

Wprowadzenie.

Problematyka obrazów

1. Renesans refleksji nad wizualnością

Od czasów bizantyjskiego sporu o istotę obrazu oraz ikonoklazmu radykalnych ruchów protestanckich nie kontemplowano wizualności równie intensywnie jak w ciągu ostatnich czterech dekad. W obliczu nieźrównanej złożoności i różnorodności refleksji dotyczących tego pojęcia, znaczenia, siły i bezbronności warto wykonać swoisty krok wstecz i zastanowić się nad tym, dlaczego ta kwestia tak bardzo absorbuje uczonych i myślicieli.

Pierwsza przyczyna tkwić może w miriadach obrazów, które każdego dnia obiegają nasz glob za pośrednictwem telefonii komórkowej, kanałów telewizyjnych, internetu i mediów drukowanych. Zupełnie jakby współczesna cywilizacja chciała otulić się kokonem wizualizacji. O ten wyjątkowy fenomen zadbał zwłaszcza dysponujący ogromnym potencjałem ekonomicznym przemysł rozrywkowy, w którym „zalew obrazów” znajduje odbicie w obfitości zastosowań tego pojęcia. Podobnie jak w innych metaforach tego, co płynie, z pojęciem tym wiąże się mieszanka bezsilności i sprzeciwu¹.

¹ L. Giuliani, *Bild und Mythos. Geschichte der Bilderzählung in der griechischen Kunst*, München 2003, s. 9–19; M. Schulz, *Ordnungen der Bilder. Eine Einführung in die Bildwissenschaft*, München 2005, s. 9. O metaforze: A. Kolnai, *Ekel Hochmut Hass. Zur Phänomenologie feindlicher Gefühle*, Frankfurt am Main 2007 [1929], s. 30–31 oraz K. Theweleit, *Męskie fantazje*, tłum. M. Falkowski, M. Herer, red. A. Żychliński, Warszawa 2015. O krytyce tego pojęcia: O. Schwemmer, *Kulturphilosophie. Eine medientheoretische Grundlage*, München 2005, s. 197–198.

Drugim bodźcem jest upolitycznienie obrazów. Od zarania dziejów ich przeznaczeniem było bowiem reprezentowanie władzy. W warunkach „mediokracji” komponent ten wydaje się jednak szczególnie wzmocniony, tym bardziej że wbrew lawinowej hipostazie obrazów pojedyncze wizualizacje i ich sekwencje trwale osadzają się w pamięci zbiorowej, wpływając tym samym na sferę działań². Z historycznego punktu widzenia XX wiek zyskał zatem miano **stulecia obrazów**³. I chociaż pojęcie to mogłoby obejmować również wcześniejsze epoki, to jednak dzisiaj dochodzi do tego nieprzewidywalne przemieszanie i wzajemne przenikanie się starszych i nowszych mediów. O ile przykładowo w Bułgarii na potrzeby malowidła o randze państwowej uchylono w 2007 roku akt prawny⁴, o tyle kamery telefonów komórkowych odegrały istotną polityczną rolę podczas irańskich zamieszek w 2009 roku⁵. Obrazy mogą być więc zarówno sprzymierzeńcami, jak i demaskatorami władzy politycznej.

Trzecia przyczyna ma źródła w sferze militarnej. Obrazy jako symbole zwycięstwa, instrumenty zwiadowcze czy też propagandowe od niepamiętnych czasów należą do arsenału kulturowej otoczki wszelkiego rodzaju sporów. W warunkach wojny asymetrycznej obrazy awansowały do rangi broni

² Przykładami obrazowej insystencji są ustawienie amerykańskiej flagi na japońskiej wyspie Iwo Jima 23 lutego 1945 roku uwiecznione pomnikiem, ukłęknięcie Willy’ego Brandta w Warszawie 7 grudnia 1970 roku czy też tortury w więzieniu Abu Ghurajb.

³ Por. dwa obszerne dzieła: *Mythen der Nationen. 1945 – Arena der Erinnerungen. Katalog zur Ausstellung im Deutschen Historischen Museum*, red. M. Flacke, Mainz 2004 oraz *Das Jahrhundert der Bilder*, t.1: 1900–1949; t. 2: 1949 bis heute, red. G. Paul, Göttingen 2009. [W polskojęzycznej literaturze por. też rozdziały Horsta Bredekampa i Gerharda Paula w książce: *Historia wizualna. Obrazy w dyskusjach niemieckich historyków*, red. M. Saryusz-Wolska, Warszawa 2020 – przyp. red.].

⁴ H. Bredekamp, *Das Bild des bulgarischen Staatskörpers als Organ der Gewalt*, „kritische berichte” 2008, t. 36, nr 2, s. 31–35.

⁵ Kompleksowa analiza wszystkich mediów wizualnych podczas powstania w Mjanmie w 2007 roku: M. Seidel, *Burma. September 2007. Contemporary Art. And Political Iconography*, „Mitteilungen des Kulturhistorischen Instituts in Florenz” 2007, t. 51, nr 3/4, s. 503–538.

podstawowej. Ich przekaz w mediach i internecie służy zniesieniu granic konfliktów drogą wizualną i uruchomieniu procesów myślowych, które bardziej bezpośrednio niż niegdyś sterują walką albo ją wręcz zastępują⁶.

Czwartego impulsu dostarczają nauki przyrodnicze. Zawsze posiadały one znaczny udział w rozwoju ikonografii niesakralnej, nowa jest jednak w ich przypadku konsekwencja, z jaką od lat sześćdziesiątych stosuje się wielość estetycznych innowacji w celu zobrazowania rzeczy, które często bywają niewidzialne. Publikacje naukowe w efektownej oprawie graficznej dorównują pod tym względem standardom wysublimowanych czasopism artystycznych. Wizualna błyskotliwość, jaką osiągnęły biologia molekularna, nanotechnologia, diagnostyka obrazowa czy też badania klimatu i przestrzeni kosmicznej, dawno już wykroczyła poza pojęcie zwykłej ilustracji. Gdy obrazy naukowe nie funkcjonują jako instrument wizualizacji, tylko jako całkowicie autonomiczny środek analizy, mamy do czynienia ze **zwrotem ikonicznym (iconic turn)**. Czy to w formie naśladowanych symulacji, czy też modelowych diagramów – to właśnie obrazy przejęły główną rolę w naszej konfrontacji z naturą, podobnie jak w prognozowaniu zjawisk w przyrodzie i w laboratorium⁷.

Piąty powód tkwi zaś w przyznaniu obrazom statusu prawnego. Jeszcze przed półwieczem można było nimi dość swobodnie dysponować, a jedynym ograniczeniem była ochrona praw autorskich i godności jednostki. Tymczasem dzisiaj wizualizacje stały się obiektem bezprzykładnych obwarowań prawnych, które je chronią i sterują „gospodarką ikonograficzną”

⁶ H. Bredekamp, U. Raulff, *Handeln im Symbolischen. Ermächtigungsstrategien, Körperpolitik und die Bildstrategien des Krieges*, „kritische berichte” 2005, t. 33, nr 1, s. 5–11.

⁷ O zwrocie ikonicznym: G. Boehm, *Powrót obrazów*, tłum. M. Łukasiewicz, [w:] tegoż, *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*, red. D. Kołacka, tłum. M. Łukasiewicz, A. Pieczyńska-Sulik, Kraków 2014, s. 275–305. O problematyce obrazu w naukach przyrodniczych: *Das Technische Bild. Kompendium zu einer Stilgeschichte wissenschaftlicher Bilder*, red. H. Bredekamp i in., Berlin 2008.

jako istotnym czynnikiem ekonomicznym, wpływającym nawet na badania naukowe⁸.

Media, polityka, wojna, nauka i prawo. We wszystkich tych dziedzinach zaszła w ostatnich dekadach zmiana, w której wyniku obrazy – niegdyś zjawiska wtórne, cenione i promowane, ale też krytykowane i niekiedy zakazane – postrzega się i traktuje jako elementy składowe podstawowych obszarów uformowanego życia. Wraz z tym trendem odżywa dawny spór o status obrazów. Wynika on ze sprzeczności między założeniem, że poznanie jest ugruntowane dopiero wtedy, gdy opuści sferę zmysłowości i wizualności, a przekonaniem, że obrazy nie tylko kształtują myślenie, lecz także są źródłem odczuć i działań⁹.

Ta dyskrepancja, prowadząca albo do odciążającej bagatelizacji, albo też do dramatyzującej demonizacji obrazów, prawdopodobnie przyczyniła się do tego, że obok na wskroś wizualnych nauk, takich jak archeologia i historia sztuki, również inne dziedziny zajmują się możliwościami i problemami wizualności. Niemniej jednak wszystkie te działania prowadzą do konkluzji, że bez wyjaśnienia kwestii obrazów nie da się we właściwy sposób pojąć świata. Bez elementu wizualnego tłumaczenie rzeczywistości w zgodzie z duchem czasu wydaje się niemożliwe. Niniejsza próba ma służyć refleksji nad tą problematyką.

⁸ M. Bruhn, *Bildwirtschaft. Verwaltung und Verwertung der Sichtbarkeit*, Weimar 2003; tenże, *Das Bild. Theorie-Geschichte-Praxis*, Berlin 2009, s. 115–130. Dotyczy to w znacznym stopniu możliwości badawczych w dziedzinach obrazowych, takich jak archeologia czy historia sztuki (H. Bredekamp, D. Haffner, *Wem gehört die Mona Lisa?*, [w:] *Geistiges Eigentum. Streitgespräch in der Wissenschaftlichen Sitzung der Versammlung der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften am 14. Dezember 2007 und am 4. Juli 2008. Debatte*, H. 7, Berlin 2008, s. 61–73; F. Steinhauer, *Bildregeln. Studien zum juristischen Bilderstreit*, München 2009).

⁹ Tradycję filozoficznej abstynencji obrazowej obszernie przedstawili i skrytykowali: M. Jay, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley–Los Angeles–London 1993; H. Pape, *Die Unsichtbarkeit der Welle. Eine visuelle Kritik neuzeitlicher Ontologie*, Frankfurt am Main 1997 oraz C. Zittel, *Theatrum philosophicum. Descartes und die Rolle ästhetischer Formen in der Wissenschaft*, Berlin 2009.

2. Zniewolenie według Leonarda da Vinci

Motto temu zamierzeniu nadała myśl Leonarda da Vinci. Należy ona do najgłębszych stwierdzeń, jakie kiedykolwiek poczyniono na temat siły drzemiącej w obrazach. Leonardo zanotował na kartce apel, z którym zawołowane dzieło zwraca się do potencjalnego widza: „Nie odsłaniaj, jeśli wolność ci miła, albowiem oblicze me jest więzieniem miłości”¹⁰.

Stanowi to nawiązanie do praktyki zasłaniania obrazów i cieszenia nimi oczu tylko w dniach najważniejszych świąt. W myśl słów Leonarda zawołowane dzieło informuje zbliżającą się osobę, że jego odsłonięcie łączy się z utratą wolności. Obraz przemawia i tym komunikatem domaga się od przybysza reakcji. Jeśli widz nie odsłoni dzieła, ocali wolność kosztem doznań, jakie dostarczyłoby mu oglądanie malowidła; jeśli je natomiast obejrzy, utraci władzę nad samym sobą.

Pewne wyobrażenie na temat wypowiedzi Leonarda daje Tycjanowski portret Filippa Archinta (zob. il. 1). Obraz powstały zapewne w 1558 roku przedstawia arcybiskupa Mediolanu, który mimo papieskiej nominacji nie otrzymał akredytacji rządowej. Na pierwszym planie uwagę przykuwa pierścień biskupi, tymczasem za woalem przesłaniającym połowę sylwetki kryje się ledwie rozpoznawalny kontur księgi proklamacyjnej. Mogła to być aluzja do faktu, że hierarsze kościelnemu wprawdzie

¹⁰ „Non iscoprire se llibertà / t'è cara ché 'l volto mio / è charchiere d'amore” (Leonardo da Vinci, *I Manoscritti e i disegni. Serie minore*, wyd. Reale Commissione Vinciana, t. 3, Roma 1934, fol. 10_v, s. 16). Odmienną interpretację, gdzie *ché* tłumaczone jest jako „że”, proponuje Augusto Marinoni (tenże, *I Codici Forster del Victoria and Albert Museum di Londra. Il Codice Forster III. Edizione in Facsimile*, red. A. Marinoni, Firenze 1992, fol. 10_v, s. 8, przyp. 8). Wydaje się ona jednak mało prawdopodobna, bo oglądającemu raczej nie grozi utrata wolności, jeżeli odsłania on coś, co już zna. Zob. F. Fehrenbach, *Licht und Wasser. Zur Dynamik naturphilosophischer Leitbilder im Werk Leonardo da Vincis*, Tübingen 1997, s. 325. Podobne sformułowanie myśli u Ludwiga Wittgensteina: E. Schürmann, *Sehen als Praxis. Ethisch-ästhetische Studien zum Verhältnis von Sicht und Einsicht*, Frankfurt am Main 2008, s. 173–174.



1. Tycjan, *Portret Filip-pa Archinta*, 1551/1562, olej na płótnie (Philadelphia Museum of Art, Filadelfia)

powierzono urząd arcybiskupi, ale nie dane mu było go sprawować. W takim rozumieniu obraz jako dokument porażki miałyby wyrażać rezygnację¹¹. Równie przekonująca wydaje się jednak interpretacja alternatywna, opierająca się na lokalizacji brzegu woalu pionowo przecinającego prawe oko. Uchodziło ono za oko sprawiedliwości, przed którym nic się nie ukryje¹². W myśl słów Leonarda woal mógłby implikować groźbę odsłonięcia całego oka, a tym samym zniewolenia widza przez obraz¹³. W takim

¹¹ R.J. Betts, *Titian's Portrait of Filippo Archinto in the Johnson Collection*, „The Art Bulletin” 1967, t. 49, nr 1, s. 61.

¹² G. Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scultura ed architettura*, Roma 1844, ks. 6, 53, s. 393–396.

¹³ Model ten wywodzi się z ikonografii Mojżesza: boska światłość odbijała się w jego obliczu tak mocno, że musiał przesłaniać je woalem, by nie oślepić swojego otoczenia. F.-J. Verspohl, *Michelangelo Buonarroti und Papst Julius II. Moses – Heerführer, Gesetzgeber, Musenlenker*, Göttingen–Bern 2004, s. 54–55. Więcej o motywie woalu: K. Krüger, *Das Bild*



2. Tycjan, *Portret Filip-pa Archinta*, ok. 1554–1556, olej na płótnie (Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork, nr kat. 14.40.650)

rozumieniu nie byłby to już wizerunek biskupa, tylko raczej upiora drugiego portretu, który wyszedł spod pędzla Tycjana (zob. il. 2)¹⁴. Palec wskazujący prawej dłoni operowałby w tym przypadku witalnością portretu, który jako ożywiony obraz w obrazie jest połowicznie zawoalowany.

Taka interpretacja znajduje kolejne poparcie w nauce o dwuboczności budowy ciała, reprezentowanej przez wszechstronnego uczonego Girolama Cardana. Będąc jego mecenasem, arcybiskup Archinto znał zapewne jego najważniejsze dzieło *De vita propria* i zawartą tam teorię, że lewa połowa ciała jest stroną duchowego

als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien, München 2001; G. Wolf, *Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bilderkonzepte der Renaissance*, München 2002.

¹⁴ Kontynuacją tej transformacji były zawoalowane obrazy Francisca Bacona (B. Steffen, *Schleier und Schlieren als Isolationsmotive*, [w:] *Francis Bacon und die Bildtradition*, red. taż i in., Wien 2003 [katalog wystawy], s. 133).

awansu, a prawa – stroną przekleństwa. Jeżeli zawołowane ma-
lowidło Tycjana do tego nawiązuje, to motyw groźby pokazania
przesłoniętej strony obrazu byłby jeszcze wyrazistszy¹⁵. Portret
stanowiłby wyrażoną pędzlem refleksję nad niebezpieczeństwem,
o którym mówił Leonardo. Niezależnie od tego, jak zinterpretu-
jemy dzieło Tycjana, obraz, wykorzystujący potencjał spojrzenia
portretowanej osoby, zdaje się owocem analogicznych refleksji.

Leonardo, podobnie jak niejeden współczesny mu światły
umysł, najpewniej nie wychodził z założenia, jakoby przedmioty
będące dziełami sztuki były w stanie przemawiać i wydawać
rozkazy. Jego słowa opisują raczej powszechny fenomen, pole-
gający na tym, że obrazy mogą decydować o wolności odbiorcy,
a woal portretu, o którym pisał, wpisuje się w tradycję trwającą
do dziś. Tajemniczo zaaranżowane dzieła Mana Raya, wzmac-
niając przekaz przez ukrycie lub przesłonięcie, podejmowały
tę myśl z podobnym rozmachem co zawołowane prace Christa
i Jeanne-Claude¹⁶.

W paraboli Leonarda dochodzi do głosu zasadnicza kwestia
autonomii obrazu. Podczas gdy domeną człowieka jest język
dźwiękowy, obrazy konfrontują go ze zdystansowaną cielesno-
ścią. Ani uczuciami, ani bodźcami językowymi nie da się w pełni
odtworzyć owego momentu ludzkiej siły sprawczej, któremu
obrazy zawdzięczają swoje powstanie. I właśnie w tym efekcie
tkwi źródło fascynującego zjawiska, jakim jest obraz. W chwili
powstania staje się on niezależnym bytem, obiektem pełnego
czci podziwu, a zarazem lęku – jednego z najsilniejszych uczuć.

¹⁵ Taki pogląd wyraża: J. Hall, *The Sinister Side. How left-right sym-
bolism shaped Western Art*, New York 2008, s. 117–118.

¹⁶ *L'enigme d'Isidore Ducasse* [1921/1971], [w:] *Alias Man Ray. The Art
of Reanimation*, red. M. Klein, New Haven–London 2009 [katalog wystawy],
s. 50–51; *Christo, der Reichstag und urbane Projekte*, red. J. Baal-Teshuva,
München 1993 [katalog wystawy]; *Christo and Jeanne-Claude: Early works
1958–1969*, red. S. Philippi, A. Lenze, Köln–London 2001.

3. Życie obrazu i energieia

Aż do czasów oświecenia sformułowaną przez Leonarda siłę obrazu opisywano w niezrównanie zwięzły sposób jako trwałą część składową teorii obrazu wraz z pojęciami naturalnych sił sprawczych *vis*, *virtus*, *facultas* i *dynamis*¹⁷. Obrazy występowały tam w roli *imagines agentes* zarówno jako twory materialne, jak i media teatru pamięci¹⁸. W późniejszych wiekach przypisywanie obrazom immanentnych mocy zaczęto jednak kojarzyć z magią i okultyzmem religijnym. Gdy obrazy oddychały, pociły się, krwawiły, wydzielaly olej, przelewały łzy albo stawały na głowie, wiara w cuda i teologia wizualna zdawały się zazębiać¹⁹.

Jedna z najbardziej imponujących historii przemawiających obrazów wiąże się z powstałym u schyłku XV wieku Krucyfiksem Slackerowskim w krakowskim kościele Mariackim. Liczni świadkowie twierdzili, że krzyż ów potrafił mówić i śpiewać. Z Leonardowską teorią obrazu łączy go to, że dzieło ponoć zaprotekowało, gdy miało być odświeżone. Dotknąwszy drewnianego krucyfiks, polichromista zauważył, że powierzchnia

¹⁷ Z łac. „siła”, „cnota”, „sprawczość” i „skuteczność”. Karl Möseneder prześledził dzieje tych pojęć i ich znaczenie u Paracelsusa (K. Möseneder, *Paracelsus und die Bilder. Über Glauben, Magie und Astrologie im Reformationszeitalter*, Tübingen 2009, s. 73–162).

¹⁸ Sformułowanie to zostało ugruntowane przez nieznanego autora *Rhetorica ad Herennium*. Por. związane z tym fascynujące badania Jörga Jochena Bernsa: J.J. Berns, *Schmerzende Bilder. Zu Machart und Mnemonischer Qualität monströser Konstrukte in Antike und Früher Neuzeit*, [w:] *Schmerz und Erinnerung*, red. R. Borgards, München 2005, s. 25–55.

¹⁹ E. von Dobschütz, *Christusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legende*, Leipzig 1899, s. 102–196; E. Kris, O. Kurz, *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, Wien 1934, s. 77–87; D. Freedberg, *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, tłum. E. Klekot, Kraków 2005, *passim*; J. Elkins, *Pictures and Tears. A History of People who Have Cried in Front of Paintings*, New York–London 2001, s. 156–157; *Animationen/Transgressionen. Das Kunstwerk als Lebewesen*, red. U. Pfisterer, A. Zimmermann, Berlin 2005, *passim*. O rzymskim sudarium: G. Wolf, *Schleier und Spiegel...*, s. 48.

miętko się poddaje, zupełnie jak żywe ciało²⁰. Takie zjawiska i wyobrażenia są również obecne we współczesnych wizualizacjach, ale pozostają domeną fikcji, jak chociażby w filmie Davida Cronenberga *Wideodrom* z 1982 roku, w którym plastyczny jak ciało ekran telewizora omamia widza witalnością, by sprowadzić nań fatalny koniec²¹.

Począwszy od czasów oświecenia kwestia żywotności i oddziaływania obrazów coraz bardziej przesuwała się w sferę badań antropologicznych i etnologicznych²². Powszechnie wiadomo, że obrazy nie prowadzą własnego życia, bo składają się z materii nieorganicznej. To podejście jest zwłaszcza domeną historyków sztuki, których zadaniem pozostaje rozpoznanie nawet najgłębiej ukrytego podpisu malowidła w jego strukturze i namacalnej materialności. Niemniej jednak przeświadczenie, że obrazy składają się jedynie z „martwej” substancji, tylko potęguje ten problem. Oczekuje się bowiem od nich więcej niż samego odzwierciedlenia projekcji. Dotyczy to w równej mierze obrazów, jak i tekstów literackich czy dzieł muzycznych. Tyle tylko że w przypadku tych pierwszych dodatkowym, specyficznym problemem staje się materialność. Obrazy są bowiem najwyraźniej czymś więcej niż jedynie sumą różnych, skierowanych na nie perspektyw.

²⁰ G. Jurkowlaniec, *The Slacker Crucifix in St. Mary's Church in Cracow*, [w:] *Wokół Wita Stwosza. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej w Muzeum Narodowym w Krakowie, 19–22 maja 2005*, red. D. Horzela, A. Organisty, Kraków 2006, s. 351–355.

²¹ Por. W.J.T. Mitchell, *Czego chcą obrazy. Pragnienia przedstawień, życie i miłości obrazów*, tłum. Ł. Zaremba, Warszawa 2013, s. 245–249 oraz M. Fürst, *Emersive Bilder. Zum Zuschauer-Bild-Verhältnis in David Cronenbergs Videodrome*, [w:] *Maßlose Bilder. Visuelle Ästhetik der Transgression*, red. I. Reichle, S. Siegel, München 2009, s. 127–142, jak również ogólnie o zniesieniu dystansu: M.-J. Mondzain, *Können Bilder töten?*, Zürich–Berlin 2006 [2002], s. 34–38.

²² W. Brückner, *Bildnis und Brauch. Studien zur Bildfunktion der Effigies*, Berlin 1966. Zasadnicze treści z punktu widzenia etnologii: A. Gell, *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford 1998. Por. także W.J.T. Mitchell, *Das Leben der Bilder. Eine Theorie der visuellen Kultur. Mit einem Vorwort von Hans Belting*, München 2008, s. 23; tenże, *Czego chcą obrazy....*