po raz pierwszy znać inny, konkurencyjny względem niego, kod płaszczyznowo-dekoracyjny, wywodzący się – ogólnie rzecz biorąc – z kultury Wschodu. Widzimy go w pierwszych ikonach, w blasku bizantyjskich mozaik, w delikatnych konturach Madonn, wyłaniających się ze złotych teli obrazów szkoły sienneńskiej¹⁰. „Gotyk międzynarodowy”, „styl piękny”, znakomicie współbrzmiały z kształtującą się stopniowo, m.in. w wyniku wypraw krzyżowych, kulturą rycersko-dworską [il. 3], na wielu obszarach Europy, zwłaszcza tej „barbarzyńskiej”, wyprzedził antropomorficzne dzieła odwołujące się do grecko-rzymskiego antyku¹¹. Z cesarskiej Pragi, wraz z ekspansją Luksemburgów na Północ, docierał nad dolną Łabę i dolną Odrę¹², z Malborka, stolicy utworzonego nad dolną Wisłą państwa Zakonu Niemieckiego, promieniował na Polskę, Litwę i wschodnie побережье Bałtyku.

Oba wspomniane kody, wyrażające się najpełniej w malarstwie



il. 3 *Madonna Wyszebrodzka*, ok. 1420, tempera na desce obciągniętej płótnem, Vyšší Brod, klasztor Cystersów. Fot. Národní Galerie, Praga

i rzeźbie, miały też swoje przełożenie na formy architektoniczne. Bez grecko-rzymskiego antropomorfizmu nie byłoby teorii porządków, stanowiącej fundament wszelkich odmian klasycyzmu, bez bizantyjsko-mauretańskiego linearyzmu trudno by sobie wyobrazić zwiewność gotyckich ażurów i kapryśny dukt secesji. O ile jednak architektura gotycka, zrodzona na peryferiach dawnego imperium rzymskiego, we Francji i Anglii, z wielkim trudem torowała sobie drogę na Półwysep Apeniński, a do niektórych jego zakątków nie dotarła w ogóle, o tyle porządkowa architektura „more italico”, ukształtowana w drugiej połowie XV wieku na terenie Toskanii, Umbrii i Lacjum, podbiła z czasem większość krajów położonych na północ od Alp. Arkadowe dziedzińce pałaców florenckich powędrowały przez Urbino i Rzym do Austrii i Węgier, na Morawy i do Czech. Z czasem dotarły do polskiego Krakowa i śląskiego Brzegu, skąd przeszczepiono je – wzdłuż biegu Odry – do Meklemburgii i na dru-



⁸ Nowoczesne metody gromadzenia i udostępniania wiedzy o zabytkach, red. A. Seidel-Grzezińska, K. Stanicka-Brzezicka, (Cyfrowe spotkania z zabytkami, t. 1) Wrocław 2008; *Informatyka w historii sztuki. Stan i perspektywy rozwoju współczesnych metodologii*, red. A. Seidel-Grzezińska, K. Stanicka-Brzezicka, (Cyfrowe spotkania z zabytkami, t. 2), Wrocław 2009.

⁹ *Copenhagen As It Was in 1796*, red. M. Floryan, Copenhagen 1996; E. M. Bukdahl, M. Bogh, *The Roots of Neoclassicism: Wiederwelt, Thorvaldsen and Danish Sculpture of Our Time*, Copenhagen 2004.

¹⁰ Ostatnio na ten temat: D. Chelazzi Dini, A. Angelini, B. Sani, *Five Centuries of Sieneese Painting. From Duccio to the Birth of the Baroque*, London 1998; T. Hyman, *Sieneese Painting. The Art of a City-Republic (1278-1477)*, London 2003; D. Norman, *Painting in Late Medieval and Renaissance Siena (1260-1550)*, New Haven 2003.

¹¹ *Die Parler und der Schöne Stil 1350-1400. Europäische Kunst unter der Luxemburgern. Ausstellung Schnütgenmuseum Köln*, red. A. Legner, t. 1-5, Köln 1978-1980; *Prag und die großen Kulturzentren Europas in der Zeit der Luxemburger 1310-1437. Internationale Konferenz aus Anlaß des 660. Jubiläums der Gründung der Karlsuniversität in Prag*, 31. März-5. April 2008, red. M. Jarošová, J. Kuthan, S. Scholz, Praha 2008.

¹² M. Deiters, *Kunst um 1400 im Erzstift Magdeburg. Studien zur Rekonstruktion eines verlorenen Zentrums*, Berlin 2006 (Neue Forschungen zur deutschen Kunst, t. 7).

il. 4 Piombino Dese (Treviso), willa Cornaro, 1553–1596, architekt Andrea Palladio. Widok od strony ogrodu. Fotografia archiwalna ze zbiorów autora



¹³ A. Hahr, *Die Architektenfamilie Pahr. Eine für die Renaissancekunst Schlesiens, Mecklenburgs und Schwedens bedeutende Familie*, Straßburg 1908 (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, t. 97); J. Harasimowicz, *Il Rinascimento fuori dal limes romanus*, [w:] *Il Rinascimento italiano e l'Europa*, red. M. Fantoni, vol. I: *Storia e storiografia*, Vicenza 2005, s. 415–438.

¹⁴ H. Péé, *Die Palastbauten des Andrea Palladio*, Würzburg 1941; C. Constant, *Der Palladio-Führer*, Braunschweig / Wiesbaden 1988; L. Puppi, *Andrea Palladio. Das Gesamtwerk*. Wydanie poprawione pod red. D. Battilotti, Stuttgart / München 2000.

¹⁵ Wiele ważnych referatów na ten temat ogłoszono na sympozjum zorganizowanym z okazji 400-lecia urodzin architekta, zob.: *Palladio: 1508–2008. Il simposio del cinquecentenario*, red. F. Barbieri, D. Battilotti, Venezia 2008.

¹⁶ S. Å. Nilsson, *Curzon, Kedleston and Government House, Calcutta*, [w:] *Crossing Cultures...*, op. cit., s. 532–535.

¹⁷ G. Bazin, *L'architecture religieuse baroque au Brésil*, São Paulo 1955; G. Kubler, *Art and Architecture in Spain and Portugal and their Dominions (1500–1800)*, Harmondsworth 1959; M. A. Ribeiro de Oliveira, *O rococo religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*, São Paulo 2003.

¹⁸ G. German, *Gothic Revival in Europe and Britain: Sources, Influences and Ideas*, London 1972; Ch. Brooks, *The Gothic Revival*, London 1999 (Art & Ideas: Romanticism to Modernism).

¹⁹ E. M. Seng, *Der evangelische Kirchenbau im 19. Jahrhundert. Die Eisenacher Bewegung und der Architekt Christian Friedrich von Leins*, Tübingen 1995 (Tübinger Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte, t. 25).



gą stronę Bałtyku¹³. Jeszcze większą karierę zrobiły portykowe pałace i wille projektu Andrei Palladia [il. 4], których budowa nie wymagała tak wielkich środków i była dostępna nie tylko królewskim, książęcym lub biskupim inwestorom¹⁴. Sięgnęła po ten typ rezydencji szlachta angielska, bogacząca się szybko na hodowli owiec. Z Anglii palladiański klasycyzm powędrował zarówno na Wschód – do Niemiec [il. 5], Czech, Polski i Rosji, jak i na Zachód – za ocean, do Nowego Świata¹⁵. Palladiańskie rezydencje kazali też sobie budować brytyjscy administratorzy Australii, Nowej Zelandii, Indii¹⁶, Południowej Afryki i Rodezji.

Porządkowa architektura grecko-rzymska, w krajach niemieckojęzycznych zwana „włoską” („welsch”), podbiła stopniowo cały świat,



il. 5 Wörlitz (Saksonia-Anhalt), pałac książąt Anhalt-Dessau, 1769–1773, architekt Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff. Widok elewacji frontowej. Fot. Kulturstiftung Dessau-Wörlitz, Dessau

znajdując szerokie zastosowanie zwłaszcza w budowlach świeckich, prywatnych i publicznych. W budownictwie sakralnym szczególne triumfy święciła w katolickich krajach Ameryki Południowej i Środkowej, gdzie dotarła wraz z hiszpańskimi i portugalskimi konkwistadorami¹⁷. W Europie transalpejskiej musiała konkurować z utrzymującą się aż po schyłek XVII wieku tradycją gotycką [il. 6]. Ta ostatnia, zepchnięta w XVIII wieku na zupełny margines, odżyła z nieprawdopodobną siłą w połowie następnego stulecia¹⁸. Neogotyckie kościoły – katolickie, luterańskie, kalwińskie, anglikańskie i wielu innych wspólnot wyznaniowych – powstawać zaczęły we wszystkich zakątkach globu, głównie w nowych dzielnicach rozrastających się stopniowo miast europejskich¹⁹, w nowo zakładanych na terenie Europy miastach przemysłowych i uzdrowiskowych, jak Wiesbaden²⁰, w administracyjnych centrach Stanów Zjednoczonych Ameryki Północnej, Kanady, Australii [il. 7] i Nowej Zelandii²¹. Neogotyck stał się w ten sposób, zgodnie z jego nowożytną nazwą na gruncie języka niemieckiego, globalnym stylem „kościelnym” („kirchisch”)²². Nie oznacza to oczywiście, że form neogotyckich nie stosowano w architekturze świeckiej, zwłaszcza w budynkach związanych ze sprawowaniem władzy,



²⁰ *Festschrift zur Erinnerung an die Einweihung der Marktkirche vor 100 Jahren. 1862–1962*, red. **W. Borngasser**, Wiesbaden 1962; **M. Hesse**, Wiesbaden. *Marktkirche*, Regensburg 1987 (Schnell Kunstführer, nr 1620).

²¹ **I. Lochhead**, *Remembering the Middle Ages. Responses to the Gothic Revival in Colonial New Zealand*, [w:] *Crossing Cultures...*, op. cit., s. 536–540.

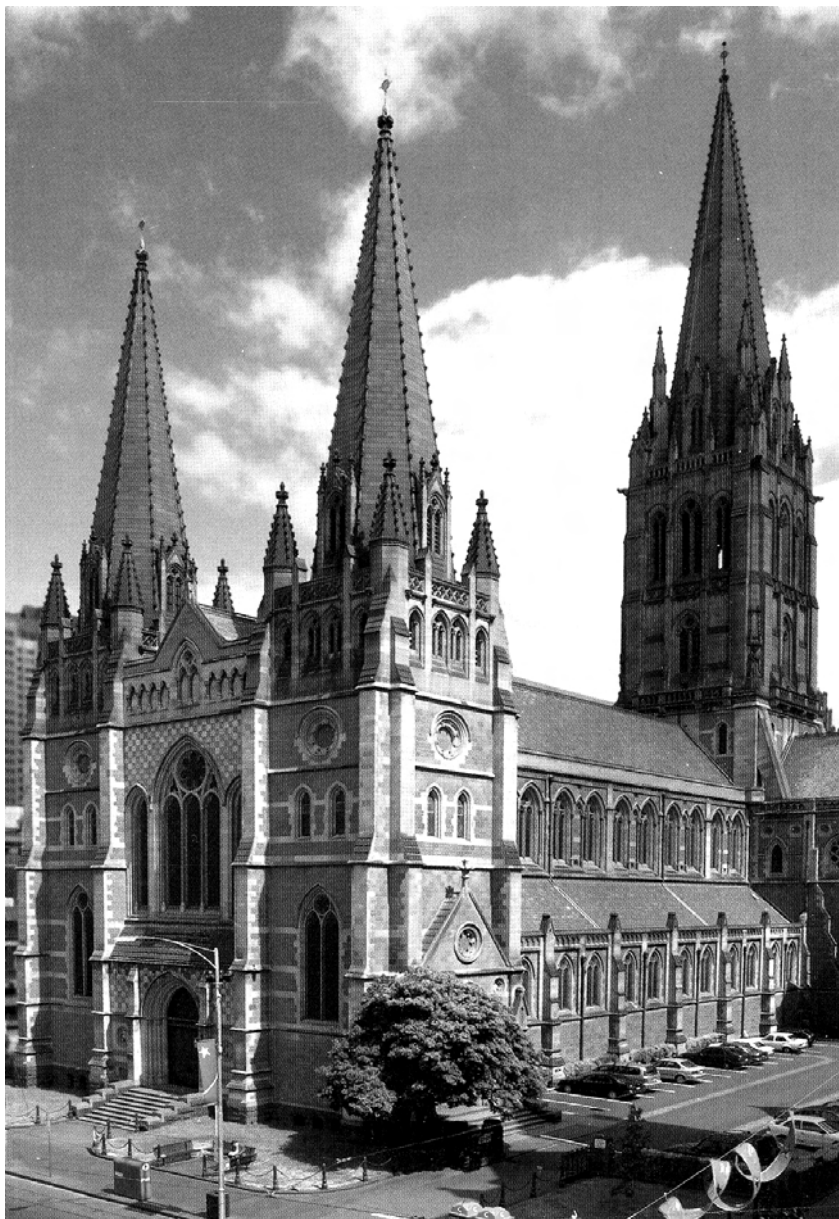
²² **L. J. Sutthoff**, *Gotik im Barock. Zur Frage der Kontinuität des Stiles außerhalb seiner Epoche. Möglichkeiten der Motivation bei der Stilwahl*, Münster 1990 (Kunstgeschichte, t. 31)

il. 6 Paderborn (Północna Nadrenia-
-Westfalia), kościół Uniwersytecki,
1670-1675, architekt Anton Hülse SJ.
Widok wnętrza w kierunku prezbite-
rium. Fotografia archiwalna ze zbio-
rów autora




wymiarem sprawiedliwości i szkolnictwem. Także wiele budowanych w XIX wieku fabryk stylizowano na gotyckie zamki.

Zarówno architektura „włoska”, jak i „kościelna” rozprzestrzeniały się często w formie zredukowanej, uproszczonej. Transfer form najdoskonalszych, najbardziej rozwiniętych stylowo, wymagał szczególnej determinacji fundatorów, gotowych do poniesienia ponadprzeciętnych kosztów realizacji swoich zamierzeń. I tak na przykład architektura wczesnego gotyku docierała z Francji do Europy Środkowej i Wschodniej przede wszystkim w bardzo skromnym wariantcie cysterskim. Nie oznaczało to jednak, że w peryferyjnej budowlu w pełni zgodnej z surową regułą

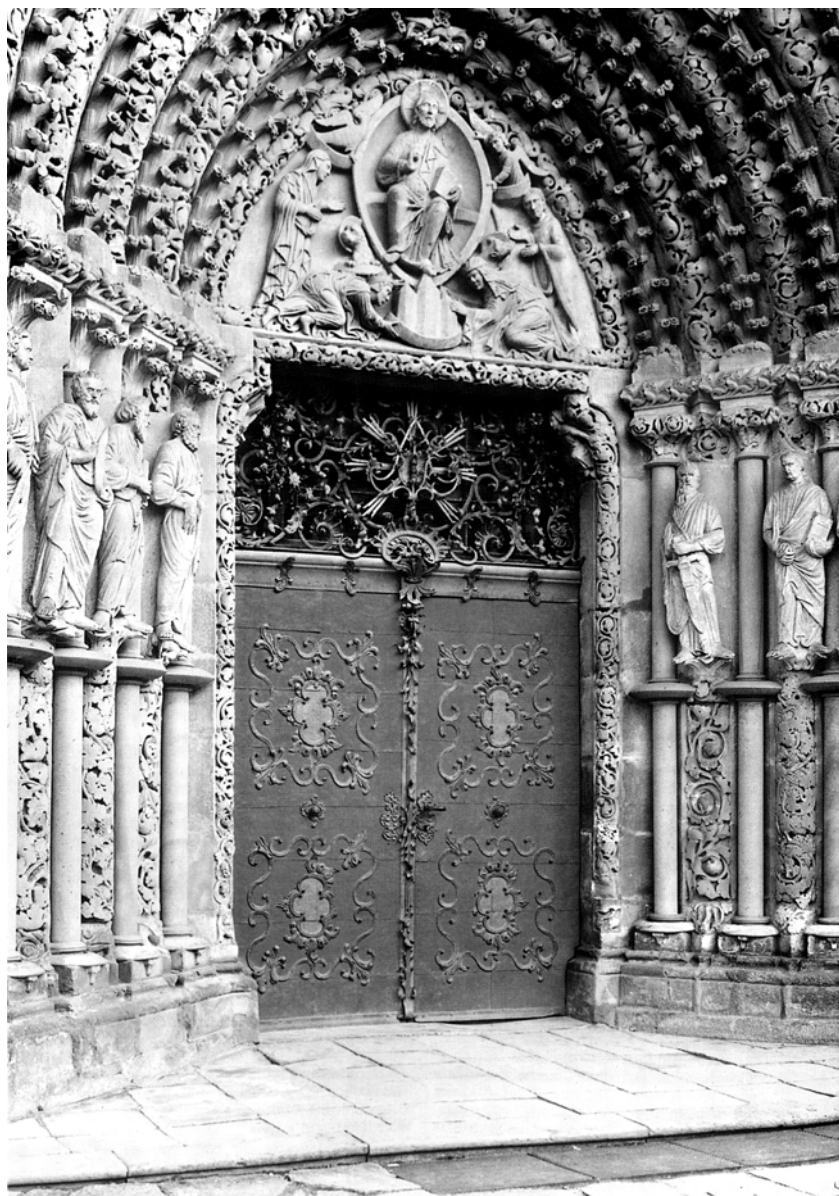


il. 7 Melbourne (Victoria, Australia), anglikańska katedra św. Pawła, 1880–1891, architekt William Butterfield. Widok ogólny od południowego zachodu. Fotografia archiwalna ze zbiorów autora

zakonu cystersów nie mógł się pojawić detal charakterystyczny dla najwspanialszych francuskich kościołów katedralnych, jak uczy przykład głównego portalu opactwa Cysterek Porta Coeli w Tišnowie koło Brna [il. 8], którego okazałość wynikała bez wątpienia z odpowiedniej dyspozycji fundatorki, czeskiej królowej Konstancji²³. Podobnie kardynał Fryderyk, landgraf von Hessen-Darmstadt, obdarzony pod koniec XVII wieku godnością księcia biskupa wrocławskiego, nie poprzestał na urzędzeniu swojej kaplicy grobowej w katedrze św. Jana Chrzciciela we Wrocławiu siłami artystów miejscowych, lecz sięgnął po najlepszych w owym czasie twórców środowiska rzymskiego, współpracowników Gianlorenza

 ²³ J. Zacpal, *Klášter Porta Coeli a Podhorácké muzeum*, Brno 1997.

il. 8 Tišnov (Morawy), dawny klasztor Cysterek Porta Coeli, fragment zachodniego portalu kościoła, 1233–1240. Fotografia archiwalna ze zbiorów autora



²⁴ K. Kalinowski, *Kaplica św. Elżbiety przy katedrze we Wrocławiu*, [w:] „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki”, 15 (1969), s. 273–296; **tenże**: *Architektura barokowa na Śląsku w drugiej połowie XVII wieku*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1974 (Studia z Historii Sztuki, t. 21), s. 159–163; **tenże**: *Architektura doby baroku na Śląsku*, Warszawa 1977, s. 108–110; **tenże**: *Rzeźba barokowa na Śląsku*, Warszawa 1986, s. 121–124; Ch. Giometti, *Per Domenico Guidi scultore (1628–1701). Nuovi contributi*, [w:] „Dzieła i Interpretacje”, 8 (2003), s. 93–109.

²⁵ P. Lehfeldt, *Luthers Verhältnis zu Kunst und Künstler*, Berlin 1882; M. Stirm, *Die Bilderfrage in der Reformation*, Gütersloh 1977 (Quellen und Forschungen zur Reformationsgeschichte, t. 45), s. 17–129; E. Starke, *Luthers Beziehungen zu Kunst und Künstler*, [w:] *Leben und Werk Martin Luthers von 1526 bis 1546. Festgabe zu seinem 500. Geburtstag*, red. H. Junghans, Berlin 1985, s. 531–548, 905–916; S. Michalski, *The Reformation and the Visual Arts: the Protestant Image Question in Western and Eastern Europe*, London/ New York 1993 (Christianity & Society in the Modern World, t. 246), s. 1–42.

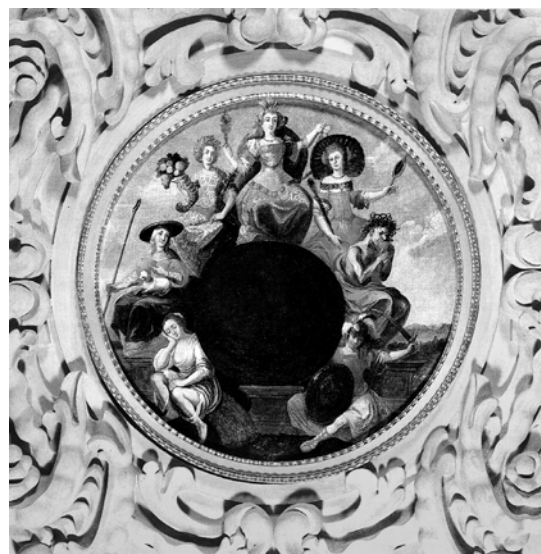
²⁶ P. Schmidt, *Die Illustration der Lutherbibel 1522–1700. Ein Stück abendländischer Kultur- und Kunstgeschichte*, Basel 1962.

Berniniego²⁴. Dzięki osobistym kontaktom biskupa, wysoko notowanego na papieskim dworze, powstało dzieło wybitne, niemające sobie równych w krajach na północ od Alp.

Transfer form i treści sztuki z przodujących ośrodków europejskiej kultury artystycznej na prowincję, zwłaszcza poza obszar zakreślony limesem rzymskim, dokonywał się do schyłku XV wieku wyłącznie drogą wędrówek artystów lub dzieł. Sytuacja zmieniła się radykalnie wraz z wynalazkiem druku, pierwszego efektywnego narzędzia „globalizacji”. Ilustracje książkowe, najpierw drzeworytnicze, potem głównie miedziorytnicze, przynosiły gotowe struktury obrazowe, zazwyczaj poprawnie narysowane i skomponowane, w dowolne miejsce. Nawet niezbyt wpraw-



il. 9 Johannes Baptista Collaert według Maartena de Vos, karta tytułowa cyklu rycin *Circulus vicissitudinis rerum humanarum*, ok. 1600, miedzioryt. Fotografia archiwalna ze zbiorów autora



il. 10 Benediktbeuern (Bawaria), dawne opactwo Benedyktynów, malowidło alegoryczne na stropie Wielkiej Sali, 1670–1675, olej na płótnie, malarz Stephan Kessler z Brixen. Fot. Wolf-Christian von der Mülbe, Monachium

ni artyści malować teraz mogli na ścianach domów i kościołów, zgodnie z życzeniem Marcina Lutera, „jak Noe buduje Arkę, jak Mojżesz wywyższa węża i wiele innych pożytecznych historii”²⁵. Mieli do dyspozycji dziesiątki ilustrowanych wydań Biblii²⁶, a także różne drukowane specjalnie „Icones biblicae”. Z czasem doszły do tego alegoryczne miedzioryty proveniencji włoskiej lub niderlandzkiej, które – mniej lub bardziej dokładnie – powtarzano zarówno w dziełach malarskich, jak i rzeźbiarskich²⁷. Wyznanie autora ryciny oraz tego, który ją kopiował, nie miało większego znaczenia. Ten sam wzór [il. 9] mógł znaleźć zastosowanie zarówno w obrazie na stropie paradnej sali opactwa Benediktbeuern w Bawarii [il. 10]²⁸, jak i w obrazowym moralitecie do użytku domowego, namalowanym na blasze w protestanckim Gdańsku [il. 1]²⁹.

Ilustrowane Biblie i druki ulotne wędrowały także do objętych chrystianizacją kolonii w Ameryce, Afryce i Azji. Komponowano tam z nich programy obrazowe jeszcze bardziej wierne prototypom, niż to miało miejsce w metropoliach. Tendencja ta utrzymała się bardzo długo, niemal do naszych czasów, gdy medium transferu form i treści przestała już być grafika, skutecznie zastąpiona fotografią. Kiedy spojrzymy na dekorację stropu nawy kościoła Nossa Senhora do Brasil w São Paulo, powstałą w 1940 roku [il. 11], odnajdziemy w niej kopie wielu czołowych dzieł europejskiego malarstwa religijnego doby renesansu i baroku, z pewnością zapośredniczone przez reprodukcje fotograficzne³⁰. Sama neobarokowa architektura kościoła, o kilkadziesiąt lat względem ostatniej fali europejskiego neobaroku spóźniona, a przecież jakże bliska rodzimym polskim i śląskim kościołom drugiej połowy XVII wieku, pokazuje, jak trwały w katolickich krajach Ameryki Południowej był „włoski” kod kulturowy,

²⁷ M. Macharska, *Rola grafiki w twórczości Tomasza Dolabelli*, „Folia Historiae Atrium”, 9 (1973), s. 89–126; **taż**: *Ze studiów nad rolą grafiki w polskim malarstwie okresu manieryzmu i wczesnego baroku*, [w:] *ibidem*, 11 (1975), s. 139–163; A. M. Olszewski, *Pierwowzory graficzne późnogotyckiej sztuki małopolskiej*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1975 (Studia z Historii Sztuki, t. 23); B. Steinborn, *O pomocniczej roli rycin niderlandzkich*, [w:] *Niderlandyzm na Śląsku i w krajach ościennych*, red. M. Kapustka, A. Kozieł, P. Oszczanowski, Wrocław 2003 (Acta Universitatis Wratislaviensis No 2508, Historia Sztuki XVII), s. 54–79.

²⁸ L. Weber, *Der frühbarocke Festsaal und seine Deckenbilder im Kloster Benediktbeuern*, München 1996, s. 34–36.

²⁹ J. Harasimowicz, *Die früheste Verbildlichung des ‘Wahren Christentums’ von Johann Arndt*, [w:] *Alter Adam und Neue Kreatur. Pietismus und Anthropologie. Beiträge zum II. Internationalen Kongress für Pietismusforschung 2005*, red. U. Sträter, H. Lehmann, T. Müller-Bahlke, Ch. Soboth, J. Wallmann, Tübingen 2009 (Hallesche Forschungen, t. 28), t. 2, s. 663–683, tu s. 679–681.

³⁰ J. Baumgarten, *From Nation via Immigration to World Art. Concepts and Methods of Brazilian Art Theory*, [w:] *Crossing Cultures...*, op. cit., s. 104–110.



il. 11 São Paulo, kościół Nossa Senhora do Brasil, malowidła na stropie, 1940. Fot. Jens Baumgarten, São Paulo

il. 12 Afgański kobierzec wełniany z regionu Sarkilimdar or Qal-i-Naw, ok. 1984. Turyn, zbiory prywatne. Fot. Nigel Lendon, Canberra

wyparty w dziewiętnastowiecznej Europie przez bardziej „kościelny”, jak uważano, neogotyck.

Dekoracja brazylijskiego kościoła reprezentuje bierne, naśladowcze oblicze artystycznej globalizacji, nie wnosząc właściwie nic nowego do skarbnicy światowego dziedzictwa kulturowego. O wiele bardziej interesujące są przykłady odwoływania się w dziełach sztuki współczesnej do rodzimej tradycji ludowej. Dobrym przykładem może tu być powstały w 1958 roku tryptyk ołtarzowy w kościele ewangelickim w Jukkasjärvi na pograniczu Szwecji i Finlandii, inspirowany sztuką ludową zamieszkujących ten region Lapończyków³¹. Z kolei australijscy aborygeni, tworząc u schyłku XX wieku wizję biblijnego Edenu, odwoływali się zarówno do dobrze sobie znanych pejzaży Terytorium Północnego, jak i do tradycyjnej w ich kulturze techniki malowania drobnymi plamkami³².

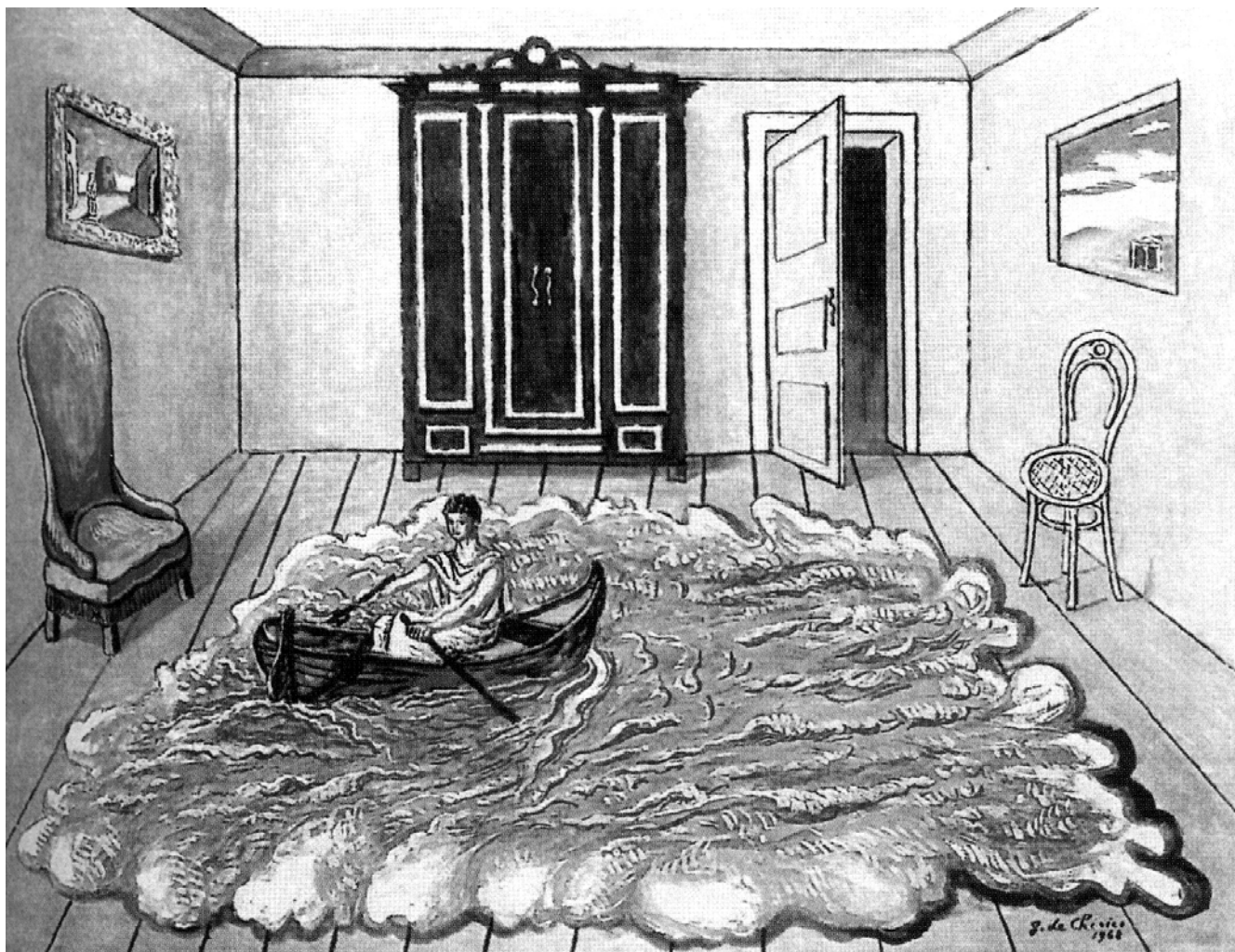
Zupełnie odmienne, tym razem złowrogie, oblicze globalizacji, pokazują osobliwe kobierce afgańskie z osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych lat zeszłego stulecia [il. 12]. Ten najbardziej tradycyjny gatunek sztuki zdobniczej, powstały w jednym z najbardziej konserwatywnych krajów świata, został tu w przedziwny sposób uaktualniony: oprócz tradycyjnych ornamentów pojawiają się przedstawienia czołgów, wozów bojowych i helikopterów, a nawet były prezydent kraju, okryty niesławą Babrak Karmal³³. Być może na kontrolowanych przez talibów obszarach powstają obecnie jeszcze bardziej aktualne kobierce – na przykład z karykaturą „amerykańskiego sługusa” Hamida Karzaja.

Jak gwałtownie przyspieszyć musiał świat, skoro tak tradycyjny wyrob rzemiosła artystycznego, jakim jest orientalny kobierzec, nasycy się

³¹ B.-I. Johansson, *A Case of Spiritual Colonisation? The Production and Reception History of a Contentious Altarpiece in Jukkasjärvi Church in Lapland, Sweden*, [w:] *ibidem*, s. 419–423.

³² C. Bowdler, *'God Is Love'. Representations of Christianity in Indigenous Art from Ngukurr, South-East Arnhem Land*, [w:] *ibidem*, s. 393–397.

³³ N. Lendon, *Beauty and Horror. Identity and Conflict in the War Carpets of Afghanistan*, [w:] *ibidem*, s. 678–683.



na naszych oczach aktualnymi treściami. Nie ma już chyba takiego miejsca na ziemi, może z wyjątkiem Korei Północnej, które byłoby izolowane od podstawowego wyznacznika globalizacji: „transparentności” i pełnej kontroli mediów elektronicznych. Jak dalece unifikują one świat, pokazuje dobitnie dwukanałowa instalacja wideo autorstwa Emily Jacir, powstała w latach 2004-2005³⁴. Widzimy dzięki niej, że w globalnym świecie wszystko toczy się bardzo podobnie: takie samo jest, w gruncie rzeczy, życie codzienne Nowego Jorku, stolicy sytego świata Zachodu, jak i miasta Ramallah na zachodnim brzegu Jordanu, stolicy Autonomii Palestyńskiej, jednego z najbardziej zapalnych punktów na naszym globie.

Gdy w 1968 roku Giorgio de Chirico malował swój intrygujący „Powrót Odysa” [il. 13]³⁵, nie przypuszczał zapewne, że po 40 latach stanie się on pełną sarkazmu alegorią losu współczesnych „żeglarzy internetu”, przemierzających odległe morza i oceany bez opuszczania pokoju, w którym ustawiony jest komputer. W tym wirtualnym świecie, gdzie wszystko jest dostępne i niedostępne zarazem, odzywa się jednak czasem tęsknota

il. 13 Giorgio de Chirico, *Powrót Odysa (Il ritorno di Ulisse)*, 1968, olej na płótnie, Fondazione Isa e Giorgio de Chirico. Fotografia archiwalna ze zbiorów autora



³⁴ H. K. Bhabha, *On Global Memory. Reflections on Barbaric Transmission*, [w:] *ibidem*, s. 46-56, il. 2.

³⁵ M. Abe, *Multiplicity of Artistic Migration in the Representation of Return. The Odyssey, Hebdomeros and Postmodernity in the Art of Giorgio de Chirico*, [w:] *ibidem*, s. 635-640.



³⁶ M. Łągiewski, *Historia pozyskania wrocławskiego Skarbu z Bremy*, [w:] *Wrocławski Skarb z Bremy*, red. M. Łągiewski, P. Oszczanowski, J. J. Trzynadłowski, Wrocław 2007, s. 23–29.

³⁷ Inicjatywa odzyskania dla Wrocławia wielu wybitnych dzieł sztuki śląskiej, przewiezionych w 1945 roku do Warszawy i przechowywanych do dziś w tamtejszym Muzeum Narodowym, podjęta została w 2000 roku przez lokalny dodatek „Gazety Wyborczej”, uzyskując z czasem pełne oficjalne poparcie Rady Miasta Wrocławia oraz Sejmiku Samorządowego Województwa Dolnośląskiego. Akcja ta nie doczekała się nigdy jednoznacznej aprobaty warszawskiej redakcji „Gazety”, a entuzjazm dolnośląskich władz wojewódzkich, jeszcze w latach 2001–2003 finansujących stosowne prace dokumentacyjne, dość szybko wygasł.

za trwałą wartością, pięknym przedmiotem, który pociąga nas zarówno kunsztem wykonania, jak i użytym materiałem. W centrum uwagi stają wówczas takie „cuda” w skali globalnej, jak wiedeńska solniczka Benvenuto Celliniego, kilkakrotnie już kradziona i odzyskiwana, oraz takie „cuda” w skali lokalnej, jak złoty i srebrny „Skarb z Bremy”, zakupiony w 2006 roku do zbiorów Muzeum Miejskiego Wrocławia w wyniku wielkiej kolekty mieszkańców miasta i miejscowych firm³⁶. Ludzie, którzy w dniu 20 maja 2006 roku stanęli w długiej kolejce, by obejrzyć wystawiony po raz pierwszy „skarbu”, czuli się z pewnością jeszcze bardziej niż dotąd z miejscem swojego zamieszkania związani, dumni z pomnożenia jego kulturowych zasobów. Byłoby wielkim błędem historyków sztuki, nie tylko polskich, gdyby wobec takich faktów społecznych przechodzili obojętnie. Gdyby nie przyczyniali się do integrowania lokalnych społeczności wokół dziedzictwa kulturowego poszczególnych regionów. Akcje typu „Oddajcie co nasze”, przeprowadzane w trosce o reintegrację tego dziedzictwa, nie powinny być pomijane milczeniem lub, co gorzej, ośmieszane³⁷. Są one naturalnym odruchem obronnym wobec nasilających się zagrożeń epoki globalizacji: jałowego konsumeryzmu i kulturowego zglajchszaltowania na bardzo niskim poziomie.

prof. dr hab. Jan Harasimowicz

Profesor zwyczajny w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego, kierownik Zakładu Sztuki Renesansu i Reformacji. Wśród licznych książek autora lub pod jego redakcją wymienić należy: Mors janua vitae (1992), Kunst als Glaubensbekenntnis (1996), Atlas Architektury Wrocławia (1997–1998), Encyklopedia Wrocławia (2000, 2001, 2006), Po obu stronach Bałtyku (2006), Dolny Śląsk (2007), Das Bild von Wrocław/Breslau im Laufe der Geschichte (2008), Adel in Schlesien (2010).

Summary

JAN HARASIMOWICZ / History of art in the age of information technology revolution and globalisation

The article is a slightly altered version of an inauguration lecture presented at the 4th Central European Forum of Doctoral Students of Art History ‘Art History in the Age of Globalisation’, which took place in Wrocław on 5–8 November 2008 thanks to the efforts of the Institute of Art History at the University of Wrocław and Doctoral Students Council of the University of Wrocław. The starting point was the fruit of the 32nd Congress of the Comité International d’Histoire de l’Art (CIHA) entitled ‘Crossing Cultures: Conflict, Migration and Convergence’, which was held on 13–18 January 2008 at the University of Melbourne. In the author’s opinion the congress was of an exceptional significance: firstly, it was carried on in Australia, on the continent latest included in ‘global’ cultural communication, secondly, for the first time the ‘global’ dimension of history of art was stressed so strongly. This discipline is practised nowadays all over the world, moreover it improves making use of modern methods of gathering knowledge and rendering it accessible. What it is all about is to break down ethnical, political or religious prejudices, still present here and there, with the aim of these new information tools to build up gradually the truly all-human, ‘global’ history of art.