

UNIWERSYTET IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU
INSTYTUT HISTORII SZTUKI

Artium Quaestiones XXXI



POZNAŃ 2020

ZESPÓŁ REDAKCYJNY / EDITORIAL TEAM

PIOTR KORDUBA (redaktor naczelny / editor-in-chief, UAM)

FILIP LIPIŃSKI (zastępca redaktora naczelnego / deputy editor-in-chief, UAM)

DOROTA ŁUCZAK (redaktor / editor, UAM)

RADA NAUKOWA / ADVISORY BOARD

ZDENKA BADOVINAC (Moderna Galerija, Lublana)

WOJCIECH BAŁUS (Uniwersytet Jagielloński)

THOMAS DAcOSTA KAUFMANN (Princeton University)

EWA DOMAŃSKA (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza)

MATEUSZ KAPUSTKA (UNIVERSITÄT ZÜRICH)

EWA LAJER-BURCHARTH (Harvard University)

ALEKSANDRA LIPIŃSKA (Ludwig-Maximilians-Universität)

© Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Wydawnictwo Naukowe UAM,
Poznań 2020

Ilustracja na okładce: Dokumentacja wystawy Mieke Bal i Michelle Williams Gamaker
„Madame B. – zgłębianie kapitalizmu emocjonalnego”, 2013, fot. Piotr Tomczyk,
Archiwum Muzeum Sztuki, Łódź

Koncepcja okładki

ANNA PIWOWAR

Komputerowe opracowanie projektu

EWA WĄSOWSKA

Opracowanie tekstów w języku angielskim

ROB PAGETT

Opracowanie tekstu w języku niemieckim

BEATE SOMMERFELD

Redaktor

ANNA RĄBALSKA

Redaktor techniczny

DOROTA BOROWIAK

Łamanie komputerowe

MONIKA TYMA

ISSN 0239-202X

SPIS TREŚCI

ZWROT KINEMATOGRAFICZNY W PRAKTYCE I TEORII SZTUKI

Filip Lipiński, <i>Cinematic Art (History) and Mieke Bal's Thinking in Film</i>	5
Agnieszka Rejniak-Majewska, <i>Film jako instalacja. Przestrzeń, narracja i afekt w ekspozycji Mieke „Bal Madame B.”</i>	39
François Bovier, <i>Tony Morgan's Performative Cinema in the Age of the “Cinematic Turn”: “Relational Films” (1969–1970), “Structural Films” (1969–1971) and Produkt Cinema (1971)</i>	67
Piotr Zawojski, <i>Fotografia i film w praktyce artystycznej oraz propozycjach teoretycznych Davida Hockneya</i>	101
Wojciech Brillowski, <i>„Treasures from the Wreck of the Unbelievable” – archeologia jako element strategii artystycznej Damiena Hirsta</i>	123
Ewa Wójtowicz, <i>Mediateka Babel. YouTube jako temat, rama formalna i platforma sztuki</i>	171
Angela Dalle Vacche, <i>André Bazin's Film Theory: Art, Science, Religion</i>	191

OMÓWIENIA

Łukasz Ronduda, <i>Film fabularny jako narzędzie kuratora i badacza sztuki</i> . . .	209
--	-----

PRZEKŁADY

François Albera, <i>Studia nad kinem a historia sztuki</i>	237
Mieke Bal, <i>Ruch: kinowość w malarstwie i literaturze</i>	277

VARIA

Albert Boesten-Stengel, <i>Leonardos da Vinci Wende in der Schlacht bei Anghiari: Poetik und genetische Kritik der zeichnerischen Entwürfe</i>	313
Mariusz Bryl, <i>Obraz Artura Grottgera „Modlitwa konfederatów barskich przed bitwą” (pod Lanckoroną?): historia, literatura, ogląd</i>	369
Łukasz Rozmarynowski, <i>Abstrakcji przestrzeń wieloraka. Kategoria przestrzenności w twórczości Wojciecha Fangora, Jerzego Grabowskiego i Ryszarda Winiarskiego – studium porównawcze</i>	401

BIOGRAMY	437
--------------------	-----

CONTENTS

THE CINEMATIC TURN IN ART PRACTICE AND THEORY

Filip Lipiński, <i>Cinematic Art (History) and Mieke Bal's Thinking in Film</i>	5
Agnieszka Rejniak-Majewska, <i>Film as an Installation. Space, Narrative and Affect in Mieke Bal's Exhibition "Madame B."</i>	39
François Bovier, <i>Tony Morgan's Performative Cinema in the Age of the "Cinematic Turn": "Relational Films" (1969–1970), "Structural Films" (1969–1971) and Produkt Cinema (1971)</i>	67
Piotr Zawojcki, <i>Photography and Film in Artistic Practice and Theoretical Propositions of David Hockney</i>	101
Wojciech Brillowski, <i>"Treasures from the Wreck of the Unbelievable" – Archeology as an Element of Damien Hirst's Artistic Strategy</i>	123
Ewa Wójtowicz, <i>Media Library Babel. YouTube as a Subject, Formal Frame and Art Platform</i>	171
Angela Dalle Vacche, <i>André Bazin's Film Theory: Art, Science, Religion</i>	191

COMMENTARIES

Łukasz Ronduda, <i>Feature Film as a Curator's and Art Historian's Tool</i>	209
---	-----

TRANSLATIONS

François Albera, <i>Film Studies and History of Art</i>	237
Mieke Bal, <i>Movement: the Cinematic in Painting and Literature</i>	277

VARIA

Albert Boesten-Stengel, <i>Leonardo's da Vinci Turn in "The Battle of Anghiari". Poetics and Genetic Criticism of the Preparative Sketches</i>	313
Mariusz Bryl, <i>Artur Grottger's Painting "The Bar Confederates Pray Before the Battle" (of Lanckorona?): History, Literature, Vision</i>	369
Łukasz Rozmarynowski, <i>Multifarious Space of Abstraction. A Category of Spatiality in the Works of Wojciech Fangor, Jerzy Grabowski and Ryszard Winiarski – a Comparative Study</i>	401

BIOGRAPHICAL NOTES	437
------------------------------	-----

ZWROT KINEMATOGRAFICZNY W PRAKTYCE I TEORII SZTUKI / THE CINEMATIC TURN IN ART PRACTICE AND THEORY

FILIP LIPIŃSKI

CINEMATIC ART (HISTORY) AND MIEKE BAL'S THINKING IN FILM

Investigating the possible relations between the disciplines of art history and film studies, cinema scholar Angela Dalle Vacche stated that "art history as a discipline cannot afford any longer to ignore film studies, for the advent of cinema has forever changed the meaning of the word 'art' and the meaning of the word 'history'."¹ A possible opposite direction of influence was, in turn, duly noted by Donald Crafton: "if art history were to be useful for the study of film ... then it would have to become a completely new regime of knowledge. This is gradually happening..."² Some ten years prior to the above statements, in 1985, the necessity, and difficulty, of accounting for moving images in the field of art history was also noted by the distinguished German, Martin Warnke, who admitted that that

... research on film (not to mention television) has not found a strong foothold within art history; currently it is becoming a province of the emerging field of media studies. The question arises whether the discipline of art history will be able to survive if it does not take into account a medium formative of the visual experience; at the same time, one may doubt if the discipline has the methodological and educational resources to broaden its scholarly purview to the field of mass-media and if, in order to do that, it would not need to give up its key assumptions and objectives.³

¹ A. D. Vacche, *Cinema and Painting. How Art is Used in Film*, Austin 1996, p. 2.

² D. Grafton, *Foreword w: The Visual Turn. Classical Film Theory and Art History*, ed. A. Dalle Vacche, New Brunswick-London 2003, p. xii.

³ M. Warnke, *Gegenstandsbereiche der Kunstgeschichte*, in: *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, ed. H. Belting, H. Dilly, W. Kemp, W. Sauerländer, M. Warnke, Berlin 1985, pp. 21–22 (translation mine).

The above quotes signal a number of crucial interdisciplinary and methodological issues which will, at least to some extent, be addressed in this article and, as I hope to demonstrate, solutions to some of them can be found in the scholarship and artistic practice of the renowned Dutch scholar, Mieke Bal, the main protagonist of my discussion. I believe that Bal's writing on art, her scholarly identity as an interdisciplinary thinker and her artistic practice as a filmmaker, respond to those urgencies. However, before I focus on her multifaceted employment of cinematic thinking about art and its contiguous areas, I wish to sketch a broader picture of cinematic impulses in art history and identify the basic coordinates within which Bal's ideas can be located.

The history of the complicated relations between art history and film cannot be fully addressed here and deserves a separate study which would take us back to the moment of the curious overlap between the first successful attempts to register and reproduce moving images in the late 19th century and the full-fledged establishment of art history as an academic discipline around the same time. This synchrony was marked by a tension between the rather elitist, conservative domain of art history, a academic field in its own right with "high" art as its object and cinema as a new, still emerging visual practice appealing to the masses, originating from experimentation and entrepreneurial initiative. Movement and time inscribed in images, with the attendant change in modes of reception (mass "reception in a state of distraction," as noted by Walter Benjamin⁴), posed a challenge to accepted methods of investigating and regarding a visual work art, based on a reflective mode of sustained observation, the detailed scrutiny of an immobile and materially present object. While different forms of film were practiced by some members of the avant-garde from the 1920s, the stakes became even higher in the second half of the 20th century when many artists took up video as a medium of choice, and first art critics, and with time, historians of contemporary art needed to confront that and other time and motion-based art practices. That said, Warnke's dilemma was symptomatic: it indicated both a strong attachment to art history as a separate discipline with clearly delineated competences and the awareness that the disciplinary boundaries had become porous, and there was a necessity to take into account the broader aspect of the visual experience and cultural construction of perception affected by moving images. Embracing

⁴ W. Benjamin, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, in: idem, *Illuminations. Essays and Reflections*, trans. H. Zohn, New York 2007, p. 240. Benjamin explains the basic difference mentioned here as follows: "The painting invites the spectator to contemplation; before it the spectator can abandon himself to his associations. Before the movie frame he cannot do so" (p. 238).

a broader field of visuality as an environment for artistic practice, production and circulation of images comes at a cost, or rather should we say, with the benefit of redefining art history, its objects, aims and methods. This is where Dalle Vacche's remark comes in handy: in the 20th century, cinema not only became a defining element of visual culture at large, but it also pushed hard at the established definitions of the constituent notions of art history – art and history – the location of art within history, and history within art. This is also where the acknowledgment of the aforementioned new regime of knowledge, or what Michel Foucault called *episteme*,⁵ is necessary to account for the mobility in time and space of both objects and subjects, the resulting spatial and temporal complexity of images and the way they are experienced as well as for their mutual agency, power, and the potent virtual infrastructure of memories and other imaginary/affective domains underlying the visible.⁶

⁵ See: M. Foucault, *The Order of Things. An Archeology of the Human Sciences*, London–New York 2002. Foucault admits elsewhere that “The episteme is the ‘apparatus’ which makes possible the separation, not of the true from the false, but of what may from what may not be characterized as scientific” (M. Foucault, *Power/Knowledge. Selected Interviews & Other Writings 1972–1977*, ed. C. Gordon, New York 1980, p. 197). If so, the episteme indicates the conditions of possibility within given historical paradigms of knowledge; it is an apparatus of policing, excluding and including different domains, procedures or theories from/in the recognized sphere of science. In our discussion, the first issue could initially be the inclusion of film in the domain of art, art historical discourse and adjusting its methods to the analysis of moving images. Film, however, eventually found its own institutional framework in the 1970s. At the same time, it was the artistic practices, developed with increasing intensity from the 1960s on, which gradually pressured art historians of contemporary art to accommodate them in their discourse. More importantly, though, I claim (and, as I hope to demonstrate, Bal's “thinking in film” corroborates that) that film was not just a new object of research, but a “theoretical object,” which generated new paths and mechanisms of thinking, opening up fields such as art history to a broader field of visual culture, engaging art into social and cultural contexts. Following Bal's work, it is my contention that film/cinema offers a model of thinking about images and art which is capable of disrupting and reevaluating existing models in favor of a new epistemological, much more inclusive and flexible approach. This can be also said about the technological revolution of circulating and processing information, which resulted in media arts and media studies, but this exceeds the scope of this discussion.

⁶ Throughout the text I use the notion of the virtual with reference to the immaterial but effective, activated in perception, expanded field of any physical image. It refers to the dimension of memory, fantasy and other mind-produced images which have the ability to affect material and visible reality. Generally, the virtual designates a certain potency or power and effectiveness without the agency of matter (Webster's Third New International Dictionary Unabridged, 1993), that is “in essence, potentiality, or effect, although not in form or actuality” (Oxford English Dictionary [online], 3rd edition, 2013). Bergson, who is

From the mid-1990s to the mid-2000s, we witnessed a lively debate concerning the status of individual disciplines, such as art history or film studies, within the larger domain of visual culture studies.⁷ While Mieke Bal, as an author and the founding member of the first U.S. graduate program of Visual and Cultural Studies at the University of Rochester in 1989, was at the forefront of this discussion, it was spurred on particularly by scholars such as W. J. T. Mitchell and Gottfried Boehm, who came up with the notions of pictorial and iconic turn (respectively). They both, albeit somewhat differently, noticed the importance of the image as an object of study (in different academic fields) and its pivotal role in contemporary culture.⁸ While announcements of such turns, including the sometimes-evoked cinematic turn, should be analyzed with caution and not taken for granted, they surely function as signposts, not necessarily exclusive ones, for certain currents of thinking and

important for Bal's argument presented below, regarded memory as the domain of virtuality which gets actualized in perception, always infused with memories. Deleuze, and later Brian Massumi, saw the virtual as having more agency, and contended in various texts that the virtual and the actual coexist as layers of one object or one perceptual "event." Importantly, affect is also ascribed to the domain of the virtual, as potential and effective but not yet coded or put into a form. See: G. Deleuze, "The Actual and the Virtual," in diem, *Dialogues*, trans. H. Tomlinson, B. Habberjam, New York 1987, p. 150; B. Massumi, *Parables for the Virtual. Movement, Affect, Sensation*, Durham-London 2002. In general, as we will see later in the text, I argue that what Bal describes as "contact zones" between the object and the spectator, in which immaterial images, memories, associations and affects are produced and fluctuate, are largely a virtual extension of an object, activated by the viewer. Film or video installations are particularly successful in the concretization or visualization of this virtual traffic of images. In her analyses, Bal managed to do justice to this extended, virtual sphere of images, always already in motion. I discuss in detail and theorize the virtual, the way it functions in art historical discourse and its consequences in: F. Lipiński, "The Virtual as the 'Dangerous Supplement' of Art (History)," in: *DeMaterializations in Art and Art-Historical Discourse in the Twentieth Century*, ed. W. Bałus, M. Kunińska, Cracow 2018, pp. 171–189.

⁷ See, for instance: "Visual Culture Questionnaire," *October* 1996, 77, pp. 25–70 and the article by Bal, followed by responses to it: M. Bal, "Visual Essentialism and the Object of Visual Culture," *Journal of Visual Culture* 2003, 2(1), pp. 5–32; "Responses to Mieke Bal's Visual Essentialism and the Object of Visual Culture," *The Journal of Visual Culture* 2003, 2(2), pp. 229–268; see also: "The Object of Visual Culture Studies and Preposterous History. Interview with Mieke Bal," in: *Visual Culture Studies*, ed. M. Smith, Los Angeles-London 2008, pp. 206–228.

⁸ On pictorial and iconic turns see: W. J. T. Mitchell, *The Pictorial Turn*, in: idem, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago 1994, pp. 11–34; G. Boehm, *Was ist ein Bild?*, Munich 1994.

interest, and serve as convenient starting points for critical debate.⁹ Generally speaking, visual culture studies as an academic support for the analysis of the broadly defined domain of images, have embraced a number of fields, previously regarded as distinct, such as history of art or film studies, shifting their focus to broader, cultural and social aspects of their objects – which themselves often belonged to more than one domain anyway (for instance, video art, art films etc.) – and have become a shared, interdisciplinary area of interest. That, in turn, has called for increased diversity of the shared methods and theoretical perspectives used by the disciplinary actors involved.

One of the results of this complicated debate that is of particular interest in this article is the acknowledgment that so-called new technologies, including the not-so-new medium of film, not only affected the ways art was produced, but also the ways it was received and interpreted. Even though, as noted by Warnke, it concerned not only cinema but all branches of the new audiovisual media technologies, I will focus here on film, understood broadly as the mobile and temporal image (or cinema as an institutional mode of reception and distribution). Film and the numerous theoretical issues it entails, including the medium, apparatus, ideological critique, models of spectatorship, aspects of mobility and temporality, offer a way to rethink art history, its epistemology, methods and theoretical paths to follow. This opportunity was (and still is) also regarded as a threat, depending on the position one takes. It was not only necessitated by the new object of contemporary art – works of art that employed the medium of film (analog, video, digital, interactive, internet-based), or more generally a moving image, but also the effects of the scopic regime produced by the dynamics of such images, the technologies that propelled them and the resulting discourses. As a result, as Margaret Dikovitskaya wrote about the position of art history in the wake of these shifts, visual culture studies "... has not replaced art history or aesthetics but has supplemented and problematized them both by making it possible to grasp some of the axioms and ideological presuppositions underlying the past and current methodology of art history."¹⁰ One of the important aspects of film (studies) penetrating into the scope of art history (and other fields, for that matter) was the special attention given to the psychological, cultural and ideological effects the moving image had on its viewers, both as individuals and as collective communities. Furthermore, the temporally complex, crystalline –

⁹ For a useful overview of different cultural turns see: D. Bachmann-Medick, *Cultural Turns. New Orientations in the Study of Culture*, trans. A. Blauhut, Berlin–Boston 2016.

¹⁰ M. Dikovitskaya, *Visual Culture. The Study of the Visual after Cultural Turn*, Cambridge 2006, p. 72.

to use Gilles Deleuze's term – filmic structure also encouraged a rethinking of the questions of chronology, linear time and history at large. The thrust of film is in fact at least two-directional, prospective and retrospective, but, importantly, always informing and informed by the present. In consequence, film with all its constituent dimensions, has the potential to serve as a frame or screen,¹¹ for viewing and thinking, which may not only generate new approaches but become a trigger for the archeology of possibilities hitherto suppressed by other, dominant regimes of knowledge and academic paradigms (e.g. Panofsky's iconology, his interest in film notwithstanding, formalism, connoisseurship etc.).

Before concentrating on Bal's idea of 'thinking in film' and 'the cinematic,' I will point to two cases of using cinema as a conceptual resource and frame for art history, which seem to me symptomatic of a certain "movement" in this field, which is in synch with Bal's writing. First would be the case of the French scholar and curator Philippe-Alain Michaud's work on images in motion. In 1998 he published a book called *Aby Warburg and the Image in Motion*, in which he revisits Warburg's writings and theoretical framework from a cinematic perspective.¹² While there are references in Warburg's writings to the cinematographic (this is the exact term he used), Michaud points out that it "seems to designate not a material apparatus of projection but a mental apparatus, a dynamic manner in which to apprehend the works."¹³ The prominent place of images in motion (in the domain of mind and culture across ages), montage and temporal anachronism seems one of the factors responsible for the long suppression of Warburg's expanded version iconology. The spatial, temporal and interdisciplinary mobility it entailed must have been, to put it mildly, suspicious to art history, entrenched in its disciplinary paradigms. For Warburg, the mobility of images in time and space required, on the part of the spectator/interpreter, the ability to work between the material and the mental, individual and collective memory-images. Thinking of represented bodies as images in motion, traversing time and space, anachronistically emerging as carriers of cultural memory and emotional states, one can indeed be reminded of the medium of film, especially as discussed by early commentators, for whom cinema was like an endless gallery of artworks in

¹¹ For an excellent discussion of screen and frame, in philosophical, cultural and technological terms see: A. Friedberg, *The Virtual Window. From Alberti to Microsoft*, Cambridge, MA 2006.

¹² P.-A. Michaud, *Aby Warburg and the Image in Motion*, trans. S. Hawkes, New York 2007. Originally published in French in 1998.

¹³ Michaud, *Aby Warburg...*, p. 38.

motion,¹⁴ a crucial emotive aspect of the art experience. Michaud postulates throughout his book referring to cinematic concepts that if we abandon the technological and material determination of the cinematographic

... and instead consider it, in a more unusual and larger framework, as a conceptual interrelating of transparency, movement, and impression, we will discover, within the field of cinema, the same categories used in the history of art ... Under the intersecting light of texts and films, a shift occurs in the order of discourse that will lead us to see cinema less as a spectacle than as a form of thought and to see art history as practiced by Warburg as research directed less toward a knowledge of the past than toward its reproduction.¹⁵

The familiar tropes of a "form of thought" and "reproduction" directed toward repetition – and inevitable difference – as well as, potentially, unending actuality prone to revisions, come to the fore as operative in rethinking art history and its categories.¹⁶

In 2006, Michaud curated and co-authored the catalog of the exhibition *Le Mouvement des Images* at the Centre Pompidou in Paris, in which he framed diverse art practices of moving and still images with cinema-based movement.¹⁷ While the general interest in intermedia and the interdisciplinary relations between art and film have been visible in numerous exhibition events and accompanying publications taking place over a period of circa thirty years,¹⁸ Michaud's conceptualizations seem to be most compelling for our discussion and expand his work on Warburg.¹⁹ He not only deals with aspects of cinema and the moving image *per se* but the "aim is to show how the 'seventh art' now irreversibly conditions our experience of both artworks and images," i.e. how the cinematic mode of vision becomes operational, and how it determines perception and shapes subjectivity. Following the theoretical

¹⁴ See for instance: V. Lindsay, *Art of the Moving Pictures*, New York 1922.

¹⁵ Michaud, *Aby Warburg...*, p. 40.

¹⁶ Giorgio Agamben discussing Warburg's Atlas also used cinematic terms: "Inside each section, the single images should be considered more as film stills than as autonomous realities." G. Agamben, "Notes on Gesture," in: idem, *Means without End. Notes on Politics*, trans. V. Binetti, C. Casarino, Minneapolis 2000, p. 54.

¹⁷ *Le mouvement des images / The Movement of Images* (exhibition catalogue, published both in French and English), Paris 2006.

¹⁸ See for example: *Peinture, cinéma, peinture*, ed. G. Viatte (exhibition catalogue), Paris 1989; *Hall of Mirrors: Art and Film Since 1945*, ed. R. Fergusson (exhibition catalogue), Los Angeles 1996.

¹⁹ Bal acknowledges Michaud's catalogue in: M. Bal, *Double Movement*, in: *2MOVE. Video Art + Migration*, eds. M. Bal, M. Hernández-Navarro, Murcia 2008, p. 19, ft. 5.

developments concerning the object of visual studies rather than film studies or art history, he writes that film/cinema should not be regarded narrowly, within its own domain, but rather as a phenomenon “at the crossroads of live spectacle and visual art, from a viewpoint expanded to encompass a general history of representations.”²⁰ He proposes, in the wake of his articulations concerning Warburg’s iconology, a broad definition of cinema which comes somewhat closer, as we will see below, to how it is defined by Bal:

... over and above the material elements of the film – the strip, the camera, the projector and the screen – the cinema is gathered within the general parameters of space and time. Consequently, all art which triggers an interaction of space-time effects can be regarded as cinema, even beyond the film’s material presence.²¹

Cinema as a specific mode of representation with particular types of dispositives, invented in the late 19th century and developed throughout 20th and 21st centuries, is then but one, technological manifestation of “the cinematic” or “the filmic.” In consequence, cinema should be “a way of rethinking images no longer on the basis of concepts of uniqueness and immobility ... but on the basis of notions of mobility and multiplicity.”²² Here, he touches upon some essential issues: first, it is the idea – and activity – of “rethinking images,” as seen through the lens of what was introduced, made visible or felt by the technologies of moving images that develop in time. This is not just an arbitrary decision or willed imposition of a schema on otherwise unrelated spheres of inquiry. It is a response both to a constituent aspect of lived experience and formative element of cultural screens: the diverse technologies of image in motion, the umbrella term for which could be “the cinematic,” to a great extent inform our visual reception of time and space, model vision and paths of thinking about art past and present, and ways of making it. Michaud’s perspective was in a way congruent with and responsive to the aforementioned discussions concerning visual culture and more general tendencies such as postmodernism, favoring the multiple and mobile rather than singular and static, interdisciplinarity in academia and intermediality in art practices.²³ Importantly, though, it exemplified the opening up of the con-

²⁰ P.-A. Michaud, “Le mouvement des images / The Movement of Images,” in: *Le Mouvement des Images*, p. 16.

²¹ *Ibidem*, p. 26.

²² *Ibidem*, p. 28.

²³ At this point, it should also be added that, especially since the beginning of the 21st century, we have a whole new set of VR and internet-based art practices, which add another dimension to the idea of motion, temporality, multiplicity and connectivity. However, regardless of its relevance, this exceeds the scope of this discussion.

cept of an image in motion to a multifaceted analysis broadening its heuristic, conceptually productive potential.

Another example of resorting to the cinema/the cinematic as a vehicle of thinking about art history, but also a telling contrast to cinema as what I consider an emancipatory force for art historical narratives proposed, for instance, by Michaud, and as I will demonstrate, Bal, could be Donald Preziosi's 1989 book *Rethinking Art History*. Even though cinema is just one of many references in his study, Preziosi noted that "... it could be argued that in the twentieth century all of the traditional pictorial arts have been subsumed into the discursive frame of the cinematic apparatus. The academic discipline of art history has never, or only rarely, dealt with the cinema"²⁴ He used the notion of cinema as a metaphor for the formative structure of art historical discourse, which, in his view, had always been cinematic, by virtue of the central role of slide projection and the structuring of art historical discourse around sequences of images. In this sense, the cinema as a technological and epistemological apparatus is nothing new to art history but has always informed it. The cinematic metaphor, however, serves to reveal the technological and ideological formation of art history, the "cinematic panopticon," rather than disrupt the recognized paradigms:

... the entire disciplinary apparatus as it exists in the twentieth century would be unthinkable without a correlative technology – that of the cinema. In a number of important respects, modern art history has been a supremely cinematic practice, concerned with the orchestration of historical narratives and the display of genealogy by filmic means. In short, the modern discipline has been grounded in metaphors of cinematic practice to the extent that in nearly all of its facets, art history could be said to continually refer to and to implicate the discursive logic or realist cinema. The art history slide is always orchestrated as a still in a historical movie.²⁵

A slide in an art history lecture, like a still from a movie or a photogram taken out of its visual and auditory context by virtue of its fragmentary nature, requires complementation, a verbal commentary which embalms (and, paradoxically, anchors) it, pretending to locate it within a missing movie. In his project of archeological rethinking of art history, Preziosi tries to demythologize the discipline, reveal its constructedness and political premises, as opposed to the allegedly solid, objective and disinterested knowledge grounded in the

²⁴ D. Preziosi, *Rethinking Art History. Meditations on a Coy Science*, New Haven–London 1989, ft. 69. p. 207.

²⁵ *Ibidem*, p. 73.

reflective mode of rational thinking. In this account, cinema becomes, as it seems (he does not put it that way), an underlying but repressed model for the constitution and operation of art historical methods, always already a part of the field. Preziosi's vision of cinema is very instructive, but he regards it as an instrument of ordering and control, rather than one which has an emancipatory potential and can serve as an alternative to the familiar art historical models. This remains in telling contrast to the account of film favored in this article and in Bal's texts, whose potential, if activated within the domain of art history, should be seen as critical and disruptive of the existing state of the field.

* * *

The above-signaled issues, in their diverse aspects, have been addressed and expanded in the past two decades by the leading cultural theorist writing extensively on art – Mieke Bal. In addition to her influential theoretical work, in 2002 she took up making documentaries, videos and multi-screen video installations, which also became the object, and an extension, of her “auto-theory,” a way of developing ideas, or thinking with art.²⁶ Here, however, let alone a rather general reference to her art practice towards the end of this article, I will concentrate on Bal's rich body of writing concerning film, moving images, video and the cinematic.

Since the beginning of her career, Bal's theoretical paths have fluctuated across disciplines, but her involvement in the visual arts remains the most consistent and prominent. She has always been vocal about her interdisciplinary position (as opposed to a transdisciplinary one), which has enabled her to come up with unorthodox ways of using concepts, approaching an object of analysis or, indeed, producing a new one. As Roland Barthes wrote: “Interdisciplinarity consists in creating a new object that belongs to no one.”²⁷ One of the main vehicles of her interdisciplinary perspective are concepts which, as the title of one of her best known books indicates, travel across different fields, disrupt, differentiate and displace disciplinary doxa to produce of profound and always subjectively framed analyses, i.e. focusing on her own expe-

²⁶ More on “auto-theory” see: M. Bal, “Documenting What? Auto-Theory and Migratory Aesthetics?” in: *A Companion to Contemporary Documentary Film*, eds. A. Juhasz, E. Lebow, New York 2015, p. 125.

²⁷ R. Barthes, *Research: The Young*, in: R. Barthes, *The Rustle of Language*, trans. R. Howard, Berkeley-Los Angeles 1989, p. 72. The quote was used as an epigraph in the introduction to Bal's book: M. Bal, *Emma & Edvard Looking Sideways: Loneliness and the Cinematic*, (exhibition catalogue, Munch Museum), Oslo-Brussels-New Haven-London 2017, p. 9.

rience of the object under discussion.²⁸ Although visibility became the object of particular interest to Bal, she has been adamant about not essentializing vision and the immanent aesthetic impurity of images.²⁹ Similarly, in her more recent work on diverse aspects of film and the cinematic, nowhere can one find any attempt to either universalize or historicize the impact of cinema on arts and its theory, not to mention according it the umbrella term "cinematic turn."³⁰ However, if we tentatively agreed that there is a tendency, even if not a dominant one, to think cinematically, to "think in film," and to "practise film," as both an artistic and theoretical endeavor, it is difficult not to "frame" Bal (again, one of her preferred concepts), even against her will, into some kind of theoretical and practical "movement" around what is broadly defined as film, of concepts and practices leading to rethinking art and its histories. What follows, then, is an attempt to trace the ideas related to film and the cinematic in Bal's writing and point to the most productive aspects of her "thinking in film," especially the diverse ways of understanding movement and the question of temporality. Even if Bal often uses art history as a negative point of reference, exemplifying a conservative field, entrenched in its own convictions and procedures of evaluating and analyzing art objects, I would like to believe that her work is in fact also one of an art historian, one who agrees to the necessity of operating within the transformed regime of knowledge and to a redefinition of what art and history mean today. Implicitly, her publications testify to the challenges and benefits of an encounter between art history and film (studies). As Deleuze remarked in a quote aptly used by Bal in a chapter on "cinematic" aspects of Edvard Munch's painting, "The encounter between two disciplines doesn't take place when one begins to reflect on another, but when one discipline realizes that it has to resolve, for itself and by its own means, a problem similar to one confronted by the other."³¹

²⁸ See M. Bal, *Traveling Concepts in the Humanities*, Toronto–Buffalo–London 2002.

²⁹ See Bal, *Visual Essentialism*...

³⁰ The notion of the cinematic or cinematographic turn has been more and more often used to describe the more intensive interest of visual artists in film and cinematic aesthetics, especially since the 2000s, as well as in the field of curating, e. g. the transition from the white cube to the black-box format of exhibition space. It also entails theoretical interest in film in contemporary art history/criticism. See for instance: *Kino-Sztuka. Zwrot kinematograficzny w polskiej sztuce współczesnej* [includes English translation: *Cine-Art. The Cinematographic Turn in Polish Contemporary Art*], eds. J. Majmurek, Ł. Ronduda, Warszawa 2016; *Exhibiting the Moving Image*, eds. F. Bovier, A. Mey, Zurich 2015.

³¹ G. Deleuze, "The Brain is the Screen. An Interview with Gilles Deleuze," in: *The Brain is the Screen. Gilles Deleuze and the Philosophy of Cinema*, ed. G. Flaxman, Minneapolis–London 2000, p. 367. Bal cites this fragment in: Bal, *Emma & Edvard*..., p. 25.

From the very beginning, since the early 2000s, Bal's interest in film was coordinated around aspects of movement and temporality, with diverse aesthetic and political implications. Rather than present her works chronologically, I will focus on notions and conceptualizations which arose from a number of different objects of her inquiry, which she calls "theoretical objects" – objects which generate theoretical investigation, activate or produce theory as "seeing through," pose a "challenge to what we (think we) know."³² In most general terms, such a theoretical object is film – "a shorthand for audiovisual, moving images, no matter whether analog or digital."³³ Film incites "thinking in film," rethinking concepts and artworks within the theoretical and practical framework of moving images. She borrowed this phrase from the Finnish artist, Eija-Liisa Ahtila, whose video-installations became the subject of Bal's most sustained study on the art of moving images, the book also titled this way. Thinking in film can be characterized by a variety of facets. Firstly, it is "what the artworks and their critics do in interaction with each other."³⁴ The question of mutuality and openness to change is crucial, even though it is the viewer/listener who thinks, and not the object, there is a transference of agency on the artwork which is never passive or besieged by the interpreter, but both unfolds in front of us and, one could say, enfolds us with itself, in a two-directional movement. The "in" contained in the phrase, with reference to video installation connotes "an otherness that comes with a certain familiarity, as, for instance, the phrase 'in a foreign language' intimates, as well as to the spatial situation, physical and relational, of video installation as an art form."³⁵ we (and the artist) think in film, which means "by means of" film, through our senses, aesthetically, but also affectively, for instance, via projection and identification; we are also physically locating ourselves within it, especially when dealing with the spatial arrangement of a video installation. Importantly, thinking in terms of film does not exclusively concern video or images which move in a literal sense. For instance, according to Bal, even some of Edvard Munch's canvases, "in all their painterliness ... compel

³² M. Bal, *Thinking in Film. The Politics of Video Installation According to Eija-Liisa Ahtila*, London–New York 2013, p. 4. Elsewhere, in the context of thinking in film she adds "A theoretical object is not exactly an object that thinks, but an object that solicits, entices, co-produces thought." See: "Cinematic Thinking with Mieke Bal. On Mind's Eyes and Tools. A Conversation between Mieke Bal and Anna-Helena Klumpen," available online: <http://media.withtank.com/d967091987/anna-helena_klumpen.pdf> [accessed: March 14, 2020].

³³ *Ibidem*, p. 6.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ibidem*.

'thinking in film'³⁶ due to their multiple spatiality and temporality. Hence, film can serve as an operative and conceptual model for our experience of art.

Bal's writing, and the concepts with which she confronts art, is a force which foregrounds the dynamics, actual and virtual, that is often a suppressed aspect of the way we perceive and experience images and objects, full of diverse modalities of movement themselves. Her scholarly approach aims at bringing out the actual, multifaceted, relational experience of artworks, the intellectual, bodily and affective frisson of such an encounter, rather than deciphering their allegedly hidden meaning in a gesture of taking control over them. That would mean stopping them in their tracks, immobilizing what is, as Bal claims, inherently moving, elusive, unfolding in space and time, always already in a state of becoming (important) in the present. Theorizing this mutuality of thinking, she uses Christopher Bollas' idea of the "unthought known" – something that we know but which has never been the object of our conscious reflection. "I often find that although I am working on an idea without knowing exactly what it is I think, I am engaged in thinking an idea struggling to have me think it," says Bollas in Bal's favorite passage.³⁷ There is an analogy between ideas struggling to enter one's thinking and images which, as memories or fantasies, are activated, "developed" by perception and/or other sensations, and virtually inform our vision, struggle to come to visibility to become significant. Such a model of vision was called by another scholar Bal refers to, Kaja Silverman, the "productive look" (or "remembering look"): "productive looking necessarily requires a constant conscious reworking of the terms under which we unconsciously look at the objects that people our visual landscape," which also involves activating within vision the domain of memories and its attendant affects.³⁸ If Bollas talks about the "unthought known," one could come up with the phrase "unperceived seen." Thinking in film is then generated by such a productive look when perception of an image is infused with memory-images, informed by a work of imagination and fantasy, complicating the temporal and spatial dimension of vision. "Thinking in," implying a certain "insideness" is, according to Bal, "a bodily process," based on our responses to an object, e.g. a film, and is comparable to dreaming: "A dream is something that is both physical and psychological, theatrical and cinematic; done but not mastered, artistic in its fictions and political

³⁶ Bal, *Emma & Edvard...*, p. 42.

³⁷ C. Bollas, *The Shadow of the Object: Psychoanalysis of the Unthought Known*, New York 1987, p. 10, quoted in: Bal, *Thinking in Film*, p. 12.

³⁸ See: K. Silverman, *The Threshold of the Visible World*, New York-London 1996, p. 184.

in the mechanisms of censorship that rule the dream as a staged, audiovisual mis-en-scene.³⁹ Thus, thinking in film is not anchored in the rational, separated from the body and controlled mind of the Enlightenment (to some extent continued in late modernity), but belongs to the mind and the body, which thinks and experiences its unstable, “moving” relation to the object/image, always in motion. Such uncontrollable domains like dream or fantasy, appreciated and recaptured by Bal for serious consideration,⁴⁰ are not only the best analogies to the cinematic experience, but become models for a different order of visuality, of an image in flux with ontologically diverse, coexisting strata and temporalities.

Film has been metaphorically described as a machine – “a time machine,”⁴¹ but also machine of thinking. Gilles Deleuze, in a commentary to his brilliant *Cinema* books, asserts:⁴² “What I call ideas are images that make me think,”⁴³ believing that cinema, in most general terms consisting of movement-images and time-images (and not images of movement or time), offers ways of thinking irreducible to other means and media. Discussing Deleuze, John Rajchman poses the question about the consequences of such an apparatus of thinking for other domains of visuality, especially “how, starting in the nineteenth century, it [cinema – F.L.] helped to transform what we think art is, and in particular, how one thinks in the arts or with the arts.”⁴⁴ Deleuze’s books on cinema, with the essential underpinning of Henri Bergson’s *Matter and Memory*,⁴⁵ are an extensive, sustained philosophical inquiry into images, images in motion, that make one think but also reflect on the structure of thought, reveal the underpinnings of thinking as a bodily process: the brain, not necessarily in a neurological sense, but rather as an engine of human thinking, becomes the screen, to use Deleuze’s metaphor, for images project-

³⁹ Bal, *Thinking in Film*, p. 9.

⁴⁰ For an inspiring discussion of fantasy see: M. Bal, *Loving Yusuf. Conceptual Travels from Present to Past*, Chicago–London 2008, esp. chapter “Dreaming Away: On Fantasy,” pp. 53–76.

⁴¹ See for instance: D. N. Rodowick, *Gilles Deleuze’s Time Machine*, Durham–London 1997.

⁴² See: G. Deleuze, *Cinema 1. The Movement-Image*, trans. H. Tomlinson, B. Habberjam, Minneapolis 2006; G. Deleuze, *Cinema 2. The Time-Image*, trans. H. Tomlinson, R. Galeta, Minneapolis 2007.

⁴³ G. Deleuze, “Cinema-I, Premiere,” in: idem, *Two Regimes of Madness. Texts and Interviews 1975–1995*, ed. D. Lapoujade, trans. A. Hodges, M. Taormina, New York 2006, p. 210.

⁴⁴ J. Rajchman, “Deleuze’s Time, or How the Cinematic Changes Our Idea of Art,” in: *Art and the Moving Image. A Critical Reader*, ed. T. Leighton, London 2008, p. 307.

⁴⁵ H. Bergson, *Matter and Memory*, trans. N. M. Paul, W. S. Palmer, New York 1991.

ed from the outside, and the cinema screen, in turn, has a way of rendering the workings of the brain.⁴⁶ According to Deleuze, the crucial aspect that cinema has to offer, along with different modalities of movement, is of course non-linear temporality, with the prominent function of memory-images and affect-images, distorting chronological constructions of time, reflective of historical inconsistencies, discontinuous and fragmentary subjectivities which emerged in post-war philosophies, cultural studies and arts. Rajchman points out that for Deleuze cinema is not a self-contained domain but one which to a significant degree overlaps with other arts, and it should be viewed that way. As Deleuze writes, there is "no work that doesn't have a continuation or its beginning in others."⁴⁷ Another quote from Deleuze confirms the interdisciplinary, nomadic nature of practices and images which affect one's thinking, very much akin to Bal's approach: "it is on the level of interferences with many practices that things happen, beings, images, concepts, all kinds of events."⁴⁸ Cinema is a *dispositif*, Rajchman concludes, which goes beyond being a medium or technical support, but it offers a way "of disposing of our senses in such a way as to enable thinking, to make ideas possible," ideas which cannot simply be conveyed in terms of informational content or a narrative.⁴⁹

Bal's project of "thinking in film" can be seen as perhaps the most consistent and complementary response to Rajchman's question. Referring both directly to Bergson's ideas about movement, time, memory and matter, and Deleuze's reading of Bergson in the context of cinema, Bal makes them "operative" in the context of video, video installations and still images. The most important, recurrent aspects of Bergson's thought in Bal's texts are the bodily nature of perception inseparable from memory, multiple understanding of movement, complexity of non-linear time and complementary combination of time and space. Moreover, in her analyses of specific images, she activates a number of cinematic, often technical terms, such as montage, profilmic space, close-up, zooming-in, which work both descriptively and metaphorically. When applied to still images such as paintings, the use of film terms often renders displacements and shifts in the construction of the image, but also the movement and temporality of seeing.

⁴⁶ "Cinema is a way of having ideas with images that introduces a new 'psycho-mechanics,' a new way of affecting our nervous systems," senses, our bodies," Rajchman, *Deleuze's Time...*, p. 310.

⁴⁷ G. Deleuze, *Two Regimes of Madness*, p. 285, quoted by Rajchman, *Deleuze's Time...*, p. 324.

⁴⁸ Deleuze, *Cinema 2*, p. 280, quoted by Rajchman, *Deleuze's Time...*, p. 324.

⁴⁹ Rajchman, *Deleuze's Time...*, p. 326.

In different texts, Bal elaborates on her understanding of movement, in her view, not only the essential aspect of cinema (Gr. κίνημα – movement; cinematography – “writing with movement”) but of any image. As in cinema, following Bergson’s/Deleuze’s logic of movement which is not added to an image but constitutive of it, offering a movement-image, movement is embedded in a number of ways in all images, moving or still. “The movement of the image in film,” says Bal, “is a technical concretization, or even an embodiment, of the movement inherent in the image as such.”⁵⁰ This is the basic assumption underlying her interest in images and film, resulting in “thinking in film” about images in general. One could say that film “develops,” like in a photographic process, virtual levels of movement, enabling them to be seen and felt. Bal distinguishes four, complementary kinds and functions of moment, which she calls “Bergsonian movements,” related respectively to a literal or suggested motion, movement of perception, affective and performative/political action.⁵¹ Moreover, when discussing still images, for instance Edward Munch’s paintings, she uses the notion of “the cinematic,” designating an aesthetically, conceptually and politically moving set of qualities detached from or simply not determined by the technological aspects of the filmic dispositif.

First, then, there is a movement which is actual or implied in a still image, activated by the spectator’s gaze. The movement is related to the profilmic aspect of an image, to what is happening within the frame, but also to the mobility of the camera. In a multi-screen video installation, in addition to the screened images in motion, there is, of course, the spatial dimension of movement between screens enacted by the moving body (and the eye) of the viewer. As for still images, the cinematic qualities dwell in a represented movement, narrative potential, a perspective of viewing, and framing suggestive of the possibility of centrifugally oriented, diegetic space as well as a montage of often incongruous, out-of-synch elements which seem to belong to different temporal or/and spatial dimensions. As she writes about Munch’s work, “it is its internal lack of spatial coherence that brings movement into it. This is movement of a different sort: not profilmic but specifically filmic, and in that respect, examining the ins and outs of what the cinematic can be or do.”⁵² While interpreting Munch’s *Workers on Their Way Home*, she uses a set of filmic notions which activate the painting virtually, that is, through her discourse, and enable viewers to discern and feel the movement and “to look in

⁵⁰ Bal, *Thinking in Film*, p. 16.

⁵¹ The sequence of the classification of these movements in different texts by Bal varies a little.

⁵² Bal, *Emma & Edvard...*, p. 32.

time." This is also effected by montage: "Cutting up a film, then editing the clips so that the cuts are invisible is both foregrounding the materiality of celluloid (now of digital files) and then making it invisible, as a skill, an art. The painting *Workers on Their Way Home* is a masterpiece of cinematic painting in this respect."⁵³ She proves her point by indicating invisible cuts in the perspectival arrangement of the painting, spatial disjunctions, ways of framing the figures etc. The gaze implied in Bal's analysis combines an art historian's careful observation with the filmmaker's "surgical," Benjaminian approach,⁵⁴ to bring to light the perception-based infrastructure of the image, revealing its being always already set in motion, multiple and multifaceted.

The second Bergsonian movement is inherent in perception (but different from the movement of the eye or the gaze), which is a material and bodily act, involving time and space.⁵⁵ As this French philosopher elucidated in *Matter and Memory*, there is no perception without memory: memories, being the domain of the virtual, are activated in perception, by its objects. Hence, perceived images are always infused with intervening memory-images.⁵⁶ Seeing means selecting and triggering memories (memory-images), which co-constitute vision.⁵⁷ For Bergson, perception takes place in the body and for the body; it is extensive in its material or physical aspect, inseparably combining time (memories traversing temporal dimensions) and space. There is, then, a constant dynamic tension between the image and the body; the image, mobilized in perception, telescopically oscillates between the body and the perceived object. Images are always "on the move," the activated virtual (memory/fantasy) informs the actual/material and the other way round. Seeing is an archeological work of remembering which fuses different dimensions of time, forming duration, "defined less by succession than by coexistence."⁵⁸ The temporal complexity and spatial *extensity* (Bergson's term used in *Time and Free Will*⁵⁹) which "emanates from the subject" is called by Bal "timespace."

⁵³ Ibidem, p. 30.

⁵⁴ On the metaphor of a cameraman as a surgeon see: Benjamin, *The Work of Art...*, p. 233.

⁵⁵ Bal, *Thinking in Film*, p. 16.

⁵⁶ Bergson wrote: "In fact, there is no perception which is not full of memories. With the immediate and present data of our sense, we mingle a thousand details out of our past experience." Bergson, *Matter and Memory*, p. 33.

⁵⁷ Esp. see the chapter "Of the Selection of Images for Conscious Presentation. What Our Body Means and Does," ibidem, pp. 17–75.

⁵⁸ G. Deleuze, *Bergsonism*, quoted in: Bal, *Thinking in Film*, p. 15.

⁵⁹ H. Bergson, *Time and Free Will. Essay on the Immediate Data of Consciousness*, Mineola 2001. See also: ibidem, p. 16.

This simultaneity of incongruous, plural moments acquires its spatial concretization in a heterogeneous, fictional and real, subjective and “extensive” space of video installation as spatialized and unfolding in time set-up but also in some more complex still images.

Bal’s interest in the problem of historical time experienced in a confrontation with a work of art, now addressed in the context of film, dates way back to her work on Rembrandt and, most explicitly on Caravaggio and contemporary art.⁶⁰ In the latter book, Bal makes an argument for the inevitability of a preposterous (art) history, which sets the horizon for looking at the works of the past (and thinking about them) through the lens of the present and the other way round (pre- and post-overlap, bringing preposterously anachronistic effects). In other words, as much as historical art is inevitably revisited from the viewer’s present-day standpoint, contemporary art is haunted by images of the past generated in the mind of the beholder. In the Caravaggio book, for a description of this process she invoked the logic of Jacques Derrida’s deconstruction and the dynamics of a trace, which always travels back and forth, marking, transforming and introducing difference into both the quoting and the quoted work. However, far from textual reductionism, in her rich analyses Bal combines intertextuality with the aesthetic, multisensory, anachronistic experience of the past in the present, which was reformulated in Bergsonian terms only later in her work on video.⁶¹ In a way, it seems that she found in the conceptual space of film a more concrete and perhaps performatively more satisfying model for her earlier conceptions. Film becomes, as was mentioned before, a “technical concretization” of the movement virtually (potentially) residing in a more or less explicit way in every image, which also involves non-chronological movement in time: “Images also move in time, since artworks not only emerge from a time (usually in the past) and reach us from that

⁶⁰ See: M. Bal, *Reading ‘Rembrandt’: Beyond the Word-Image Opposition*, Cambridge 1991; eadem, *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History*, Chicago 1999.

⁶¹ Incidentally, this is a perspective very close to the theoretical framework and interpretive strategy underlying my own book on Edward Hopper’s work in the context of often anachronistic, inter pictorial and intermedia relations. I combined intertextuality (also drawing on Bal’s book on Caravaggio) with a reading of Bergson, especially his emphasis on the connection between perception and memory. An important reference was also Kaja Silverman’s category of the remembering, productive look, which Bal refers to in her *Thinking in Film*. Even though our books came out in the same year, 2013, I was not aware of this particular work by Bal at the time. Hence, the above-discussed Bergsonian perspective which the Dutch scholar elaborates on seems to me now a very fortunate corroboration of some of my insights: See: F. Lipiński, *Hopper wirtualny. Obrazy w pamiętającym spojrzeniu*, Toruń 2013; idem, “The Virtual Hopper. Painting Between Dissemination and Desire,” *Oxford Art Journal* 2014, 37(2), pp. 157–171.

past in the present. Also, they function in the time of the encounter, hence, in the present, and orient us towards the future."⁶² In this quote, Bal not only encapsulated Bergson's idea of duration but also the whole spectrum of art historical discussions of the temporal status of both the object of art history and its consideration in the present.⁶³ We could say, then, following on from Bal's argument, that each image is full of virtual movement and layers which intermingle and get triggered in perception (involving sight, body, thinking). Film makes these virtualities and their mechanisms visible, or let us even say, actionable, expanding to what is to come. This also coalesced with her own practice as a visual artist using video, which definitely sets certain parameters for "performing theory" rather than just writing it.

The third dimension of movement of an image (or a layer, because all these movements coexist, even if with varying intensity, and are co-dependent), consists in the fact that images not only move but also "move us."⁶⁴ Images have a certain potency and agency; they affect us, pull emotional strings, "touch" us and make us re-act.⁶⁵ There is, then, an affective and, in consequence, performative aspect to a moving image. Affect, as proposed by Deleuze, is a kind of intensity that is not yet codified and cannot be properly represented or enunciated. Instead, it is acted upon.⁶⁶ We could say that images have a way of affecting us with this virtual intensity, which becomes more concrete once we react to them (all that depends on our individual predispositions etc.).⁶⁷ As Ernst van Alphen succinctly put it, "A person who receives the affect has to do something with it. It will be projected outwards or it will be introjected."⁶⁸ Affect is like hot, unformed matter, potent and potentially productive,

⁶² M. Bal, "Movement and the Still Image," *Espacio, Tiempo y Forma* 2016, 7(4), p. 25.

⁶³ The literature on this subject is vast. In particular, I happen to have in mind now such works as M. A. Holly, *The Past Looking. Historical Imagination and the Rhetoric of the Image*, Ithaca-London 1996; K. Moxey, *Visual Time. The Image in History*, Durham-London 2013.

⁶⁴ This formulation returns in most of the relevant texts under discussion.

⁶⁵ See also earlier text on affect by Bal, also with reference to Athila's work, see: M. Bal, "What if? The Language of Affect," in: *In(ter)discipline. New Languages for Criticism*, ed. G. Beer, London 2007, pp. 6-24.

⁶⁶ Deleuze's texts on affect include: G. Deleuze, *Spinoza: Practical Philosophy*, trans. R. Hurley, San Francisco 1988; G. Deleuze, F. Guattari, "Percept, Affect, and Concept," in: idem, *What is Philosophy?*, trans. H. Tomlinson, G. Burchell, New York 1994, pp. 163-200.

⁶⁷ Bal regards the affective potential of artworks as "intensity without particularizing expression, enabling the viewer to experience the affect on her own terms," Bal, *Thinking in Film*, p. 53.

⁶⁸ E. Van Alphen, "Affective Operations of Art and Literature," *Res. Anthropology and Aesthetics* 2008, 53/54, p. 24.

ready to be molded into the form of an emotion or action. It can also take the shape of an image, as a result of a necessarily failed attempt to grasp affect. Moreover, paradoxically, for Deleuze, affect rather than intellect is the most effective trigger of thinking.⁶⁹ If so, thinking in film would also be propelled by the acknowledged affective power of (moving) images – as opposed to “solid,” “fixed” knowledge deduced from them. This is another dimension of what was already stated above: images move us while perceived, because perception as an extension or *extensity* (intensity directed externally) of the human body and mind, directed towards its object, is infused with memories (affect and memory, as proposed by Bergson, are virtual) which are “virtualities on the move” or “in the act.” In consequence, their agency becomes ours: they make us act, as if from within; the affective potential becomes actualized as emotions, or motions.⁷⁰ This is how Bal takes us to her final step in describing the potential of “thinking in film:” the performative, and – ultimately, the political.

Before moving on to that, I wish to elaborate on Bal’s discussion of exhibitions in cinematic terms. The gallery space, with artworks and a moving spectator, is potentially a sphere where all the aforementioned aspects of movement have a chance to become active. In her 2008 text “Exhibition as Film,” Bal proposes that film is not so much a model (throughout here career she steers clear of imposing any formulas) but a conceptual frame and the most productive metaphor for her experience of a 2003 show called *Partners* curated by Ydessa Hendeles and organized at Kunst der Haus in Munich. Her analysis is “performed” or, let us say, “re-acted” by an engaged subject/ scholar/ art critic, who acknowledges her bodily and affective involvement in the confrontation with the works on display. Thinking actually starts with the movement of the body and hence, of the images, too: through juxtapositions, montage, interrelations, changes of perspective etc. These, in turn, may affectively move the spectator. Photography, as the dominant medium in that exhibition, can function as a kind of a “storyboard or visual scenario for a cinematic vision of art presentation.”⁷¹ The exhibition under discussion by no means con-

⁶⁹ Ibidem, p. 22.

⁷⁰ Affect is another dimension which has long been neglected by art history. As Bal and Norman Bryson noted quite a long time ago, “What art historians are bound to examine, whether they like it or not, is the work as effect and affect, not only as a neatly remote product of an age long gone.” M. Bal, N. Bryson, “Art History and Semiotics,” *Art Bulletin* 1991, 73(2), p. 175.

⁷¹ M. Bal. “Exhibition as Film,” in: *(Re)visualizing national history: museums and national identities in Europe in the new millennium*, ed. R. Rostov, Toronto 2008, p. 16.

sisted solely of photographs, though, and it was not the photographic medium which determined the filmic quality of the show. For Bal, cinema becomes a way to combine and make functional a number of aspects of experiencing and reading art in a gallery space,⁷² some of which have been identified above. "The thrust of the cinematic vision I see in this exhibition is to establish, or at least encourage, an affective relationship, not only between the art and the viewer but also among the artworks themselves. These relationships among the artworks constitute the exhibition's *syntax*, which is *affective* in nature. Between a perception that troubles us and an action we hesitate over, *affect* emerges,"⁷³ contends Bal. The relational aspect of artworks happen across the art-viewer and art-art axes, both of which are mediated by the viewer's perception and bodily action. The syntax consists in the spatial arrangement of artworks within a space where this multi-relational encounter takes place. The exhibition animates the visual "storyboard" through "cinematic strategies:"⁷⁴ constant dynamic combinations of space and time, shifting framing, change of focus, montage of items within a single and multiple spaces, but also in the bodily space of the spectator's mind, whose visual impressions of objects just seen mingle, clash and enter into dialogue with actual perceptions, and more distant memories, collapsing the past and the present. Bal does not shy away from comparing her changing position, from which she looks at works and reacts to them, to a camera movement: "The movement performed by the viewer is the kinetic equivalent of a zoom-in, from a long shot to a close-up."⁷⁵ Thus, viewing becomes a dynamic process in two, strictly connected ways: firstly, through the complex and changing relations in the triangular relationship between the artworks, the viewer and the space assigned to them; secondly, through the activity of the spectator's perception, when "the brain becomes the screen" gathering all the elements, the objects of actual vision, and those remembered but virtually still in play. All this happens in a space

⁷² "Reading art" is another notion introduced by Bal which comes in handy while talking about the cinematic mode of construction and reception of art. Reading does not mean that a linguistic model of interpretation is imposed on visual artworks. "The method, or, more modestly, procedure has in common with ordinary reading that the outcome is meaning, that it functions by way of discrete visible elements called signs to which meanings are attributed; that such attributions of meaning, or interpretations, are regulated by rules, named codes; and that the subject or agent of this attribution, the reader or viewer, is a decisive element in the process." M. Bal, "Reading Art?" in: *Generations and Geographies in the Visual Arts. Feminist Readings*, ed. G. Pollock, New York 1996, p. 29.

⁷³ Bal, "Exhibition as Film," pp. 16–17.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 23.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 26.

physically and perceptually traversed by the visitor. Perception “on the move” enables anticipation or expectation, temporally infused tension, resolution or re-vision, followed by a subsequent reconfiguration as a result of what comes next. An example of a strong affective encounter – a Deleuzian affection-image⁷⁶ – is the close viewing, a close-up, of *Him* by Maurizio Cattelan, a small, otherwise hyperrealistic, sculptural portrait of a kneeling Hitler. Seen from afar, it is recognized as a boy, though once approached and viewed frontally from a close distance, the spectator realizes that the figure of potential innocence becomes the face (a synecdoche) of Nazi terror, one, let us add, all of a sudden opening the vast archive of traumatic, WWII-related memory-images inscribed in the cultural memory. This experience is even more powerful due to the sudden film-like cut between the intimately arranged rooms with the archive of photographic images by Ydessa Hendeles (*The Teddy Bear Project*) and the sudden confrontation with the sculpture from up-close. In Bal’s proposal, film is a productive vehicle of experiencing and thinking about artworks in exhibition, whose extended, spatial, temporal and relational field is materially laid out for the spectator and activated by her in a cinematic fashion. Exhibition as film spatially and temporally enfolds the visitor, not only enabling her to read the images but also perform the reading through bodily, incorporated vision and “affected” thinking.”⁷⁷

In fact, Bal’s account of *Partners*, which acknowledges the viewer in physical and perceptual motion in timespace, anticipates her discussion of Athila’s multi-screen installations. “Just as the installation form is a concretization of ‘thinking in film,’ an exhibition is a blown-up version of an installation.”⁷⁸ With reference to Athila’s *Where Is Where?* – a six-screen, monumental in-

⁷⁶ In the glossary included in *Cinema 1. Movement-Image*, Deleuze briefly and brilliantly defines the affection-image: “that which occupies the gap between an action and reaction, that which absorbs and external action and reacts on the inside.” See: Deleuze, *Cinema 1. Movement-Image*, p. 217.

⁷⁷ Such an account of an exhibition as a sphere of the cinematic is in a striking contrast to the aforementioned Preziosi’s take on museums and the cinematic, that is, an arrangement of images in space, viewed in time – the aspect of narratives they propose. Museums with their cinematic displays become apparatuses of power which impose narratives of art history on spectators: “The art museum is thus a panoptic apparatus that decomposes and rearranges the elements of Bentham’s Panopticon into a cinematic journey made up of *vedute* topologically equivalent to the views of individual cells in the house of surveillance.” Preziosi, *Rethinking Art History*, p. 70.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 19. Bal calls the process taking place when a spatial dimension is added to video in a video installation “spatialising film.” See: M. Bal, “Spatializing Film,” in: *Hunting High and Low. Festschrift for Jostein Gripsrud*, eds. J. F. Hodven, K. Knapskog, Oslo 2012, pp. 160–182.

stallation surrounding the viewer in a darkened room – Bal asserts: “In its enclosing format, this installation mimics the syntax of an exhibition; it creates a space, it combines and juxtaposes ‘works’ – the images on the respective screens – and it encapsulates the viewer as another image among the multiple images, in the whirlwind of which she moves along.”⁷⁹ An exhibition is always an expanded installation which, to a varying degree, depending on its constituent elements and their arrangement, has the potential to concretize and more effectively generate the cinematic reception. The cinematic (or filmic) mode of reception, in the light of Bal’s arguments, addresses and accounts for mechanisms active when dealing with any work of art or any image: perception and memory, body and movement, temporal complexity – anachronisms, preposterous relations and, as a result, what Bal calls heterochrony. It is simply up to us if we, just as Bal, allow them to become operative and meaningful – or not.

The notion of heterochrony appears in Bal’s ample writings on video in the context of the aesthetics and politics of migration. This was addressed in the exhibition *2MOVE. Double Movement, Migratory Aesthetics* (2007) and accompanying publications, a project she collaborated on with a Spanish scholar, Miguel Ángel Hernández-Navarro. The authors regard video as “a privileged medium to think and put the two parts of the sentence together – the aesthetic and the migratory.”⁸⁰ According to them, video, in a very broadly defined sense, has the potential to reflect aesthetically and affectively the complexity of contemporary migratory culture.⁸¹ Migration not only literally concerns migration and immigrants but offers a platform to reflect on and renegotiate the issues of movement (and its reverse, stagnation) in time, as a political aspect of today’s reality. Rather than just representing the actual experiences of migrants, “the migratory” describes the condition of “traces of movement of migration that characterize contemporary culture.”⁸² “Migratory aesthetics” – a term coined by Bal – can be characterized, as Hernández-Navarro summarizes it, by five basic traits: “everyday life, mo-

⁷⁹ *Ibidem*, p. 69.

⁸⁰ M. Bal, M. Á. Hernández-Navarro, “Introduction,” in: *2MOVE*, p. 10. After the catalog publication, the discussion of migratory aesthetics was continued and extended in: *Art and Visibility in Migratory Culture. Conflict, Resistance, and Agency*, eds. M. Bal, M. Á. Hernández-Navarro, Amsterdam 2011.

⁸¹ “However, we do not consider video as a one-to-one medium, but as a plurality: from intimate video to performative documentary, also including ‘docufiction,’ the tradition of aesthetic video art, animation, installation or video-essay.” *Ibidem*.

⁸² Bal, “Double Movement,” p. 19.

bility, multi-temporality, memory, and the politics of affect."⁸³ Movement, for Bal, becomes a medium, which, in specific works, becomes denaturalized as a result of the confrontation, or superposition, of aesthetics as a domain of sensate experiences and migration in a broad cultural context.⁸⁴ But "Migration is also the experience of time as multiple, heterogeneous. The time of haste and waiting, the time of movement and stagnation; the time of memory and of an unsettling present not sustained by a predictable future, the phenomenon I call multi-temporality, and the experience of it, heterochrony."⁸⁵ Hernández-Navarro sees in these heterochronic practices a mode of political resistance to the ordered, linear, global and technological time of Western progress which, as he points out, was described by Antonio Negri as the time of capital.⁸⁶ The revealed temporal complication and its appreciation therefore eludes the hegemonic capitalist system, where, one might say, "time is money." Thanks to its properties, video and video installation, becomes the perfect vehicle for an encounter, head-on, with the complexity of experienced time, individually and collectively, and thus as a political tool of resistance, albeit a vehicle acknowledging imperfection and lack of mastery. For instance, in video, spectators can deal with the memories of other people, often those left outside of dominant cultural narratives, which, visualized in video works, cannot be recalled by viewers, happen for the first time. In consequence, a stage for the work of hetero-memory is created – a sphere where memories and experiences can be shared.⁸⁷ Video provides for a unique possibility to embrace otherness and change, with multiple, discontinuous temporalities, full of delays, slowed down and accelerated movement, which makes up the tissue of individual and collective experiences, as opposed to constructions of ordered, capital-driven, managed and mastered time, sameness and stable identity; video as the art of movement and time, of (re)construction of memory and (re)tracing of movement, becomes the medium which offers a possibility to partake and (affectively) engage in the social and cultural dynamics that are a part and parcel of contemporary culture and cultural memory. Migratory aesthetics, "is clearly linked to the creation of a relational field between aes-

⁸³ M. Á. Hernández-Navarro, "Migratory Aesthetics," *Oxford Encyclopaedia of Aesthetics*, vol. 3, ed. M. Kelly, Oxford 2014, p. 344.

⁸⁴ Bal, "Double Movement," p. 19.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 34. The notion of heterochrony / heterochronicity was also addressed in: K. Moxey, *The Visual Time. The Image in History*.

⁸⁶ Hernández-Navarro, "Migratory Aesthetics," p. 345.

⁸⁷ Bal, "Double Movement," p. 21. The "stage" can be compared to what Bal, in the context of Athila's work later called "contact spaces."

thetics," as a sphere of sensations and affect, "and the political."⁸⁸ Quite on the mark, the scholar Giordana Bruno also noticed the relationship between movement, emotion and migration, writing that "the Latin root of the word emotion speaks clearly about a 'moving' force, stemming as it does from *emovere*, an active verb composed of *movere*, 'to move,' and *e*, 'out.' The meaning of emotion, then, is historically associated with 'a moving out, migration, transference from one place to another.'"⁸⁹

More generally, the political aspect of Bal's thinking in film is another step she takes, following Bergson's idea of "creative evolution," which she interprets as "readiness to act:"⁹⁰ this is the aspect of the fourth Bergsonian movement that, in her view, "lies at the heart of the political potential of the image, film, and video installation, on the condition that it works together with the other three."⁹¹ Bal "travels" with the concept of the political referring to the theory of Chantal Mouffe, in which the political (in contrast to the politics as the domain of the institutional) is the sphere of social antagonism and conflict which can "turn enemies into adversaries," and enables one to communicate difference, acknowledge collective identities as opposed to an individualist approach.⁹² For Bal, the crucial aspect of activating the political dimension within the framework of motion and the cinematic, is the creation of spaces for enacting the political, where the above-mentioned hegemony of individualism can be disarmed, and democratic, pluralistic acts performed.⁹³ Such spaces, which Bal calls "contact spaces" or "contact zones," of democratic agency, facilitating the formation of judgments, enabling effective adversarial debate that triggers social change, can be produced via art, in art and in art institutions. Importantly, we can talk about the political force and agency of these spaces only when the productive encounter between the artwork and

⁸⁸ Hernández-Navarro, "Migratory Aesthetics," p. 345.

⁸⁹ G. Bruno, *Atlas of Emotions. Journeys in Art, Architecture, and Film*, New York 2002, p. 7.

⁹⁰ See: Bal, *Thinking in Film*, pp. 16–17; this argument returns in Bal, *Emma & Edvard...*, p. 42; H. Bergson, *Creative Evolution*, trans. A. Mitchell, New York 1944.

⁹¹ Bal, *Emma & Edvard...*, p. 58

⁹² See: C. Mouffe, *On the Political*, New York–London 2005. For a slightly more extensive discussion than in her regular books of the political dimension of movement and the cinematic, see: Bal, "Movement and the Still Image," pp. 34–38. Bal sees such a "tension between individualism and the recognition of the multiplicity," in cinematic paintings by Munch (montage in *Workers on Their Way Home*, see: Bal, *Emma & Edvard...*, p. 59) but also in video installations by Athila.

⁹³ Bal, *Emma & Edvard...*, p. 60. Bal follows another theorist, Wendy Brown, on that. See: W. Brown, "Postmodern Exposures, Feminist Hesitations," in: *States of Injury: Power and Freedom in Late Modernity*, Princeton 1995, pp. 30–51.

the spectator takes place and the multilayered dimensions of movement effectively complement one another. However, the political can take effect in small, sometimes intimate steps, also in works which do not have any overtly political content, through the spectators' willingness to see and engage, act, open up to difference, move and be moved by artworks on a variety of levels.

Thinking in film as a practice of thinking and making visible (migratory aesthetics being one of its facets) is a way of bringing to the fore the aspects of images and works of art in general, which are often repressed (especially by modernity and its exclusivist disciplinary paradigms), and whose spatial and temporal characteristics can be most productively made visible and felt via the technologies of film, and re-thought through the conceptual framework of the cinematic. Importantly, the cinematic quality of images and attendant thinking (in film) is not another trend in the humanities which happens to be en vogue. Bal's texts demonstrate that it has always been there but, akin to the Freudian logic of *Nachträglichkeit* (the deferred action), it needed propitious conditions to emerge and become operative; in the arts, for its full disclosure, it needed works such as video installations functioning as aesthetic, actionable, visualized forms of thought, which most productively engages the mobility and agency of both images and those who confront them. In fact, as I pointed out earlier, Bal has always been a cinematic thinker and spectator, even before she started to openly acknowledge "thinking in film." This is so because – one might say echoing Martin Heidegger – there is nothing essentially technological in the technology she refers to, but the technology enables one to put in operation what used to be virtual, suppressed, kept "undercover" by dominant paradigms of knowledge and academic procedures or sometimes due to unfavourable, ideological agendas. Bal's daring conceptual travels across humanities enabled her to be an uncompromising, migratory thinker who, with no remorse, points to the pressing necessity of scraping the appearances of objective, ordered and stable knowledge in favor of much more adventurous, more responsive and responsible engagement in art and writing about art, in the mode of "critical intimacy," as a lived practice open to apparently non-art experiences.

From the very beginning, alongside reproducing reality, film was believed to make visible the virtual spheres of the human psychological apparatus – fantasy and memory – and concretize the complex manners of their functioning. If the camera was sometimes identified with the human eye, that eye was equipped with the means of constructing and externalizing embodied vision. Such concretizations provided tangible models for thought and in the domain of art history, possible tools for revealing the always existing but virtual (invisible) expanded field of an artwork and its reception. Film was also considered

by some, for instance, the Italian art historian, Carlo Lodovico Ragghianti, who in the post-war period, produced so-called critofilms, to be a medium which could, potentially, complement the inadequacies of language in the description and elucidation of a visual and spatial artwork, due to its analogical, visual properties, characteristic of movement in space and time.⁹⁴ Also certain more complex, creative films on art testify to the potential of filmic *écriture* to visualize art and concretize the virtual spheres of an artwork.⁹⁵ Since the 1960s, expanded definitions and practices of art, which opened onto the cultural, social sphere and political agency, have found in the art of the moving image a "natural" ally, albeit one not readily acknowledged by art historians. This is also why it was not until the 1980s that Aby Warburg's iconology's as *Kulturgeschichte* or *Kulturwissenschaft*, which significantly expanded the purview of art history, became regarded as a legitimate predecessor to the much broader domain of visual culture studies, as opposed to the more "static" iconological method of Erwin Panofsky.⁹⁶ In order to emerge and be noticed, Warburg's image in motion, affective and, to use Bal's term, heterochronic, required different conditions of possibility in terms of theory and practice – a different *episteme*.

It is no wonder, then, that Bal, being a daring writer on art and culture, simultaneously resorted to making videos and video installations, film essays and, earlier, films on art. She also included some of these in larger exhibition set-ups which questioned the boundaries between theory and practice, thinking, writing, making, arranging and visualizing, between artist, curator, art historian/critic and spectator. That was the case with the aforementioned exhibition *Emma and Edvard Looking Sideways: Loneliness and the Cinematic* in Oslo, which featured *Madam B.* by Bal and Michelle Williams Gamaker.⁹⁷ While I do not intend to and cannot discuss her artistic activ-

⁹⁴ See: *Carlo Ludovico Ragghianti and the Cinematic Nature of Vision*, ed. M. Scotini, London 2000.

⁹⁵ See: F. Albera, "Études cinématographiques et histoire de l'art," *Perspective* 2006, 3, pp. 433–460, esp. pp. 15–20. I presented this argument in more detail in: F. Lipiński, "Czynić widzialnym. Film jako poszerzone, wirtualne dzieło sztuki," *Kwartalnik Filmowy* 2017, 97–98, pp. 250–262.

⁹⁶ Agamben put it more radically "It is as if Warburg was interested in this discipline solely to place within it the seed that would cause it to explode." G. Agamben, "Aby Warburg. A Nameless Science," in: idem, *Potentialities*, trans. D. Geller-Roazen, Stanford 1999, p. 90.

⁹⁷ See: Bal, *Emma & Edvard...*; on *Madame B.* as a separate project, see for instance: D. Filipczak, "Mieke Bal – 'Writing with Images.' A Conversation," *Text Matters* 2014, 4(4), pp. 15–27. A very competent discussion of Bal's videos see: M. Á. Hernández-Navarro,

ity in detail here, it is enough to say that her video installation functioned both as an individual work of art and as a stage for the enactment of multidimensional movement, creating a contact space for potential interaction between Munch's works, Flaubert's novel *Madame Bovary*, who is addressed in *Madame B.*, Bal, as a theorist, curator and artist, and any spectator visiting the museum. This is also why Hernández-Navarro called the Munch/Bal/Flaubert exhibition "a device for thinking."⁹⁸ The multi-screen video installation is a gallery film (as opposed to theater film); it enables the movement of spectators and the possibility of making individual decisions as to how to enter and perceive it, emphasizing the viewer's physical agency (as opposed to traditional cinematic apparatus immobilizing the viewer). *Madame B.* is not just added to a Munch exhibition but interacts with it, shapes its narrative, its spatial organization and arrangement of works, supplements it in Derrida's sense of the term, blurring the distinction between the supplement and the supplemented.⁹⁹ In this particular context, it functions as a concretization of Bal's response to Munch's paintings, of their virtual, expanded field generated in her mind, producing a new narrative about Munch but also about Flaubert and, in the end, inevitably, about Bal herself as a creatively, intellectually and affectively engaged subject. Through that audiovisual timespace, she enacted, acted and performed her auto-theory, not as a ready-made frame but as a heterogeneous sphere of discourse in the making, emerging along the way, moving from one aspect, from one medium to another and hence blurring any such distinctions, indicating the potential of the nexus of the cinematic in forms, concepts, meanings, references and responses to them.¹⁰⁰

By way of conclusion, I propose to think of Bal's writing as rendering the unconscious of contemporary art history and her thinking in film as a step

"Moverse en el tiempo. Apuntes sobre la obra en video de Mieke Bal," in: idem, *El arte a contratiempo. Historia, obsolescencia, estéticas migratorias*, Madrid 2020, pp. 111–128. Also see the latest catalogue of Bal's exhibition with texts by herself, Miguel Ángel Hernández-Navarro, Jill Bennet and Aurora Fernández Polanco: *Mieke Bal. Contaminaciones: leer, imaginar, visualizar*, (exhibition catalogue), Centro Parraga, Murcia 2020. I thank Miguel Ángel Hernández-Navarro for making the last two publications available to me.

⁹⁸ See: M. Á. Hernández-Navarro, "Timespace for Emotions: Anachronism in Flaubert, Bal/Williams Gamaker, Munch and Knausgård," *Text Matters* 2017, 7(7), p. 99. This is also a text which focuses on *Madame B.*

⁹⁹ On the logic of supplement see: J. Derrida, "...*That Dangerous Supplement*," in: idem: *Of Grammatology*, trans. G. Charkravorti Spivak, Baltimore 1997, pp. 141–164.

¹⁰⁰ More on her own work as both an artist and thinker, see: M. Bal, "Travel Companions," in: *The Ashgate Research Companion to Memory Studies*, ed. S. Kattago, London 2015, pp. 145–161.

forward towards conceptualizing what has long tended to be immobilized by disciplinary procedures and epistemological doxa. Bal theorizes and practises something that could be called "cinematic art history," disruptive and mobile, limitless and multiple, constantly questioning received formulas and fixed paradigms. She has managed to address, theorize and, in some cases, perform the unavoidable contemporaneity of framings and encounters with art, presentness of the past and the preposterous character of history, the instability of reference, multiplicity of time and space, affective impact and, eventually, performative, political potential of artworks. While many of these factors were also signaled by diverse scholars along the way, as inevitable to be confronted by art history, though to a different extent and in different, usually more general ways, Bal's special position is that she has done it all: as a consistent theorist and practitioner. Bal fills in the pronominal shifters (I, you, s/he, them etc.) in yet another movement: playing different roles (of theorist, curator, artist, viewer) and setting the stage for others; becoming a double (or multiple) agent, just to demonstrate the inevitable blurring of positions, as well as the perpetually unclear boundaries between different fields and disciplines – or altogether denying them. This is not to say that art history, our point of reference here, is no longer needed or "ended," as some scholars have claimed (Bal might agree with such a proposal, though);¹⁰¹ on the contrary, it just needs to realize that its object – the work of art – is in constant motion, as an image it is multiple, consisting of and producing a whole new (but in fact always already, potentially, there) sphere of virtualities which matter and produce meaning, fluctuating in time and space, changing the existing parameters of perception and experience, of art and its historical study.

BIBLIOGRAPHY

- Agamben G., "Aby Warburg. A Nameless Science," in: idem, *Potentialities*, trans. D. Geller-Roazen, Stanford 1999, pp. 89–104
- Agamben G. "Notes on Gesture," in: idem, *Means without End. Notes on Politics*, trans. V. Binetti, C. Casarino, Minneapolis 2000, pp. 48–59
- Albera F., "Études cinématographiques et histoire de l'art," *Perspective* 2006, 3, pp. 433–460
- Art and Visibility in Migratory Culture. Conflict, Resistance, and Agency*, eds. M. Bal, M. Á. Hernández-Navarro, Amsterdam 2011
- Bachmann-Medick D., *Cultural Turns. New Orientations in the Study of Culture*, trans. A. Blauhut, Berlin–Boston 2016

¹⁰¹ See for example: H. Belting, *The End of the History of Art?*, trans. C. Wood, Chicago 1987.

- Bal M., *Reading 'Rembrandt': Beyond the Word-Image Opposition*, Cambridge 1991
- Bal M., *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History*, Chicago 1999
- Bal M., *Traveling Concepts in the Humanities*, Toronto–Buffalo–London 2002
- Bal M., "Visual Essentialism and the Object of Visual Culture," *Journal of Visual Culture* 2003, 2(1), pp. 5–32
- Bal M., "What if? The Language of Affect," in: *In(ter)discipline. New Languages for Criticism*, ed. G. Beer, London 2007, pp. 6–24
- Bal M., "Exhibition as Film," in: *(Re)visualizing National History: Museums and National Identities in Europe in the New Millennium*, ed. R. Rostov, Toronto 2008, pp. 15–43
- Bal M., "Spatializing Film," in: *Hunting High and Low. Festschrift for Jostein Gripsrud*, eds. J. F. Hodven, K. Knapskog, Oslo 2012, pp. 160–182
- Bal M., *Thinking in Film. The Politics of Video Installation According to Eija-Liisa Ahtila*, London–New York 2013
- Bal M., "Documenting What? Auto-Theory and Migratory Aesthetics?" in: *A Companion to Contemporary Documentary Film*, eds. A. Juhasz, E. Lebow, New York 2015, pp. 124–144
- Bal M., "Travel Companions," in: *The Ashgate Research Companion to Memory Studies*, ed. S. Kattago, London 2015, pp. 145–161
- Bal M., *Emma & Edvard Looking Sideways: Loneliness and the Cinematic*, (exhibition catalogue, Munch Museum), Oslo–Brussels–New Haven–London 2017
- Bal M., N. Bryson, "Art History and Semiotics," *Art Bulletin* 1991, 73(2), pp. 174–208
- Barthes R., *Research: The Young*, in: idem, *The Rustle of Language*, trans. R. Howard, Berkeley–Los Angeles 1989, pp. 69–75
- Belting H., *The End of the History of Art?*, trans. C. Wood, Chicago 1987
- Benjamin W., *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, in: idem, *Illuminations. Essays and Reflections*, trans. H. Zohn, New York 2007
- Bergson H., *Creative Evolution*, trans. A. Mitchell, New York 1944
- Bergson H., *Matter and Memory*, trans. N. M. Paul, W. S. Palmer, New York 1991
- Bergson H., *Time and Free Will. Essay on the Immediate Data of Consciousness*, Mineola 2001
- Boehm G., *Was ist ein Bild?* Munich 1994
- Bollas C., *The Shadow of the Object: Psychoanalysis of the Unthought Known*, New York 1987
- Brown W., *States of Injury: Power and Freedom in Late Modernity*, Princeton 1995
- Bruno G., *Atlas of Emotions. Journeys in Art, Architecture, and Film*, New York 2002
- Carlo Ludovico Ragghianti and the Cinematic Nature of Vision, ed. M. Scotini, London 2000
- Dalle Vacche A., *Cinema and Painting. How Art is Used in Film*, Austin 1996
- Deleuze G., "The Actual and the Virtual," in: idem, *Dialogues*, trans. H. Tomlinson, B. Habberjam, New York 1987, pp. 148–159
- Deleuze G., *Spinoza: Practical Philosophy*, trans. R. Hurley, San Francisco 1988
- Deleuze G., "The Brain is the Screen. An Interview with Gilles Deleuze," in: *The Brain is the Screen. Gilles Deleuze and the Philosophy of Cinema*, ed. G. Flaxman, Minneapolis–London 2000, pp. 365–373

- Deleuze G., "Cinema-I, Premiere," in: idem, *Two Regimes of Madness. Texts and Interviews 1975–1995*, ed. D. Lapoujade, trans. A. Hodges, M. Taormina, New York 2006, pp. 210–212
- Deleuze G., *Cinema 1. The Movement-Image*, trans. H. Tomlinson, B. Habberjam, Minneapolis 2006
- Deleuze G., *Cinema 2. The Time-Image*, trans. H. Tomlinson, R. Galeta, Minneapolis 2007
- Deleuze G., F. Guattari, "Percept, Affect, and Concept," in: idem, *What is Philosophy?*, trans. H. Tomlinson, G. Burchell, New York 1994, pp. 163–200
- Derrida J., *Of Grammatology*, trans. G. Charkravorti Spivak, Baltimore 1997
- Dikovitskaya M., *Visual Culture. The Study of the Visual after Cultural Turn*, Cambridge 2006
- Exhibiting the Moving Image*, eds. F. Bovier, A. Mey, Zurich 2015
- Filipczak D., "Mieke Bal – 'Writing with Images.' A Conversation," *Text Matters* 2014, 4(4), pp. 15–27
- Foucault M., *Power/Knowledge. Selected Interviews & Other Writings 1972–1977*, ed. C. Gordon, New York 1980
- Foucault M., *The Order of Things. An Archeology of the Human Sciences*, London–New York 2002
- Friedberg A., *The Virtual Window. From Alberti to Microsoft*, Cambridge, MA 2006
- Hall of Mirrors: Art and Film since 1945*, ed. R. Fergusson (exhibition catalogue), Los Angeles 1996
- Hernández-Navarro M. Á., "Migratory Aesthetics," *Oxford Encyclopaedia of Aesthetics*, vol. 3, ed. M. Kelly, Oxford 2014, pp. 343–346
- Hernández-Navarro M. Á., "Timespace for Emotions: Anachronism in Flaubert, Bal/Williams Gamaker, Munch and Knausgård," *Text Matters* 2017, 7(7), pp. 98–113
- Hernández-Navarro M. Á., "Moverse en el tiempo. Apuntes sobre la obra en video de Mieke Bal," in: idem, *El arte a contratiempo. Historia, obsolescencia, estéticas migratorias*, Madrid 2020, pp. 111–128
- Holly M. A., *The Past Looking. Historical Imagination and the Rhetoric of the Image*, Ithaca–London 1996
- Kino-Sztuka. Zwrot kinematograficzny w polskiej sztuce współczesnej* [includes English translation: *Cine-Art. The Cinematographic Turn in Polish Contemporary Art*], eds. J. Majmurek, Ł. Ronduda, Warszawa 2016
- Lindsay V., *Art of the Moving Pictures*, New York 1922
- Lipiński F., *Hopper wirtualny. Obrazy w pamiętającym spojrzeniu*, Toruń 2013
- Lipiński F., "The Virtual Hopper. Painting Between Dissemination and Desire," *Oxford Art Journal* 2014, 37(2), pp. 157–171
- Lipiński F., "Czynić widzialnym. Film jako poszerzone, wirtualne dzieło sztuki," *Kwartalnik Filmowy* 2017, 97–98, pp. 250–262
- Lipiński F., "The Virtual as the 'Dangerous Supplement' of Art (History)," in: *DeMaterializations in Art and Art-Historical Discourse in the Twentieth Century*, eds. W. Bałus, M. Kunińska, Cracow 2018, pp. 171–189
- Massumi B., *Parables for the Virtual. Movement, Affect, Sensation*, Durham–London 2002

- Michaud P.-A., *Aby Warburg and the Image in Motion*, trans. S. Hawkes, New York 2007 [1998]
- Mieke Bal. *Contaminaciones: leer, imaginar, visualizar*, (exhibition catalogue), Centro Parraga, Murcia 2020
- Le mouvement des images / The Movement of Images*, Paris 2006
- Mitchell W. J. T., "The Pictorial Turn," w: idem, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago 1994, pp. 11–34
- Mouffe Ch., *On the Political*, New York–London 2005
- "The Object of Visual Culture Studies and Preposterous History. Interview with Mieke Bal," in: *Visual Culture Studies*, ed. M. Smith, Los Angeles–London 2008, pp. 206–228
- Peinture, cinéma, peinture*, ed. G. Viatte (exhibition catalogue), Paris 1989
- Preziosi D., *Rethinking Art History. Meditations on a Coy Science*, New Haven–London 1989
- Rajchman J., "Deleuze's Time, or How the Cinematic Changes Our Idea of Art," in: *Art and the Moving Image. A Critical Reader*, ed. T. Leighton, London 2008, pp. 307–327
- "Responses to Mieke Bal's Visual Essentialism and the Object of Visual Culture," *The Journal of Visual Culture* 2003, 2(2), pp. 229–268
- Rodowick D. N., *Gilles Deleuze's Time Machine*, Durham–London 1997
- Silverman K., *The Threshold of the Visible World*, New York–London 1996
- Warnke M., "Gegenstandsgebiete der Kunstgeschichte," in: *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, eds. H. Belting, H. Dilly, W. Kemp, W. Sauerländer, M. Warnke, Berlin 1985, pp. 19–44
- Webster's Third New International Dictionary Unabridged, 1993
- "Visual Culture Questionnaire," *October* 1996, 77, pp. 25–70
- The Visual Turn. Classical Film Theory and Art History*, ed. A. Dalle Vacche, New Brunswick–London 2003
- 2MOVE. *Video Art + Migration*, eds. M. Bal, M. Á. Hernández-Navarro, Murcia 2008

Filip Lipiński

Adam Mickiewicz University, Poznań

CINEMATIC ART (HISTORY) AND MIEKE BAL'S THINKING IN FILM

Summary

The article focuses on Mieke Bal's theoretical considerations of art in terms of film and movement in general. This cinematic frame offers her a conceptual framework for "thinking in film", a way to rethink not only diverse forms of art, moving and still images, but also, as I argue, methodological models for art history. The text begins with a general outline of the tensions and relations between art history and film/film studies, with a discussion of several cases of the theoretical application of film in the field of art history. Bal's case, the main subject of the article, is perhaps the most con-

sistent and theoretically advanced attempt at reconceptualizing diverse aspects of art in interdisciplinary, cinematic terms within a larger phenomenon which might be called a theoretical dimension of the "cinematic turn". While I acknowledge the importance and complementary nature of Bal's artistic practice as a video artist with her theoretical work, due to the limited space of this article, the focus of my text is on her writing. I closely trace and discuss a variety of Bal's texts, predominantly written over the last 20 years, in which she theorizes and analyzes works in which movement is either explicit, such as video or video installation or implicit, such as painting. In her crucial, relevant books, *Thinking in Film. The Politics of Video Installation According to Eija-Liisa Ahtila* (2013) or *Emma&Edvard Looking Sideways: Loneliness and the Cinematic*, Bal, referring to a number of scholars and thinkers, but most prominently and consistently to Henri Bergson, points to four kinds of movement: literal or represented movement of/in the image, movement related to perception, affective movement and, finally, its political dimension, all of which are discussed in this article. Video installation is an art form which for Bal becomes the best concretization (a contact space) of all of the above aspects of movement, activating "thinking in film". This involves new reformulations of spatial and temporal dimensions of art, with such concepts as heterochrony and timespace. Moreover, with reference to video art, Bal coined the notion of "migratory aesthetics", where migration not only literally concerns migrants and immigration but offers a platform to reflect on and renegotiate the issues of movement, stagnation, the everyday and their political dimensions. Last but not least, film, according to Bal, also offers a useful framework for analyzing the experience of art exhibitions. In discussing Bal's work, I argue that her "cinematic", conceptual travels in art offer a radical opening of a number of art historical categories and procedures, and I propose to regard her project of "thinking in film" as indicative of a larger change across disciplines already visible in her earlier work in the 1990s, which involve the productive redefinition of historical and temporal experience, mobilization of perception and the body, relational mode of thinking and vision, affective dimension of experiencing art and the acknowledgment of agency both on the part of the viewer and the artwork.

Keywords:

the cinematic, art history, Mieke Bal, film, image, movement, interdisciplinarity

AGNIESZKA REJNIAK-MAJEWSKA

FILM JAKO INSTALACJA. PRZESTRZEŃ, NARRACJA I AFEKT W EKSPOZYCJI MIEKE BAL „MADAME B.”

Pewnym truizmem jest dziś stwierdzenie, że „koniec kina” jako uprzywilejowanej przestrzeni filmowego doświadczenia to czas, w którym ekrany znalazły swoje „drugie życie” w murach muzeów i galerii¹. Muzealne instalacje wideo różnią się diametralnie od sal kinowych, przede wszystkim ze względu na swój „przejsiowy” charakter – to, że widz nie jest unieruchomiony w stałym punkcie naprzeciw ekranu, ale nawiedza je i przemierza, wybierając własną trajektorię i czas oglądania. W porównaniu z klasycznym modelem kinowego odbioru sytuacja odbiorcza podlega tu urefleksyjnieniu, bo w miejsce wyobraźniowego „gdzie indziej” filmowej fabuły w większym stopniu świadomi jesteśmy własnej obecności tu i teraz; żadne kulturowe protokoły nie zobowiązują nas do tego, by pozostać w miejscu, oglądając całość od początku do końca. Wciąż jednak oddziaływanie świetlistego ekranu w zaciemnionej przestrzeni galerii niesie coś z dawnej formuły kinowego doświadczenia, a nawet zyskuje w niej nowy sens – hipnotyczne działanie filmowego obrazu odsłania się niejako w czystej postaci, niezależnie od fabularnej identyfikacji i mechanizmów psychologicznej projekcji. W ten sposób „stare” media, oddalając się od codziennego obiegu informacji, zachowują estetyczną i artystyczną produktywność, odnajdują w nowym użyciu swój imaginacyjny potencjał².

¹ Por. V. Pantenburg, *1970 and Beyond. Experimental Cinema and Art Spaces*, w: *Screen Dynamics. Mapping the Borders of Cinema*, red. G. Koch, V. Pantenburg, S. Rothöhler, Vienna 2012, s. 78.

² Na temat produktywności „anachronicznych” mediów w sferze sztuki jako odwrotnej strony medialnego „postępu” zob. H. Bredekamp, *Media obrazowe*, tłum. M. Bryl, „Artium Quaestiones” 2004, 15, s. 225. Por. także R. Krauss, *Reinventing the Medium*, „Critical Inquiry” 1999, 25.

Jak pisze Mieke Bal w eseju o performatywnych i inscenizacyjnych aspektach sztuki wideo, siła owych migoczących w mrokach galerii obrazów zasadza się na swoiście naiwnej percepcji, wyzbytej wiedzy i związanego z nią poczucia kontroli. Stan pasywności, graniczącego z śnieniem zawieszenia przekonań i poczucia czasu, towarzyszy jednak w tym przypadku aktywnemu, cielesnemu uczestnictwu – byciu wewnątrz współtworzonej przez obrazy ekspozycyjnej przestrzeni³. Stąd, zdaniem holenderskiej badaczki, bierze się szczególnie doświadczeniowy potencjał tej formy prezentacji, przekładający się z kolei na jej wymiar poznawczy. Odbiór ekspozycji – i jej uprzednie zakomponowanie – jest sytuacją bliskiej pracy z obrazami, w której nie wizualny i kognitywy dystans, lecz bezpośredni kontakt i świadomość plastyczności, zmienności obrazów stwarza nową płaszczyznę ich rozumienia. Dlatego właśnie Bal, jak przyznaje, „lubi wideo”⁴. Zapytana, z jakiego powodu w pewnym momencie swojej kariery zwróciła się ku filmowej praktyce, Bal odpowiada: „Zdałam sobie sprawę, że praca z medium, jakim jest wideo, jest bardzo intensywnym procesem patrzenia na obrazy. Dzięki temu jest jedną z najbardziej analitycznych działalności, jakie można sobie wyobrazić”⁵. Dotyczy to nie tylko przywoływanych przez nią wykorzystywanych w filmach dzieł sztuki. Również tworzenie filmowego montażu, komponowanie ekspozycji i sam odbiór instalacji są, zdaniem Bal, pewną praktyką „myślowidzenia”⁶ – nie w sensie jakiejś transcendentalnej naoczności, ale (współ)myślenia wystawiającego się na oddziaływanie obrazów.

W niniejszym tekście skupię się na stworzonej przez Mieke Bal wspólnie z Michelle Williams Gamaker instalacji wideo – wystawie „Madame B.”, zaprezentowanej po raz pierwszy na przełomie roku 2013 i 2014 w Muzeum Sztuki w Łodzi. Instalacja powstała równolegle ze zrealizowanym przez autorki filmem pełnometrażowym o tym samym tytule⁷. O ile film pokazywany był w kolejnych latach wielokrotnie w ramach spotkań dyskusyjnych i festiwalu, o tyle muzealna instalacja, o której autorki myślały od początku swojej

³ M. Bal, *Setting the Stage: the Subject Mise en Scène*, w: *Art of Projection*, red. S. Douglas, Ch. Eamon, Stuttgart 2009, s. 167–171.

⁴ Ibidem, s. 167.

⁵ *Emocjonalny kapitalizm a literatura romantyczna* – rozmowa Daniela Muzyczuka z Mieke Bal, „Magazyn Szum” 2014, 9 lutego, <<https://magazynszum.pl/emocjonalny-kapitalizm-a-literatura-romantyczna-rozmowa-z-mieke-bal/>> [dostęp: 31 stycznia 2020].

⁶ Bal, *Setting the Stage*, s. 170–171.

⁷ Na temat filmu zob. informacje na stronie Mieke Bal: <<http://www.miekebal.org/works/films/madame-b/>>. Obecnie film jest w całości dostępny online: <<https://vimeo.com/109181803>> [dostęp: 11 lutego 2020].

pracy nad projektem⁸, miała kilka późniejszych odsłon i w każdej kolejnej była działaniem na swój sposób unikatowym – zależnym od wykorzystanej przestrzeni⁹. Na przykład stworzona wiosną 2014 roku wystawa w fińskiej miejscowości Eckerö miała zupełnie inną strukturę niż wystawa łódzka, ponieważ wykorzystany budynek składał się z szeregu pomniejszych, odrębnych pomieszczeń, podczas gdy w Łodzi była to otwarta przestrzeń, dzielona jedynie przez układ ekranów. W przeciwieństwie do większości kolejnych pokazów galeryjnych tej pracy, w Łodzi odbiorcy nie musieli korzystać ze słuchawek – wzmacniało to poczucie „zanurzenia” w ukazywanej rzeczywistości (słowa i dźwięki poszczególnych scen częściowo się przenikały, a na ekranach dostępna była polska transkrypcja obcojęzycznych dialogów). Wystawa mieściła się w stosunkowo niewielkiej galerii na parterze budynku przy ul. Więckowskiego 36 (ms1, dawny Pałac Poznańskiego), a efekt immersji pogłębiać mogło bliskie sąsiedztwo rozmieszczonych wokół widza ekranów.

W porównaniu z projekcją stworzonego przez Bal i Gamaker filmu, wystawa stanowi niewątpliwie przedsięwzięcie bardziej wymagające pod względem infrastrukturalnym i finansowym. Jednak jako forma realizacji założonego projektu – transmedialnego przekładu powieści Flauberta – oferowała ona moim zdaniem ciekawsze i bogatsze możliwości niż zrealizowana przez autorki, odbierana w sposób linearny i ciągły wersja filmowa. Zarówno film jak i wystawa stanowią, zgodnie z określeniem Mieke Bal, rodzaj „fikcji teoretycznej”, eksperymentalną formę aktualizacji i tematyzacji powieściowego wątku uwiedzenia i niezaspokojonych (źle rozpoznanych) pragnień. Ów element konceptualnej reinterpretacji: odczytywania powieści przez pryzmat współczesnych społecznych uwikłań, dodatkowo podkreślał podtytuł wystawy: „Zgłębianie kapitalizmu emocjonalnego”. W odniesieniu do powieści Flauberta nieraz zauważano, że używał efektów filmowych jeszcze przed wynalezieniem kina – przede wszystkim jeśli chodzi o zmienną focalizację, obrazowość szczegółu i symultanim scen¹⁰. Zarazem jednak panuje przekonanie, że właściwy mu styl narracji – ironicznej, opartej w znacznej mierze na

⁸ Por. M. Bal, *Madame B.: L'analyse cinématographique d'un roman*, „Flaubert. Revue critique et génétique. Traductions/Adaptations” 2012, 7 października, <<https://journals.openedition.org/flaubert/1837#text>> [dostęp: 19 lutego 2020].

⁹ Informacje o kolejnych pokazach *Madame B.* jako instalacji są udostępnione na stronie: <<http://www.miekebal.org/artworks/exhibitions/madame-b/>> [dostęp: 19 lutego 2020].

¹⁰ Na podobieństwa między zmiennością punktów widzenia i efektem symultanimu akcji w *Madame Bovary* a właściwymi dla techniki filmowej zabiegami montażowymi zwrócił uwagę Siergiej Eisenstein. Zob. S. Eisenstein, *Through Theater to Cinema*, w: *Film Form. Essays in Film Theory*, red. J. Leyda, New York-London 1977, s. 12–13. Por. także

mowie pozornie zależnej, trudno przełożyć na filmową opowieść¹¹. Wydaje się, że zrealizowana w Łodzi „immersyjna wystawa”¹² Mieke Bal i Michelle Williams Gamaker, przez swoją otwartą i symultaniczną formułę, szczególnie wydobyła te właśnie cechy konstrukcyjne jego powieści, które sprawiają, że odbiorca sam musi określić swój stosunek do bohaterów, mając wgląd w ich subiektywną optykę i motywacje, a jednocześnie zachowując wobec nich dystans.

PERFORMATYWNOŚĆ ODBIORU I *MISE-EN-SCÈNE*

W swoich rozważaniach na temat wystaw i instalacji Bal na różne sposoby powraca do kwestii chiazmatycznego połączenia tego, co subiektywne, przeżyciowe, i tego, co materialne, zewnętrzne, przedmiotowe. Istotne doświadczenie niemożliwe jest poza tym splotem, a teoria, by je uchwycić, często musi się uciekać do języka metafor. Dotyczy to także doświadczenia obrazu. „Pomiędzy prywatnymi marzeniami a publiczną sceną wydarzają się obrazy”¹³ – stwierdza Bal. Spróbujmy potraktować to zdanie jako wskazówkę. Zwraca ono uwagę nie tylko na zdarzeniowy i po części subiektywny charakter tego, co obrazowe (wyobrażeniowe), ale akcentuje wymiar zewnętrzności, obcości, „sceniczności”, która w określony sposób oddziałuje na podmiot: apeluje do wyobraźni, ale wymaga też przytomności, nie pozwalając zatopić się w sferze własnych snów czy fantazji.

Przenosząc wywodzące się z teatru pojęcie inscenizacji (*mise-en-scène*) w kontekst galeryjnych form ekspozycji, Bal wskazuje na ich teatralność – w sensie „bycia dla widza”, a jednocześnie zwraca uwagę na ich aspekt performatywny i emergentny (*wystawienie* zamiast *przedstawienia*) oraz bezpośrednio psychiczne oddziaływanie: percepcyjne angażowanie odbiorcy,

J. Frank, *Forma przestrzenna w literaturze nowoczesnej*, tłum. M. Żurowski, „Przegląd Humanistyczny” 1971, 15, s. 121.

¹¹ M. Donaldson-Evans, *Madame Bovary at the Movies: Adaptation, Ideology, Context*, Rodopi 2009, s. 27–33. Oprócz tych cech prozy Flauberta autorka zwraca także uwagę na niezwykle ważną, cyzelowaną przez niego warstwę językową – nieprzekładalną na obraz, a także problem psychicznej identyfikacji: czy da się zrobić film, w którym widz „nie będzie się utożsamiał z żadną z postaci, nie tracąc przy tym zainteresowania filmem” (s. 33).

¹² M. Bal i M. Williams Gamaker, *Madame B. Explorations in Emotional Capitalism*, 6.12.2013–9.02.2014, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2013 (brochure, strony nienumerowane).

¹³ M. Bal, *Mise-en-scène*, w: eadem, *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych*, tłum. M. Bucholc, Warszawa 2012, s. 125.

przekładające się na doznania afektywne i semantyczne znaczenia¹⁴. Inaczej niż w klasycznym teatralnym rozumieniu inscenizacji, tutaj „scena” nie musi być oddzieloną fizycznie od widzów przestrzenią odgrywania tekstu dramatycznego. Istnieje jednak swego rodzaju scenograficzna aranżacja, sposób organizacji danej przestrzeni i czasu: „Aby stworzyć przekonującą wystawę, kurator musi rozmieścić obiekty niczym nieruchome postacie, niczym *tableau vivant*”¹⁵. W teatrze – jak pisze Bal –

[...] inscenizacja jest materializacją tekstu (słowa i partytury) w formie umożliwiającej publiczny kolektywny odbiór [...] określona część fikcyjnego czasu i miejsca stanowi [w teatrze] ramy dla fikcyjnych czynności aktorów, którzy odtwarzają swoje role, aby zbudować fabułę. W przypadku wystaw ważne jest, by zdać sobie sprawę, że rola aktora nie ogranicza się tylko do obiektów na wystawie; zarówno zwiedzający, jak i obiekty są aktorami, a dopiero interakcja między nimi tworzy sztukę¹⁶.

Reżyserowanie wystawy wiąże się ze swoistym komponowaniem możliwego ruchu odbiorcy w przestrzeni i czasie: dlatego odbiorca jest jednocześnie aktorem/aktorką (braną pod uwagę przez reżysera/scenografa) i „wspólnarratorem”/„wspólnarratorką” – realizującą własną trajektorię zwiedzania i opartą na niej interpretację¹⁷. Według Bal pod tym względem kompozycja wystawy nie tylko może być rozważana w analogii do teatralnej inscenizacji, ale zdaje się przypominać logikę filmowego montażu: grę kontrastów, kontrapunktów i cięć, podczas gdy założony porządek przemieszczania się widza

¹⁴ Mieke Bal proponuje modyfikację i aktualizację pojęcia *mise-en-scène* w kontekście sztuki instalacji, koncentrując się na wpisanym w nie aspekcie ukazywania, zmysłowej konkretyzacji, angażującej wyobraźnię i oddziałującej psychicznie na widza. W takim rozumieniu nie chodzi już o przenoszenie gotowego tekstu dramatycznego na scenę, bo też scena w przypadku muzealnych instalacji nie ma jasnych fizycznych granic, a „tekst” jako językowa „podstawa” zwykle w ogóle nie istnieje. Dla Bal w tym nowym zastosowaniu pojęcia *mise-en-scène* punktem wyjścia jest też psychoanalityczne pojęcie sceny marzenia sennego jako przestrzeni, na której odgrywane i ujawniane są nasze nieuświadomiane lęki i potrzeby. Przenosząc to znaczenie na dzieła sztuki, zwraca ona uwagę na charakterystyczny dla instalacji artystycznych moment inscenizowania, ewokowania podmiotowych doświadczeń i stanów za pośrednictwem przestrzennych aranżacji obrazów i przedmiotów. „Sceną” staje się tu zarówno przestrzeń instalacji, jak i subiektywność doświadczającego jej odbiorcy, zanurzającego się wyobraźniowo w skonstruowanej i ewokowanej rzeczywistości.

¹⁵ M. Bal, *Wystawa jako film*, tłum. K. Kolenda, w: *Display. Strategie wystawiania*, red. M. Hussakowska, E.M. Tatar, Kraków 2012, s. 108.

¹⁶ *Ibidem*, s. 109.

¹⁷ *Ibidem*, s. 110.

i przesuwające się centrum jego uwagi przypomina ruchy kamery, jej najazdy i zbliżenia. Dzieje się tak niezależnie od tego, czy przedmiotem ekspozycji są fotografie, filmy, czy inne obiekty; istotne są raczej percepcyjne doznania i powiązane z nimi emocje, „narastająca intensywność” odbioru¹⁸. W przestrzeni wystawowego spektaklu jako odbiorcy jesteśmy jednocześnie aktywnymi podmiotami i widzami wystawionymi na nieprzewidziane stany percepcyjne i doświadczenia – a więc, jak stwierdza Bal, poniekąd „odgrywamy kino”: „schwytani w skopofiliczny system” ekspozycji gramy w nim główną rolę¹⁹. Punktem odniesienia tej refleksji Bal była szczególnie udramatyzowana w swojej kompozycji wystawa Ydessa Hendeles „Partnerzy” (Haus der Kunst, Monachium, 2003–2004), lecz można zauważyć, że nie każda muzealna ekspozycja korzysta z równie silnych scenicznych kontrastów i stara się utrzymać widza w podobnym napięciu. Istotny jest tu jednak kierunek myślenia Bal, związany z ogólnym pytaniem o to, „jak działają wystawy”. W swoich teoretycznych konceptualizacjach wydobywa ona procesualny, performatywny wymiar ekspozycji, niesprowadzalny do kwestii reprezentacji, i – jak można się domyślić – na te same aspekty kładzie nacisk we własnych wystawach-instalacjach²⁰.

Zwrócenie uwagi na performatywność odbioru w kontekście sztuki instalacji nie jest szczególnym novum. Obserwacje Bal zgadzają się w znacznym stopniu z tezami zawartymi w klasycznym już tekście Margaret Morse *Sztuka wideo instalacji: obraz i przestrzeń pogranicza*. Zdaniem Morse, podstawowa różnica, dzieląca sztukę instalacji od sztuk proscenicznych, do których należą tradycyjne formy teatru i kinowej projekcji, polega na tym, że w przypadku tej pierwszej przestrzeń przedstawienia nie jest oddzielona od widza żadną widzialną czy niewidzialną granicą; tym samym załamuje się mechanizm iluzji, ujmowany na gruncie teorii filmu przez analogię kinowej przestrzeni do platońskiej jaskini²¹. W opozycji do iluzjonistycznej *reprezentacji* fikcyjnych światów, instalacje wideo – jak pisze Morse – są sztuką *prezentacji*; podobnie

¹⁸ Ibidem, s. 110–112.

¹⁹ Ibidem, s. 124.

²⁰ Na temat performatywności wideo – zarówno w odniesieniu do procesu filmowania, jak i sytuacji odbioru por. moją analizę innej instalacji wideo Mieke Bal, zatytułowanej *Nothing is Missing*: A. Rejniak-Majewska, T. Majewski, *Nothing is Missing. Heteroglozje wideo*, „Kwartalnik Filmowy” 2012, 80, s. 192–202.

²¹ M. Morse, *Video Installation Art: the Body, the Image, and the Space-in-Between*, w: *Illuminating Video. An Essential Guide to Video Art*, red. D. Hall i S.J. Fifer, New York 1990, s. 156–157 [przekład polski: *Sztuka wideo instalacji: obraz i przestrzeń pogranicza*, tłum. J. Węgrocka, „Magazyn Sztuki” 1996, 1]. Przyrównanie aparatu kinowego do platońskiej jaskini odgrywało centralną rolę w teorii Jeana-Louisa Baudry. Zob. J.-L. Baudry, *Ja-*

jak w minimalistycznej sztuce lat 60. i działaniach performance, akcent przeniesiony zostaje w nich na bezpośredni i sytuacyjny wymiar doświadczenia, realną fizyczną obecność w danym miejscu i czasie²². Ponadto, w odróżnieniu od klasycznego performance oraz teatralnej obecności aktora na scenie, tutaj artysta opuszcza scenę – pozostawia ją widzowi, który w pewnym sensie staje się w tej przestrzeni głównym aktorem²³. W przypadku instalacji złożonych z gotowych nagrań wideo to wędrówka widza, jego uwaga, pamięć i zdolność antycypacji (współ)konstruuje „narrację ucieleśnianą i tworzoną na poziomie prezentacji”²⁴.

Biorąc pod uwagę różnorodność ich form, instalacji wideo nie da się, zdaniem Margaret Morse, traktować jako miejsc zorganizowanych zgodnie z jakąś stałą wewnętrzną zasadą; jeśli już, to regułą tą byłaby tymczasowość i nieprzewidywalność, sprawiająca, że widz w mniejszym lub większym stopniu wystawiany jest w nich na niepewność. Odwołując się do reguł i nawyków filmowego oglądu (kina lub telewizji), instalacje te nie tyle replikują, ile inscenizują i przetwarzają ich elementy w odmiennych warunkach i przestrzennych kontekstach. Kody filmowe i kinowy habitus spotykają się w nich i przenikają z kodami malarskimi, rzeźbiarskimi i specyficzną „teatralną” logiką przestrzeni ekspozycyjnej. Zależne w swoim odbiorze od cielesnej obecności widza i jego ruchu w danej przestrzeni, obrazy oscylują pomiędzy różnymi poziomami ontologicznymi: świetlnej projekcji, płaskiego prostokąta ekranu i iluzyjnej, przestrzennej głębi przedstawienia²⁵. Jako „przestrzeń pogranicza” (*space-in-between*) na różne sposoby rozgrywają napięcie między immersyjnym działaniem obrazu filmowego a demonstracyjnym wymiarem przestrzennej ekspozycji, pobudzającej refleksyjną świadomość widzów.

skinia Platona, tłum. A. Helman, „Film na Świecie” 1989, 369; idem, *Ideologiczne skutki funkcjonowania aparatu*, tłum. A. Helman, „Powiększenie” 1995, 1.

²² Morse, *Video Installation Art*, s. 157. Margaret Morse podkreśla, że kwestia charakterystycznego dla sztuki instalacji przeniesienia akcentu na bezpośredni, sytuacyjny i zdarzeniowy wymiar doświadczenia ma dłuższą genealogię w nurcie minimal artu i sztuce performance, z takimi ich przewodnimi pojęciami, jak „obecność”, „żywość” (*liveness*) i „doświadczenie”. Na temat tego przestrzennego i doświadczeniowego zwrotu w sztuce lat 60. zob. m.in. S. Melville, *Doświadczenie w latach 60.*, tłum. M. Salwa, „Sztuka i Filozofia” 2005, 26.

²³ Morse, *Video Installation Art*, s. 155.

²⁴ Ibidem, s. 161.

²⁵ Ibidem, s. 163. Na heterogeniczność wideo zwracała również uwagę Rosalind Krauss, podkreślając, że nie ma ono stałej natury jako medium, lecz zmienia się w różnych sposobach użycia. R. Krauss, „A Voyage to the North Sea”. *Art in the Age of Post-Medium Condition*, London 1999, s. 24–32.

Dziś znacznie silniej niż w latach 90. ubiegłego wieku, w czasie powstania tekstu Margaret Morse, zdajemy sobie sprawę z różnicy między oddziaływaniem spersonalizowanych audiowizualnych urządzeń a projekcją zaaranżowaną w publicznej przestrzeni, jaką stanowi galeria. W przeciwieństwie do sterowanych manualnie przepływów danych, w przestrzeni ekspozycji zanika element operacyjnej swobody i poczucie kontroli. Kognitywna niepewność, moment dezorientacji każe wyteńczyć zmysły, czyniąc nas bardziej czujnymi, a zarazem wycofanymi z kręgu celowych, praktycznych aktywności. Efekt ten przypomina w pewnym stopniu doświadczenie przestrzeni kinowej opisane niegdyś przez Rolanda Barthes'a. Mrok, poczucie kompletnej anonimowości w „kinematograficznym kokonie”, wytwarza osobliwe pomieszanie poczucia obcości i hipnotycznego „zanurzenia”, które ma uwodzicielski urok, niezależnie od tego, co jest wyświetlane. To szczególne cielesno-zmysłowe doświadczenie nie ma, jak zauważał Barthes, odpowiedników wśród bardziej „udomowionych” wizualnych rozrywek, wpisanych w protokoły życia towarzyskiego i rodzinnego. W stosunku do właściwego zaabsorbowania akcją na ekranie, polega ono na swoistym odchyleniu percepcyjnym, które pozwala być jednocześnie „wewnątrz” i „na zewnątrz” filmowego spektaklu – na przesunięciu punktu ciężkości z obrazu na otoczenie, na ramę i sensualną materię kinowego oglądu, czyli wszystko „to, co [obraz] przekracza: ziarno dźwięku, salę, czerń, mroczną masę innych ciał, promienie światła, wejście, wyjście”²⁶. Pozycja, którą Barthes traktował jako *stricte* cielesną i krytyczną zarazem – przypominającą Brechtowski efekt obcości – i którą określił jako „odklejenie się” widza od ekranu lub „skomplikowanie relacji przez sytuację”²⁷, w przypadku widza siedzącego w kinie wydaje się kwestią jednostkowego nastawienia, odbiegającego od typowych nawyków publiczności. W przypadku galeryjnych czy muzealnych instalacji podobnie niejednoznaczna pozycja odbiorcy jest niejako czymś założonym i wynika z nieoczywistości i poliwalentności otaczającej przestrzeni.

W SIECI OBRAZÓW (I DŹWIĘKÓW)

Z chwilą wejścia w przestrzeń instalacji *Madame B.*, przekraczając próg muzealnej sali, widz znajdował się pośród licznych, z różnych stron otaczających go obrazów, ukazujących poszczególne epizody opowiedzianej historii. Ścisłe rzecz biorąc, znajdował się nie tylko pośród obrazów, ale w złożonym

²⁶ R. Barthes, *Wychodząc z kina*, tłum. Ł. Demby, w: *Interpretacja dzieła filmowego. Antologia przekładów*, red. W. Godzic, Kraków 1993, s. 158.

²⁷ *Ibidem*, s. 159.

pejzażu dźwiękowym (reżyseria dźwięku: Sara Pinheiro), jaki tworzyły docierające doń z różnych stron, częściowo nakładające się na siebie głosy postaci, dźwięki wiejskiej przyrody, odgłosy zwierząt, melodia kobiecego śpiewu. Na wpeł przyciemniona, swobodnie zaaranżowana i rozbrzmiewająca wielością głosów przestrzeń tworzyła w rezultacie wrażenie przytulności i ciepła. Skupiając uwagę na pojedynczym ekranie, zwiedzający mógł słyszeć wyraźnie tekst toczącego się w danej scenie dialogu, lecz pozostałe dźwięki zachowywały swoją obecność jako mniej zauważalne tło akustyczne. Skonstruowana w ten sposób przestrzeń dźwiękowa, nie narzucając się widzom, tworzyła jednocześnie ukrytą ciągłość między scenami, ułatwiając przejścia pomiędzy nimi i kierując percepcją odbiorcy na równi z siłą przyciągania samych obrazów.

W wielokanałowej instalacji stworzonej przez Mieke Bal i Michelle Williams Gamaker historia Emmy podzielona została na osiem wyodrębnionych przestrzennie epizodów, w ramach których zapętlone fragmenty wyświetlane były równocześnie na dziewiętnastu ekranach różnej wielkości. Powieściowa narracja, częściowo zmieniona i uwspółcześniona, została w ten sposób rozbita na szereg obrazowych mikronarracji, które widz – zależnie od własnego wyboru – mógł oglądać zgodnie z powieściową chronologią, poczynawszy od młodości i ślubu po tragiczną śmierć bohaterki, albo w innej kolejności, nie tracąc jednak orientacji co do zasadniczej logiki wydarzeń, którą można hipotetycznie rekonstruować, łącząc sąsiadujące ze sobą obrazy. Mógł je oglądać wybiórczo (dokładne obejrzenie całego materiału filmowego, składającego się na poszczególne części, wykaczało poza możliwości nawet bardzo dociekliwego odbiorcy), mógł też powracać do wybranych scen, mając w pamięci inne, sąsiednie. To rozluźnienie związków czasowych i przyczynowo-skutkowych, przełożenie ich na swobodny układ przestrzenny, zgadza się z przekonaniem Bal, że sekwencyjny układ zdarzeń nie musi być konstytutywną zasadą narracji²⁸ – narracyjna spójność nie wyklucza bowiem reminiscencji, retardacji i wewnętrznych luk, które nadają opowiadaniu określony rytm i napięcie. Z punktu widzenia aktu lektury, narracja rozwija się zawsze na zasadzie kumulacji i dopełniania informacji w umyśle czytelnika, który wychwytyuje je, dookreśla i porządkuje zgodnie z własnym percepcyjnym i pamięciowym schematem. W ten sposób czytelnik rysuje własną mapę rzeczywistości powieściowej, co według Bal oznacza, że „czas pamięci zawiera w sobie czas narracji i odkształca jego linearny przepływ”²⁹.

²⁸ M. Bal, *Krytyka głosu: otwarta partytura twarzy*, tłum. G. Grochowski, „Teksty Drugie” 2003, 4(84), s. 125.

²⁹ *Ibidem*, s. 126.



1. Dokumentacja wystawy Mieke Bal i Michelle Williams Gamaker „Madame B. – zgłębianie kapitalizmu emocjonalnego”, 2013, Archiwum Muzeum Sztuki, Łódź (fot. Piotr Tomczyk)



2. Dokumentacja wystawy Mieke Bal i Michelle Williams Gamaker „Madame B. – zgłębianie kapitalizmu emocjonalnego”, 2013, Archiwum Muzeum Sztuki, Łódź (fot. Piotr Tomczyk)

Przyjęty w ramach wystawy symultaniczny i ahierarchiczny sposób prezentacji miał też punkt odniesienia w nowatorskiej poetyce samego Flauberta, na którą zwracało uwagę wielu literaturoznawców, w tym także Mieke Bal w swoich wcześniejszych pracach. Joseph Frank dostrzegł u Flauberta jeden z wczesnych przykładów charakterystycznego dla modernizmu „uprzestrzennienia” formy literackiej, a więc akcentowania równoczesności i wielości zestawianych ze sobą momentów kosztem dynamiki czasowego rozwoju³⁰. W pisarstwie tym, zdaniem Franka, znaczenia nabiera struktura i jakości formalne, tak że utwór literacki przestaje być „samoprzejrzystym” oknem na świat. Mimo że czytany jest linearnie, w wyobraźni czytelnika ujmowany musi być jako całość, jako obraz przestrzenny spleciony z wielu pomniejszych obrazów. Ten rodzaj poetyki osłabia poczucie narracyjnego napięcia, które w klasycznej konstrukcji fabularnej każe czytelnikom w trosce o bohaterów z niecierpliwością pytać: „co dalej?” Zastępuje je innego rodzaju napięcie konstrukcyjne, które przypomina efekt symultanizmu uzyskiwany w montażu filmowym. Może się ono przekładać na efekt ironiczny, wynikający z wewnętrznego kontrastu – jak w słynnej scenie konwersacji Emmy i Rudolfa w oknie merostwa, ukazywanej równolegle z rozgrywającą się poniżej wystawą rolniczą. Może też tworzyć sugestię ukrytych alegorycznych powiązań między nieprzylegającymi do siebie bezpośrednio elementami – rozumienie opiera się tu bowiem „na zasadzie odniesień zwrotnych i jednoczesności”³¹.

Choć fabuła powieści Flauberta zdaje się z zamierzenia banalna, a los postaci przewidywalny, to jednak sama technika pisarska tworzy złożony perspektywicznie obraz, pełen znaczących szczegółów. W *Pani Bovary* detaliczny opis towarzyszy sytuacjom prozaicznym i powtarzalnym, podczas gdy wydarzenia pozornie znaczące zredukowane zostają do zdawkowej, nieraz jednozdaniowej relacji. Wytwarza to specyficzny rytm narracyjny, który przeczy tradycyjnej konstrukcji opowiadania, lecz z tego właśnie powodu znakomicie oddaje towarzyszące bohaterce poczucie znudzenia, pustego i znieruchomiałego czasu³². Autorki instalacji uwzględniły i przetransponowały zdarzenia i sytuacje o kluczowym znaczeniu dla powieściowej narracji i dla charakterystyki głównych postaci, ale nie składają się one na pełną napięcia, jednorodną akcję dramatyczną. Także w wersji pełnometrażowej

³⁰ Frank, *Forma przestrzenna w literaturze...* Tendencję tę Frank identyfikował przede wszystkim w dziełach Prousta, Joyce’a, Pounda i Eliota.

³¹ Ibidem, s. 121–122. Symultaniczne ukazanie rozmowy w oknie i wystawy Frank porównywał do techniki filmowej, pisząc o obecnej u Flauberta „kinematograficznej metodzie” przedstawienia.

³² M. Bal, *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, przekład zbiorowy, Kraków 2012, s. 105.



3. *Nastaje nuda*. Mieke Bal i Michelle Williams Gamaker, „Madame B. – zgłębianie kapitalizmu emocjonalnego”, 2013

ich filmu ciągłość dramaturgiczna zastąpiona została nie do końca zgodnym z chronologią montażem przeplatających się, równoległych scen, ukazujących narastające rozczarowanie i poirytowanie Emmy życiem domowym i jej – ostatecznie równie rozczarowujące – romanse. W obu wersjach wydobyta została powtarzalność, repetytywność sytuacji i poczucie psychicznej pustki, przy pozorach nowości i odmienności, jakie wnoszą znakomite scenerie i zmieniające się stroje. O ile w wersji pełnometrażowej tego rodzaju konstrukcja stwarza narastające poczucie przewidywalności, a nawet wrażenie pewnego dydaktyzmu (choć nie moralizatorstwa), o tyle w muzealnej instalacji, w przestrzennym rozproszeniu, poszczególne sceny stanowiły niejako odrębne „wyspy”, łącząc się stopniowo w większą konstelację – wewnętrznie powiązaną całość, ukazującą los Emmy jako zataczającą coraz szersze kręgi grę oczekiwań, aspiracji i rozczarowań.

Dla autorek instalacji w myśleniu o formie filmowych obrazów ważne było połączenie charakterystycznego dla Flauberta dystansu i „obiektywizmu” spojrzenia z tendencją do subiektywizacji – obrazowania przez filtr zmieniających emocji i nastrojów. Mimo pozorów „narracji obiektywnej”, która sugerowana jest przez rzeczowość i bezosobowość tonu, u Flauberta wielokrotnie, dzięki konstrukcji mowy pozornie zależnej, mamy do czynienia z widzeniem świata z perspektywy poszczególnych postaci, a więc z „zabarwieniem fabuły przez konkretnego agensa percepcji, do którego przynależy określony punkt

widzenia”³³. W powieściowej wersji *Pani Bovary* przeważnie jest to perspektywa Emmy, a w scenach otwierających i kończących książkę – perspektywa Karola. Na podobnej zasadzie w obrazie filmowym *Madame B.* ruch kamery i zmienne kadrowanie staje się często odpowiednikiem wewnątrzdiegetycznego punktu widzenia jednej z postaci: Emmy, Homais lub Karola. Widz włączany jest w ten sposób wyobraźniowo w przestrzeń filmową, utożsamiając się z położeniem bohaterów. Charakterystyczne są też liczne zbliżenia przedmiotów, detali i twarzy, szczególnie Emmy, koncentrujące uwagę widza na jej stanach emocjonalnych, akcentujące jej zmieszanie, poczucie niezręczności i izolację. Towarzyszący pierwszej części pejzaż dźwiękowy – złożony z odrębnych, lecz nakładających się, przenikliwych w swojej akustycznej czystości ścieżek: sielskich odgłosów wsi i śpiewu Emmy – tworzy poczucie wejścia w cudzą intymną przestrzeń, podobnie jak filmowe zbliżenie. Dodatkowym znakiem subiektywnego punktu widzenia i przeżywanych emocji jest pojawiający się w wielu fragmentach rozkołysany ruch kamery i zmienna ostrość ogniskowej (il. 5). Z punktu widzenia odbiorcy działanie poszczególnych obrazów w instalacji zyskuje większą siłę niż w wersji pełnometrażowej, kiedy składają się one w jeden ciąg montażowy. Elementy takie, jak kompozycja scen, zawarte w nich zmysłowe szczegóły i oświetlenie, gesty i mimika postaci, autonomizują się w stosunku do tego, co wiemy o bohaterach i czego oczekujemy w sensie narracyjnym; przez to odbierane są intensywniej, stają się afektywnym centrum, wokół którego rozwija się porządkująca owe punktowe zdarzenia i gesty opowieść.

Subiektywna i społeczna realność spojrzenia to w istocie jeden z głównych tematów tej ekspozycji. W jednej z pierwszych scen, ukazujących Emmę w trakcie lekcji historii sztuki, nauczycielka pokazuje i objaśnia jej barokowe obrazy – *Perusza z głową Meduzy* Luki Giordano i *Śmierć Holofernesa* Artemizji Gentileschi. Fragment ten jest niemal bezpośrednim przeniesieniem analiz Mieke Bal, poświęconych budowaniu narracji w malarstwie poprzez grę spojrzeń i kompozycyjny efekt fokalizacji³⁴. Postać nauczycielki tłumaczącej sens i działanie obrazów zdaje się tu *porte parole* samej autorki. Tematyka pokazywanych w tej scenie obrazów malarskich, mówiących o ero-

³³ Ibidem, s. 18.

³⁴ Por. M. Bal, *Czytanie sztuki*, przeł. M. Maryl, „Teksty Drugie” 2012, 1–2 (w tekście tym, odwołując się m.in. do *Meduzy* Caravaggia i *Judyty* Rembrandta, Bal pisze o „czytaniu, które rozgrywa się w akcie patrzenia”, o znaczeniu kompozycyjnego ogniskowania/fokalizacji i zawartej w obrazach gry spojrzeń, a także o interpretowaniu elementów pozornie sprzecznych i „niepasujących” do całości). Na temat fokalizacji i relacyjnego wymiaru spojrzenia por. także eadem, *Reading Rembrandt. Beyond the Word-Image Opposition*, Cambridge–New York 1991, s. 158–176.



4. *Próba miłości*. Mieke Bal i Michelle Williams Gamaker, „Madame B. – zgłębianie kapitalizmu emocjonalnego”, 2013



5. *Namiętność i rozczarowanie*. Mieke Bal i Michelle Williams Gamaker, „Madame B. – zgłębianie kapitalizmu emocjonalnego”, 2013

tycznej i morderczej sile spojrzenia, o skamienieniu pod wzrokiem innych, zawiera przy tym jak gdyby ukrytą zapowiedź przyszłych doświadczeń Emmy.

W całej konstrukcji instalacji widzenie, sposób patrzenia i przyjmowania perspektywy ukazywane jest jako forma działania, szukania i ustanawiania relacji. Tematyzowane jest ono w sensie podwójnym – w warstwie przedstawienia i na poziomie bezpośredniego doświadczenia samego widza. Wchodząc do sali ekspozycyjnej, odbiorca w pierwszym momencie znajdował się pomiędzy dwoma ekranami zawieszonymi blisko naprzeciw siebie i tworzącymi rodzaj przejścia (il. 2). Jeden z nich ukazywał mężczyznę (Karola Bovary) nudzącego się w swoim domowym gabinecie i raz po raz spoglądającego przez okno, drugi – kobietę (Emmę) przechadzającą się swobodnie po łące i ogrodzie, z lekką kokieterią i najwyraźniej ze świadomością, że jest obserwowana. Związek przyległości sygnalizowany był w obu ujęciach, pokazujących, że bohaterowie są sobie nawzajem świadomi. Widz nie mógł objąć wzrokiem obu scen naraz – aby widzieć jedną scenę, musiał odwrócić się tyłem do drugiej; z kolei odsuwając się na pewien dystans, zajmował niejako miejsce drugiej postaci. Gra przestrzenna związana z sytuowaniem własnego ciała podkreślała obecną w scenie flirtu relację oddalenia i przyciągania oraz fakt, że obie postaci pozostają w rzeczywistości osobno, w otocze własnych marzeń i oczekiwania. Pozycja widza i przestrzenny porządek ekranów w kolejnych częściach na różne sposoby korespondowały z treścią narracyjną scen, uzmysławiając związki patrzenia z poszukiwaniem, ciekawością, pragnieniem nowości i piękną, ale też poczuciem znużenia czy lękiem przed cudzym spojrzeniem. Przestrzenny układ kompozycyjny, za którym podążał widz, wydobywał relacyjne właściwości wideo, które zdaniem Bal czynią to medium użytecznym w performatywnym badaniu kultury wizualnej³⁵. Wideo – jak zauważała – jest interesującym narzędziem analizy przez to, jak „współdziała ono z pragnieniami, lękami, różnymi sposobami widzenia”³⁶.

Niezależnie od tego, co pisałam na temat symultanizmu i scalania opowieści „ponad” poszczególnymi jej momentami, składających się na nią scenie sposób było oglądać jednocześnie w dosłownym sensie. Mimo sytuacji „wrzucenia” w przestrzeń wielu obrazów poszczególne części wieloekranowej instalacji wymagały koncentracji uwagi, jeśli widz chciał uchwycić dynamikę ukazywanych w nich zdarzeń i interakcji. Fakt, że każdy z kilku- lub kilkunastominutowych epizodów wyświetlany był w pętli, pozwalał widzowi po-

³⁵ Por. M. Bal, *Wizualny esencjalizm i przedmiot kultury wizualnej*, tłum. M. Bryl, „Artium Quaestiones” 2006, 17, s. 324–326.

³⁶ M. Bal, *Writing with Images. A Conversation with Dorota Filipczak*, „Text Matters” 2014, 4(4), s. 19. [DOI: 10.2478/textmat-2014-0002].

wracać do wcześniej „opuszczonych” obrazów lub fragmentów, w przypadku gdyby chciał je jeszcze raz uważnie obejrzeć. Tworzyło to w rezultacie układ cyrkulacyjny – dający efekt obfitości i „niewyczerpalności”, jaki stwarzają niekiedy muzealne wystawy, gdzie zwiedzający mogą chcieć uchwycić „jak najwięcej” z bogactwa prezentowanych obiektów i dokumentów. Poczucie to potęgowały też zawieszony w kilku miejscach na ścianach fotografie – kadry z filmu. Ujawniając niejako „miniony” i zamknięty charakter ukazanych zdarzeń, fotografie te mogły być odbierane jako wskazanie na ich czystą filmowość czy iluzoryczność – a więc jako dołączona forma metakomentarza. Zgadzałoby się to być może z intencją autorek, podkreślających cytatość tekstu Flauberta – czerpanie z gotowych klisz³⁷. Wydaje się jednak, że to podwojenie z punktu widzenia odbiorcy wprowadzało pewną konfuzję i dezorientację, i że ów fotograficzny dodatek nie był w instalacji potrzebny (statyczne kadry narzucały silniejszą semantyzację ukazanych scen, prezentując ten rodzaj teatralności, który wyklucza i alienuje widza).

Instalacja obejmowała łącznie 450 minut materiału filmowego (a więc znacznie więcej niż zmontowana przez autorki 96-minutowa wersja pełnometrażowa) i ze względu na równoczesność projekcji niemożliwe stawało się zobaczenie go „od początku do końca” w ramach jednej wizyty. Zależnie od stopnia zainteresowania, odbiorca w ciągu jednej lub dwu godzin spędzonych w galerii mógł jednak wytworzyć sobie w miarę pełny obraz wystawy, budując jak gdyby własną narrację – mozaikową konstrukcję z zobaczonych i zapamiętanych scen³⁸. W trakcie swojej wędrówki „zanurzał” się w sieci obrazów – wciągany bardziej w krąg splatających się mikronarracji niż jednorodny świat przedstawiony. Efekt ten adekwatnie określiły autorki, pisząc o swojej instalacji jako „wystawie immersyjnej”³⁹. Immersja jest tutaj rozumiana inaczej niż w przyjętych wykładniach teorii kina – jako zanurzenie nie tyle w świecie przedstawionym, ile w zmysłowym i afektywnym środowisku wytwarzanym przez otaczające obrazy, wśród których odbiorca przemieszcza się, wtórnie odnosząc do siebie odrębne epizody z życia bohaterki. Ów typ immersji jest

³⁷ Por. Bał, *Madame B.: L'analyse cinématographique...*

³⁸ Oczywiście chodzi tu jedynie o subiektywne poczucie odbiorcy, że uzyskał względnie wysycony obraz tej opowieści i dynamiki jej scen. W rzeczywistości żaden zwiedzający nie był w stanie zobaczyć wszystkiego i musiał zdawać sobie sprawę z „niekompletności” swojego odbioru. Mogło to go skłaniać do ponownego odwiedzenia galerii i kolejnego jej obejrzenia.

³⁹ Zob. Bał, *Madame B.: L'analyse cinématographique...* Immersję Bał przeciwstawia interaktywności, którą generalnie ocenia krytycznie, kojarząc ją nie tyle ze swobodą i sprawczością widza, ile z poddaniem go zamierzonej manipulacji, postępowaniem według z góry założonego programu.

o tyle specyficzny, że czerpie z płynności i zmienności uwagi widza poruszającego się w przestrzeni, inaczej niż w przypadku lektury powieści lub odbioru tradycyjnych filmowych dyspozytywów.

LOGIKA ANACHRONIZMU

Podobnie jak widz po części „wystawiony” był jako realny aktor w przestrzeni wystawy, tak również w grze aktorów, stroju i doborze szczegółów wyczuwalny jest w *Madame B.* moment inscenizacji, wskazujący, że mamy tu do czynienia z historią odgrywaną, a nie „naturalną” serią zdarzeń. Ów element sztuczności i umowności, podkreślający fikcjonalność przedstawienia, tworzył kontrapunkt wobec wizualnego realizmu obrazów i zmysłowej sugestywności warstwy dźwiękowej. Efektem tego mógł być nie tyle wywoływany w widzu intelektualny dystans, ile poczucie rozdwojenia – rzeczywistości alegorycznej, teatralnej, eksponowanej na (niewidocznej) scenie. Operatorski realizm, wolny od estetyzacji i oparty na maksymalnej prostocie i przejrzystości środków, zderzał się w konsekwencji z teatralną konstrukcją scen: z wyszukaną elegancją zmieniających się strojów Emmy i doбором towarzyszących scenerii, wywołującym poczucie, że to, co w nich widać, jest mową, niosącą potencjalnie dodatkowe alegoryczne znaczenie (*allegorein* – z gr. ‘mówić inaczej’).

Teatralność gry i kostiumu w kontekście historii Madame Bovary może być umotywowana na szereg sposobów. Mieke Bal i Michelle Williams Gammaker wspólnie z aktorami dokonały ożywienia postaci, którą moglibyśmy uznać za anachroniczny wytwór innej epoki. Kobieta żyjąca romantycznymi wyobrażeniami rodem z powieści Waltera Scotta już w narracji Flauberta naznaczona jest poczuciem „niedopasowania” do otaczającej ją rzeczywistości. Świadectwom jej żenującej wręcz naiwności towarzyszy jednak poczucie wyjątkowości, którego dowodzi siła jej aspiracji, realizowanych wbrew praktycznym nakazom i trzeźwym rachubom. W postaci Emmy stworzonej przez Bal i Gammaker ta nieprzystawalność do otaczającego świata społecznego zaznaczona jest między innymi przez niekończące się zmiany i niecodzienną jej stroju – balansującego między dzisiejszą modą a dziewiętnastowieczną stylizacją, przechodzącego od dziewczęcej kokieterii przez wymyślną elegancję i połyskliwość *haute couture*, po epatujący seksem strój wampa (il. 3–4, 8, 10). W wyrafinowaniu i estetycznej perfekcji tych ubiorów jest coś, co budzi uznanie i podziw, ale zarazem uświadamia izolację bohaterki i jej zagubienie. Niepojęta logika tych kreacji i metamorfoz sprawia, że Emma nie jest właściwie ani postacią współczesną, ani bohaterką z czasów Flauberta. Widz od począt-



6. *Namiętność i rozczarowanie*. Mieke Bal i Michelle Williams Gamaker, „Madame B. – zgłębianie kapitalizmu emocjonalnego”, 2013



7. Dokumentacja wystawy Mieke Bal i Michelle Williams Gamaker „Madame B. – zgłębianie kapitalizmu emocjonalnego”, 2013, Archiwum Muzeum Sztuki, Łódź (fot. Piotr Tomczyk)



8. *Kochając Leona*. Mieke Bal i Michelle Williams Gamaker, „Madame B. – zgłębianie kapitalizmu emocjonalnego”, 2013



9. Dokumentacja wystawy Mieke Bal i Michelle Williams Gamaker „Madame B. – zgłębianie kapitalizmu emocjonalnego”, 2013, Archiwum Muzeum Sztuki, Łódź (fot. Piotr Tomczyk)

ku doświadcza tu zaskoczenia, zdając sobie sprawę, że postaci, które ogląda, nie są bohaterami z dziewiętnastowiecznej powieści, lecz raczej ludźmi współczesnymi, osadzonymi w nowszych realiach. Nie tylko postać Emmy, ale też sytuacje i przestrzenie, w jakich się pojawia – dom, miejsca zakupów i schadzek, a także wygląd i zachowanie innych postaci – zostają w znacznej mierze uwspółcześnione. Aktualizacja jest tu zabiegiem przybliżającym przedstawioną historię, a zarazem uniezwykłym, wyłamującym się z konwencji historycznego realizmu. W tym aspekcie eksperymentalny projekt *Bal i Gamaker* różni się zasadniczo od szeregu produkcji filmowych, będących ekranizacjami powieści Flauberta. W ekranizacjach tych, wśród których znajdują się też niewątpliwie udane dzieła filmowe, jak *Madame Bovary* (1991) Claude'a Chabrola czy *Madame Bovary* Sophie Barthes (2014), wierne odтворzenie kostiumowych i scenicznych szczegółów – małomiasteczkowego i wiejskiego życia Normandii połowy XIX wieku czy ówczesnych arystokratycznych salonów – służy uwiarygodnieniu pokazywanej historii. Wewnętrzna spójność i zmysłowa „gęstość” ukazywanej w tych filmach rzeczywistości pozwala widzowi „przenieść się” wyobraźniowo w inne, odległe czasy, w których podobne tragiczne perypetie mogły się rozegrać (co oczywiście nie przeszkadza w interpretacji fabuły ze współczesnego punktu widzenia – film Chabrola uchodzi wręcz za feministyczny, w przeciwieństwie do wcześniejszych ekranizacji, koncentrujących się na motywie „upadku” i zdrady⁴⁰).

W projekcie *Bal i Gamaker* wybór prostszych środków wiązał się z nieporównywalnie skromniejszym budżetem, ale dał ciekawe rozwiązania sceniczne. Brak jednoznacznej czasowej przynależności postaci Emmy (w odróżnieniu od szeregu innych bohaterów – Karola, Leona, Homais) podkreśla jej psychiczną niestabilność i rozchwianą tożsamość, jej życie wyobrażeniami o własnym, lepszym „ja” i zależność od romantycznych konwencji (to ostatnie dotyczy też postaci Rudolfa). Widoczne w całej realizacji znamiona anachronicznego nakładania się czasów tworzą efekt odrealnienia i zawieszenia w na poły fantazmatycznym, fikcyjnym świecie „pomiędzy”. Z jednej strony zbliża nas to do perspektywy Emmy, z drugiej – jest to tekstualny sygnał, że mamy tu do czynienia z pracą reinterpretacji czy remediacji – z przekładem innego, odrębnego utworu, który zdaniem *Bal* buduje jedynie „przejścia” ponad przepaścią dzielącą jeden tekst od drugiego, a nie tworzy łączącego je „mostu”⁴¹.

Uwspółcześnienie postaci Emmy wiąże się z szeregiem modyfikacji, jakie wprowadziły autorki w stosunku do powieściowej fabuły. Ich własną inwencją są sceny edukacji Emmy, które zastąpiły otwierające powieść epizody z mło-

⁴⁰ Por. Donaldson-Evans, *Madame Bovary at the Movies...*, s. 131.

⁴¹ Por. *Bal*, *Wędrujące pojęcia w naukach...*, s. 90–91.

dzieńczych lat nauki i studiów Karola. Ta sama aktorka (Marja Skaffari), która gra Emmę w latach jej dorosłości, przywdziewa mundurek uczennicy, występując w scenach krępującej zbiorowej dyscypliny i szkolnej nudy. Jednocześnie uczy się śpiewu, pobiera indywidualne lekcje historii sztuki oraz ćwiczy elegancki chód i postawę – epizody te są nieco ironicznym obrazem edukacji stosownej dla młodej damy, nauki, która ma uczynić ją pewną siebie, dobrze prezentującą się kobietą, a jednocześnie zaszczepia jej aspiracje, które niekoniecznie będzie umiała spełnić. W miejsce balu w posiadłości markiza d'Andervilliers w filmie widzimy współczesne domowe przyjęcie, na którym Emma, uradowana z zaproszenia, zjawia się niewłaściwie ubrana, w czerwonej sukni wieczorowej, podczas gdy całe towarzystwo pozostaje w swobodnych strojach casualowych. Scenerią pierwszego spotkania Emmy z Rudolfem staje się galeria sztuki zamiast wiejskiego zajazdu; tajna schadzka z Leonem ma miejsce w muzeum (scenografią stało się tu paryskie Musée de la Chasse et de la Nature) (il. 10), a nie jak w powieści – w kościele (jako miejsce równie odludne, muzeum zdaje się bardziej wiarygodne i adekwatne jako metafora erotycznych podchodów). Pojawiają się też alternatywne wersje zakończenia, proponujące rozwiązania bardziej dziś prawdopodobne od samobójczego otrucia: staranie o rozwód i pogrążenie się Emmy w chorobie psychicznej. Tak czy inaczej, finał jest tragiczny, a uwspółcześniające zabiegi nie zmieniają poczucia bezwyjściowości jej położenia.

Kluczowe znaczenie w procesie „przenoszenia” Emmy w świat współczesnych realiów mają sceny jej wypadów do miasta, samotnych wypraw, w czasie których wciąga ją wir zakupów. Obrazują one pokrewieństwo między pragnieniem romantycznej miłości i kompulsywną konsumpcją – jedno i drugie jest poszukiwaniem pełniejszego doświadczenia i lepszej wersji siebie, lecz oba nie dają zaspokojenia, a tylko je potęgują. Scena nakręcona w ekskluzywnym paryskim butik w dzielnicy Marais, uderzającym swym futurystycznym, przypominającym galerię sztuki designem, ukazuje Emmę, która pokonując onieśmienie i niepewność, poddaje się zabiegom troskliwego sprzedawcy i przymierza rozliczne stroje – nowe, estetycznie oszałamiające, wystawne i finezyjne wersje siebie, które w końcu kupi za sporą sumę (w tym celu wykradając kartę kredytową swojego męża) (il. 6). Sprzedawca pełni tu rolę pośrednika pragnienia, dającego klientce znać, że jest piękna i pożądana; podobnie jak auratyczne wnętrza działa na zasadzie afektywnego rezonatora. Erotyczny urok i gra są tutaj przekładającą się na finansowy konkretny formą kapitalistycznego uwodzenia. Pragnienie, które realizuje Emma, dokonując kolejnych zakupów, nie jest jednak ukazane wyłącznie jako iluzoryczne i sztucznie wytworzone – nie jest to prosty lewicowy moralizm. Rozumiemy, że pragnienie Emmy jest czymś realnym – jako odpowiedź na nękające ją



10. Dokumentacja wystawy Mieke Bal i Michelle Williams Gamaker „Madame B. – zgłębianie kapitalizmu emocjonalnego”, 2013, Archiwum Muzeum Sztuki, Łódź (fot. Piotr Tomczyk)

poczucie pustki i braku. Zastępczy i w tym sensie złudny jest jednak wybór przedmiotu pragnienia – co widoczne staje się zwłaszcza w odniesieniu do postaci jej ukochanych. Uciekając się do wymownego zabiegu, autorki filmu w roli Karola, Rudolfa i Leona obsadziły tego samego aktora (Thomas Germaine), co jest jasnym sygnałem, że to, czego Emma pragnie i co kocha, jest abstrakcją, wyobrażeniem miłości raczej niż konkretną osobą. Na dodatek rozmowy kochanków toczą się w różnych językach (Emma mówi po fińsku, Rudolf po francusku) – choć rozumiemy ich słowa dzięki tłumaczeniu, trudno o bardziej dobitną oznakę braku wzajemnego porozumienia.

Błędny krąg „namiętności i rozczarowań” podkreślała dodatkowo przestrzenna kompozycja fragmentu instalacji, obejmującego sceny zakupów. Wraz z trzema innymi ekranami tworzyła ona zamknięty układ czworokąta, w którego wnętrzu widz ze wszystkich stron otoczony był obrazami, powiązanymi narracyjnie, ale wyraźnie opartymi na zasadzie korespondencji i (dopełniających się) przeciwstawień. Naprzeciw epizodu zakupowego szaleństwa wyświetlany był obraz Emmy – pogrążonej w depresji, zaniedbanej, krążącej między lodówką a telewizorem (il. 7). Widząc jej twarz, odbiorca mógł jednocześnie słyszeć komentarz z oglądanego przez nią programu – o kobiecej anatomii, procesach dojrzewania, omawianych w naukowym, medykalizującym tonie, czy o dylematach kobiet, zmagających się z długami i sytuacją rozwo-

du. Kontrastujący z chwilami konsumpcyjnych uniesień, ów ciężki w swojej materii obraz narracyjnie stanowił przedłużenie fragmentu ukazującego rozrzutność Emmy i wynikające z niej fatalne skutki rodzinne i finansowe. Po dwóch pozostałych przeciwległych stronach zestawione zostały natomiast sceny romantycznego sam na sam z Rudolfem oraz pamiętna u Flauberta scena domowego obiadu, w której Karol zanudza małżonkę swoimi banalnymi kwestiami. Monotonia i pustka bycia z Rudolfem mimo romantycznej otoczki okazuje się nie różnić zasadniczo od rutyny małżeńskich obiadów. Poczucie zamknięcia i braku perspektyw dominuje w obydwu tych przedstawieniach, a towarzyszące im wysmakowane stroje i potrawy pozostają dławiącą, petryfikującą i martwą formą. Uwieszenie Emmy w pułapce pustego *tête-à-tête* z Karolem przeradza się w niezwykle spektakl, w którym perfekcyjną, mieszczańską formę rozsadza od środka rosnące napięcie i irytacja. Choć ramy i sposób odegrania tych sytuacji zdają się hiperboliczne i teatralne, to wybrzmiewające w nich emocje mogą się jawić jako w pełni realne i „współczesne”.

* * *

Ze względu na rozbitcie narracji na odrębne sceny i wyczuwalną teatralność aktorskiej gry widz oglądający wystawę „Madame B.” nie mógł swobodnie poddać się strumieniowi narracji ani głębiej utożsamiać się z jej bohaterami. Odbierał emocjonalną aurę scen, ale ogląd tych emocji pozostawał raczej analityczny i refleksyjny, podobnie jak u Flauberta, który w powieści jawnie zaznaczył swój dystans wobec ukazanej historii i romantycznych wyobrażeń głównej bohaterki. Co jednak istotne, zdystansowany i ironiczny styl Flauberta wolny jest od poczucia moralnej wyższości i jednoznacznej oceny. O ile Flaubert miał ponoć wyznać: „Madame Bovary to ja”, identyfikując się skrycie z doświadczanym przez nią poczuciem niezaspokojenia i niezrozumienia, o tyle w omawianym projekcie Bal sposób ukazania Emmy tym bardziej zmierza do uczynienia jej postacią żywą i godną uwagi, nawet jeśli jej zachowania i postawa mogą być dla widzów drażniące. Postać Emmy jest nieporównanie bardziej przekonująca niż figury jej kochanków i bardziej skomplikowana w zestawieniu z prostodusznym Karolem. Innym bohaterem, który w interpretacji Bal i Gamaker oraz w wydaniu grającego go aktora (Mathieu Montanier) nabiera ważności i jawi się jako postać bardziej złożona, jest aptekarz Homais. W miejsce zarozumiałego, groteskowego mędrka, jakim jest u Flauberta, powstał tu portret mężczyzny histerycznego, neurotycznego i zazdrosnego, którego motywacje często trudno zrozumieć. Podobnie jak Emma, mimo pozornej trzeźwości i racjonalizmu, Homais zdaje się kimś pozbawionym realnego oparcia, dręczonym poczuciem pustki.

W projekcie Mieke Bal i Michelle Williams Gamaker wybór historii Emmy powiązany został ze współczesnym zagadnieniem „emocjonalnego kapita-

lizmu" – tj. z konstatacją, że kapitalizm w dzisiejszej ponowoczesnej wersji bynajmniej nie zamyka nas w Weberowskiej „żelaznej klatce”, lecz wspiera, wzmacnia i wykorzystuje nasze życie emocjonalne, czerpiąc z niego wymierne zyski i energię rozwoju⁴². Flaubertowską opowieść można w tym kontekście odczytywać jako precyzyjne ukazanie mechanizmu konsumpcji, napędzanej przez uczuciowe potrzeby, oraz przegranej jednostki, której nie udało się skutecznie skapitalizować własnego potencjału w tym zorganizowanym afektywnie społecznym systemie. Historia Emmy Bovary dobitnie podkreśla też logikę zapośredniczenia, na mocy której intymne sposoby odczuwania i tęsknoty wytwarzane są w podmiotach i zaszczipiane za sprawą istniejących wzorców kulturowych⁴³. Analiza postaw i zachowań, jakiej dostarcza wielokranowa instalacja *Madame B.*, ujawnia te społeczne i psychologiczne zależności, ale czyni to częściowo w sposób performatywny, umieszczając widza jako podmiot wewnątrz pewnej sytuacji, skłaniając go do zastanowienia się nad odgrywanymi rolami i nad własną emocjonalną reakcją. Konwencjonalizm, kliszowość czy przerysowany charakter pewnych zachowań i gestów nie zmienia faktu, że są one w stanie wywoływać w widzu afektywny rezonans⁴⁴. Przestrzenna kompozycja wystawy, zdająca się na osobiste odczucia i reakcje widza – na to, co go poruszy, przyciągnie i którym scenom poświęci on więcej uwagi – skutecznie realizowała stawiany przez Bal w jej tekstach postulat, aby w procesie odbioru docenić rolę czynników afektywnych, poprzedzających sens pojęciowy i odsłaniających częstokroć większą złożoność zjawisk. Przestrzenne „rozproszenie” narracji i przewaga akcji obrazowej (ilość dialogów, podobnie jak u Flauberta, była ograniczona) pozwalały skupić się na przeżywaniu sytuacji i gestów nieredukowalnych do semantycznych znaczeń, z trudem poddających się jednoznacznej ocenie. Podobnie jak w innych projektach Bal, gra dystansu i identyfikacji – heteropatyczna bliskość – budowana

⁴² E. Illouz, *Uczucia w dobie kapitalizmu*, tłum. Z. Simbierowicz, Warszawa 2010. Zob. też *Praca „ja”*. Z Evą Illouz rozmawiają M. Halawa i A. Dembek, „Kultura Współczesna” 2012, 3(74).

⁴³ W odniesieniu do powieści jako formy kulturowej krytyki wątek ten szeroko rozwijał R. Girard, *Prawda powieściowa i kłamstwo romantyczne*, tłum. K. Kot, Warszawa 2001.

⁴⁴ Zgadzam się tu z założeniem, by pojęcia afektu nie sprowadzać do najbardziej „pierwotnych” psychocieleśnych reakcji, w opozycji do emocji jako reakcji kulturowo ukształtowanych i zdefiniowanych. Afekty nie są jedynie czysto przedkulturową i preindywidualną sferą odczuwania, a emocje można traktować jako pewien obszar szerszej rozumianej afektywności. Por. M. Glosowicz, *Reprezentować niereprezentowalne. Podmiot, afekt, przedstawienie*, w: *Kultura afektu – afekty w kulturze. Humanistyka po zwrocie afektywnym*, red. A. Dauksza, A. Łebkowska, R. Nycz, Warszawa 2015.

tu była środkami estetycznymi, ale jej implikacje wykraczały poza wymiar estetyczny, dotykając sfery etycznych relacji.

O ekonomii emocjonalnej w powiązaniu z ekonomią pola teorii mówi jedna z najbardziej dowcipnych i błyskotliwych dramaturgicznie scen w ramach instalacji. Jest ona jawną inwencją auterek, bo jej temat jest zbyt współczesny, by mógł się znaleźć w powieści. Wraz z panią Bovary, liczącą na medialny sukces swego małżonka, oglądamy nagranie telewizyjnej debaty, w której bierze on udział. Dyskusja dotyczy kwestii leczenia depresji i chorób psychicznych. Karol kompletnie się kompromituje, bo w zderzeniu z pytaniami publicysty i erudycyjnym wywodem dr Endine (specjalistki psychiatrii dziecięcej z Paryża⁴⁵) nie ma żadnych szans, popada w mentalny stupor. Nieskładność jego wypowiedzi, gesty zdradzające poczucie zmieszania i niepewności, dają znać, że jest on osobą niewyrobiałą medialnie, nieprzywykłą do kontrolowania własnego wizerunku. U oglądającej go Emmy występ ten budzi poczucie zażenowania i klęski, w nas – widzach – być może także rodzaj współczucia. O ile pretensjonalny żargon teoretyczny dr Endine stanowi napędzany przez jej wizję samej siebie jako „specjalistki” hermetyczny mechanizm, o tyle jej sposób mówienia sam zdaje się zaprzeczać ideom, które chce ona przekazać. Rozegrana w tej scenie parodia dyskursu psychoanalitycznego i „teorii” wydaje się jednocześnie pochwałą fikcji i opowiadania jako form, które potrafią ująć w nawias i stematyzować dogmatyczne punkty widzenia oraz ustabilizowane profesjonalne pozycje, w konkretny sposób pokazać logikę ludzkich działań i motywacji. Działanie narracji i obrazów, jak powtarza Mieke Bal, może być czymś otwierającym i przekształcającym, formą pośredniczącą między tym, co prywatne, a tym, co publiczne, wyprowadzającą nas poza iluzję rozumienia i kompletności nas samych: „W istocie – pisze Bal – wszyscy jesteśmy upośledzeni pod względem poznawczym i emocjonalnym. Potrzebujemy narzędzi, instrumentów [...], aby wykroczyć poza siebie w kierunku innych, choć samo narzędzie nigdy nam nie wystarczy”⁴⁶.

⁴⁵ Wypowiedzi dr Endine stanowią zawiły wykład, gęsto przetykany specjalistycznymi terminami i nazwiskami uczonych (Foucault, Winnicott i Lacan pojawiają się w kolejnych trzech zdaniach). Nie są one pozbawione sensu, ale rozszyfrowanie go wymaga znajomości naukowego języka i koncepcji, do których się odwołuje. Współczesną praktykę leczenia psychiatrycznego dr Endine ocenia jako system „biokracji”, pomijającej holistyczne ujęcie problemu i skupionej jedynie na zapobieganiu symptomom. Ironia sytuacji polega na tym, że o ile zdroworoządkowe myślenie i prostoduszna postawa Karola jako lekarza jest zaprzeczeniem tej diagnozy, to rytualnego ferworu jej krytyki w niczym ten fakt nie osłabia. Naukowy dyskurs w wydaniu dr Endine jest autotelicznym konstruktem, oznaką wyższego kapitału symbolicznego i społecznego statusu osoby, która się nim posługuje.

⁴⁶ Bal, *Krytyka głosu: otwarta partytura...*, s. 118.

BIBLIOGRAFIA

- Bal M., *Reading Rembrandt. Beyond the Word-Image Opposition*, Cambridge–New York 1991
- Bal M., *Krytyka głosu: otwarta partytura twarzy*, tłum. G. Grochowski, „Teksty Drugie” 2003, 4(84)
- Bal M., *Wizualny esencjalizm i przedmiot kultury wizualnej*, tłum. M. Bryl, „Artium Quaestiones” 2006, 17
- Bal M., *Setting the Stage: the Subject Mise en Scène*, w: *Art of Projection*, red. S. Douglas, Ch. Eamon, Stuttgart 2009
- Bal M., *Czytanie sztuki*, przeł. M. Maryl, „Teksty Drugie” 2012, 1–2
- Bal M., *Madame B.: L’analyse cinématographique d’un roman*, „Flaubert. Revue critique et génétique. Traductions/Adaptations” 2012, 7 października, <<https://journals.openedition.org/flaubert/1837#text>> [dostęp: 19 lutego 2020]
- Bal M., *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, przekład zbiorowy, Kraków 2012
- Bal M., *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych*, tłum. M. Bucholc, Warszawa 2012
- Bal M., *Wystawa jako film*, tłum. K. Kolenda, w: *Display. Strategie wystawiania*, red. M. Hussakowska, E.M. Tatar, Kraków 2012
- Bal M., *Writing with Images. A Conversation with Dorota Filipczak*, „Text Matters” 2014, 4(4)
- Barthes R., *Wychodząc z kina*, tłum. Ł. Demby, w: *Interpretacja dzieła filmowego. Antologia przekładów*, red. W. Godzic, Kraków 1993
- Baudry J.-L., *Jaskinia Platona*, tłum. A. Helman, „Film na Świecie” 1989, 369
- Baudry J.-L., *Ideologiczne skutki funkcjonowania aparatu*, tłum. A. Helman, „Powiększenie” 1995, 1
- Bredenkamp H., *Media obrazowe*, tłum. M. Bryl, „Artium Quaestiones” 2004, 15
- Donaldson-Evans M., *Madame Bovary at the Movies: Adaptation, Ideology, Context*, Rodopi 2009
- Eisenstein S., *Film Form. Essays in Film Theory*, red. J. Leyda, New York–London 1977
- Emocjonalny kapitalizm a literatura romantyczna – rozmowa Daniela Muzyczuka z Mieke Bal*, „Magazyn Szum” 2014, 9 lutego
- Frank J., *Forma przestrzenna w literaturze nowoczesnej*, tłum. M. Żurowski, „Przełęcz Humanistyczny” 1971, 15
- Girard R., *Prawda powieściowa i kłamstwo romantyczne*, tłum. K. Kot, Warszawa 2001
- Głosowicz M., *Reprezentować niereprezentowalne. Podmiot, afekt, przedstawienie*, w: *Kultura afektu – afekty w kulturze. Humanistyka po zwrocie afektywnym*, red. A. Dauksza, A. Łebkowska, R. Nycz, Warszawa 2015
- Illouz E., *Uczucia w dobie kapitalizmu*, tłum. Z. Simbierowicz, Warszawa 2010
- Krauss R., *Reinventing the Medium*, „Critical Inquiry” 1999, 25
- Krauss R., *„A Voyage to the North Sea”. Art in the Age of Post-Medium Condition*, London 1999
- Melville S., *Doświadczenie w latach 60.*, tłum. M. Salwa, „Sztuka i Filozofia” 2005, 26

Morse M., *Video Installation Art: the Body, the Image, and the Space-in-Between*, w: *Illuminating Video. An Essential Guide to Video Art*, red. D. Hall i S.J. Fifer, New York 1990

Rejniak-Majewska A., T. Majewski, *Nothing is Missing. Heteroglozje wideo*, „Kwartalnik Filmowy” 2012, 80

Screen Dynamics. Mapping the Borders of Cinema, red. G. Koch, V. Pantenburg, S. Rothöhler, Vienna 2012

Agnieszka Rejniak-Majewska

University of Łódź

FILM AS AN INSTALLATION.

SPACE, NARRATIVE AND AFFECT IN MIEKE BAL'S EXHIBITION *MADAME B.*

Summary

The article discusses the construction of space and the position of the viewer in the video installation *Madame B. Explorations in Emotional Capitalism*, presented at the turn of 2013 at the Museum of Art in Łódź. Directed and designed by Mieke Bal and Michelle Williams Gamaker, the installation was produced in parallel with a full feature film of the same title. Both the installation and the film constitute an intersemiotic translation of a literary work – Gustave Flaubert's *Madame Bovary*. Part of the inspiration for this experiment was the proto-cinematic quality of Flaubert's style (narrative simultaneity resembling parallel editing, the suppression of drama, dissolution of the time-flow). The museum installation, with its use of dark exhibition space and multiscreen projection, provided an innovative interpretation of the novel by bringing to the fore its acute audio-visuality: the non-verbal level of meaning found in the presentation of material surroundings, fashion, gesture, facial expressions, sound, tone, and tempo of action. In this respect, the exhibition had an advantage over the continuous version of the feature film, which tends to focus the viewer's attention more directly on the plot. In the case of the museum installation, the narrative continuity was disregarded in favor of the affective resonance of selected scenes from Emma's life. Walking through a series of episodes split across nineteen screens, the viewer had to choose his or her own way through a complex narrative (the whole comprised 450 min. of filmic material), so in a sense it was the viewer who "performed the piece". The narrative of *Madame B.* partly diverged from Flaubert's story to bring it closer to our times. The anachronistic intermingling of the 19th century and contemporary realities set it away from the conventions of costume movies and suggested the actuality of Emma's story – its relevance for contemporary questions of "emotional capitalism". These anachronisms and the spatialization of the narrative occasioned a specific position for the viewer, who, despite the immersive effect of the images, remained conscious of his or her participatory presence here and now. Thus, while attending to the scenes of Emma's life, the viewer might also reflect on the emotional effects they

raised in him/herself. This analytic outlook did not necessarily inhibit the viewer's sympathetic engagement with the protagonists' emotions and experiences, but gave it a more informed character. The spatial arrangement of images, as well as the situations performed in several episodes, also invited reflections on the social function of looking and being seen. In this sense, the installation may be counted as a part of Mieke Bal's practice of visual culture analysis.

Keywords:

video installation, space, narrative, *mise-en-scène*, Mieke Bal

FRANÇOIS BOVIER

TONY MORGAN'S *PERFORMATIVE CINEMA*
IN THE AGE OF THE "CINEMATIC TURN":
"RELATIONAL FILMS" (1969–1970),
"STRUCTURAL FILMS" (1969–1971)
AND PRODUKT CINEMA (1971)¹

Tony Morgan's oeuvre draws on a variety of media: painting, sculpture, performance art, publications, photography, video art, artists' cinema and film environments, as befits the principles underpinning *intermedia*² and the diverse international group, Fluxus, to which he was close. The British-born artist produced imaginary structures and recurring formal motifs which verged on the obsessive, breaking down the boundaries between the different means of expression he exploited at different times. This led him, in the late 1960s, to move from painting to performance art and adopt a variety of means of expression capable of reproduction and of producing multiples.

His work is arguably a prime example of the "cinematic turn" in contemporary art³. Research in the French-speaking world places this "turn" in the

¹ A first version of this article was written in French for a volume on the work of Tony Morgan edited by Claude-Hubert Tatot, the publication of which has been postponed. Acknowledgements: Christine Serdaly and TM Studio for having provided me access to the Tony Morgan archives; Philippe Deléglise, Samuel Gross and Claude Hubert-Tatot for having encouraged me to work on Tony Morgan's films. The article has been translated from French by Miranda Stewart.

² See Higgins, "*Intermedia*", *Something Else Press Newsletter* 1966, 1(1), reprinted in *Intermedia, Fluxus and the Something Else Press: Selected Writings of Dick Higgins*, ed. S. Clay, K. Friedman, New York 2018, pp. 25–28. From this perspective, it was hardly surprising that Tony Morgan took part in the exhibition and series of action events significantly entitled *Intermedia* in Heidelberg, in 1969. See *Intermedia '69*, eds. J. Goetze, K. Staeck, Heidelberg 1969.

³ On the cinematic turn see, for example, E. Balsom, *Exhibiting Cinema in Contemporary Art*, Amsterdam 2013; *Polish Cine Art or the Cinematographic Turn in Polish Contemporary Art*, eds. J. Majmurek and Ł. Ronduda, Warsaw 2015.

late 1990s, when Jean-Christophe Royoux popularised the category of “exhibition cinema”, and probably even coined the term to refer to the space between cinema and contemporary art open to experimentation⁴. However, to describe and conceptualise this type of interaction, we must return to the 1970s. Take, for example, a special issue of *Artforum* on artists’ cinema that appeared in 1971⁵ (and featured, on the front cover, a frame from *Tom Tom, the Piper’s Son*, 1969/1971, by Ken Jacobs). Or the *New Forms in Film* exhibition mounted in Montreux in 1974 by American art critic Annette Michelson⁶, part of which was included in the *A History of Cinema* event⁷ curated by Peter Kubelka at the opening of the Pompidou Centre in Paris. Admittedly, numerous avant-garde artists have taken advantage of the *medium* of cinema since as far back as the 1920s and film has featured in exhibitions in galleries since the 1930s. Nevertheless, we should distinguish between different periods and avoid placing historic avant-gardes and contemporary art on the same artistic continuum. In our view, the dematerialisation of the artistic object, which Lucy Lippard attributes to the 1966–1972 period⁸, was propelled by an increasing use of films in an exhibition context. The fluid and immaterial nature of the screening, the introduction of continuous loops and the need to activate the work via restrictive technical equipment all disrupt the exhibition medium. More specifically, film contributes to the tension in performance, minimalist, conceptual and post-conceptual art between the dematerialisation *and* the re-materialisation of the work⁹, whether reconfigured via physicality, theatricality, the utterance of protocols or wordplay.

Admittedly, the use of categories such as “exhibition cinema” or “relational art” may seem anachronistic, as they date from the 1990s. Yet I find these methodological tools appropriate for describing Tony Morgan’s film activities in the 1960s and 1970s, because it is clear that there has been a tendency for cinema to be absorbed into the contemporary art field in the context of the neo-avant-gardes, particularly in galleries that specialize in the acquisi-

⁴ See J.-C. Royoux, “Pour un cinéma d’exposition”, *Omnibus* 1997, 20, pp. 11–12; “Cinéma d’exposition: l’espacement de la durée”, *Artpress* 2000, 262, pp. 36–41.

⁵ See *Artforum* 1971, 10(1), ed. A. Michelson.

⁶ See *New Forms in Film*, ed. A. Michelson, Montreux 1974 (exh. cat.).

⁷ See *Une histoire du cinéma*, ed. P. Kubelka, Paris 1974. On the links between these two exhibitions, see A. Mey, *Dispositive and Event. Exhibitionary Experiments and Experimental Moving Images in Europe around 1970*, PhD Thesis, Lausanne 2017.

⁸ See L. Lippard, *Six Years: Dematerialization of the Art Object from 1966–1972*, New York 1973.

⁹ On the process of dematerialisation and re-materialisation of the art object, see P. Osborne, *Anywhere or Not at all: Philosophy of Contemporary Art*, London–New York 2013.

tion and sale of film and video. Cinema and contemporary art clearly interact, even if they do not yet merge through specific forms occupying an in-between space, such as installation art¹⁰. I will argue here that all the conditions for an "exhibition cinema" to exist had already been met in the early 1970s, but that it did not come about or become institutionalized, because of technical constraints (it was not until the 1990s that systems such as the LCD projector were used to deploy moving images in museums and art venues).

I thus subscribe to a "minor history" methodology, as articulated in such an exemplary manner by Branden W. Joseph¹¹, and apply it to Tony Morgan's trajectory and archives to offer a renewed reading of minimalism. For, indeed, who other than Tony Morgan could be a more minor and more disruptive figure? This is an approach that should, I believe, shed new light on structural, or minimalist, cinema, which is inseparable, in itself, from experimental expanded cinema and the counter-cultural public sphere.

My purpose here is to conceptualize this "turn" on the basis of Tony Morgan's "relational" films (as in relational art), within the context of expanded cinema (*Structural Films*, 1969–1971) and the cinema he used to screen films specifically designed for it (*Produkt Cinema*, 1971); these (para)cine-matographic practices precede his use of video, particularly in staging performances. I shall use the notion of *displacement* – both in the sense of a vector of deterritorialization, following Deleuze and Guattari¹², and of leaving a site, for the Ancient Greek *ekstasis*, following numerous scholars and writers from Heidegger¹³ to Bataille – as a determinant of the *intermedia* process of hybridization and transgression to create a link between these different aspects.

¹⁰ On installation art, see C. Bishop, *Installation Art; A Critical History*, London 2005; *Installation Art*, eds. N. de Oliveira, N. Oxley, London 1994; A. R. Peterson, *Installation Art: Between Image and Stage*, Copenhagen 2015; J. Rebenisch, *Aesthetics of Installation Art*, Berlin 2012; J. Reiss, *From Margin to Center: The Spaces of Installation Art*, Cambridge, MA 2001; E. Suderburg, *Space, Site, Intervention: Situating Installation Art*, Minneapolis 2000.

¹¹ B. W. Joseph, *Beyond the Dream Syndicate: Tony Conrad and the Arts After Cage*, New York 2008.

¹² See G. Deleuze, F. Guattari, *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, Minneapolis 1983 [1972]; *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, Minneapolis 1987 [1980].

¹³ "Temporality is the primordial 'outside-of-itself' in and for itself. We therefore call the phenomena of the future, the character of having been, and the Present, the 'ecstases' of temporality. ... Temporality is essentially ecstatical. Temporality temporalizes itself primordially out of the future." M. Heidegger, *Being and Time*, Oxford/Cambridge 1962 [1927], p. 377, p. 380.

It should be noted that Tony Morgan's approach indiscriminately and inseparably wreaks havoc with two supports that are usually opposed: the white cube of the gallery¹⁴ and the dark space of the cinema¹⁵. These models were effectively first developed from a critical perspective and were used both to contrast the commercial logic of galleries and to deconstruct the illusion of transparency commonly found in the films of the major studios. Moreover, these positions rarely featured together in publications of the time, each being confined to its own specific disciplinary field of study. It is only in retrospect that these paradigms have been constructed to form an adversarial relationship¹⁶. Tony Morgan problematizes the definition of the devices of the white cube and the black box by taking a new approach to their distinctive or constitutive features, and radically blurring their supposed identities. The opposition between the freedom of the spectator of an installation and the coercion, as it were, of a film screening – a reprise, in a sense, of the opposition between attraction and absorption as theorized in the field of cinema¹⁷ or between theatricality and absorption as debated in the field of contemporary art¹⁸ – seems in this case rather hard to sustain. The *displacement* strategy systematically mobilized by Tony Morgan reminds us that these two paradigms are merely theoretical constructions, which refer to a state of cinema and art that no longer existed as such in the late 1960s. The “between” events that he organizes between exhibitions at the Kunsthalle in Düsseldorf (more on this later) hyperbolically embody this displacement strategy, which could be defined as a *being-in-between*. Moreover, *displacement* also takes place between genders, with Tony Morgan, in his performances, challenging the stable assignment of a masculine or feminine identity through his performative character Herman, whom he explicitly conceives of as a “media being”. I therefore understand *displacement* here not as it is used in the psychoanalytical lexicon, but rather as an attack strategy (rather than a defensive strategy), to some

¹⁴ For a critical definition of the economical and falsely neutral gallery space, see B. O'Doherty, “Inside the White Cube: Notes on the Gallery Space, Part 1”, *Artforum* 1976, 14(7), pp. 24–30; “Inside the White Cube: Notes on the Gallery Space, Part 2: The Eye and the Spectator”, *Artforum* 1976, 14(8), pp. 26–34; “Inside the White Cube, Part 3: Context as Content”, *Artforum* 1976, 15(3), pp. 38–44.

¹⁵ See J.-L. Baudry, “Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus”, *Film Quarterly* 1974, 28(2), pp. 39–47; M. Pleyne and J. Thibaudeau, “Economic, Ideological, Formal”, in: *May 1968 and Film Culture*, ed. S. Harvey, London 1978, pp. 155–156.

¹⁶ See, for instance, L. Manovich, *Black Box – White Cube*, Berlin 2005.

¹⁷ See T. Gunning, “The Cinema of Attractions: Early Cinema, its Spectator, and the The Avant-Garde”, *Wide Angle* 1986, 8, pp. 63–70.

¹⁸ See M. Fried, “Art and Objecthood”, *Artforum* 1967, 5, pp. 12–23.

extent similar to deconstruction: it seeks to undermine representations and preconceived ideas through a performative dynamic and an exacerbated theatricality.

DISPLACEMENTS – CINEMATISM, ENVIRONMENT, PERFORMANCE

The film device, characterised by movement, projection and reproducibility, is the ideal medium of expression for anyone wishing to work on the interstices and intervals between environments, and Tony Morgan's protean body of work clearly belongs to *intermedia* art. Tony Morgan started to work with 16mm film in 1967, when he shot *29*, which he described as a "student's dream"¹⁹. However, he was not to use this *medium* for performative purposes until the following year. In 1968, he set up the Nagrom Film production company with Daniel Spoerri to make *Resurrection*, which was co-produced with Creamcheese Düsseldorf Production, an artists' collective run by Günther Uecker, Lutz Mommartz and Ferdinand Kriwet.

To understand the intent of this film, it should be analysed within its context of production. Creamcheese²⁰, a Düsseldorf nightclub founded by Uecker, Kriwet and Mommartz on 20 July 1967, the name of which alludes to *Son of Suzy Creamcheese*, a song by Frank Zappa, provided an *environment* in the artistic sense of the term. Uecker took his inspiration from the performances by "The Exploding Plastic Inevitable", which he had attended at the Dom in New York²¹. The entryway into the club was lined with wallpaper by Kriwet; upon arrival, guests discovered a kinetic sculpture by Uecker (*Elektrische Garten*) and objects by Ferdinand Spindel attached to the wall; Heinz Mack had designed an aluminium bar; the wall behind the dancefloor was decorated with a gigantic painting by Gerhard Richter of a nude girl, and Adolf Luther had installed, in the same room, a sculpture of mirrors; inflated rubber ducks designed by Konrad Fischer-Lueg hung from the ceiling. During the concerts (predominantly Krautrock), Ferdinand Kri-

¹⁹ See *Szene Rhein-Ruhr '72* [Bildende Kunst, Räume, Aktionen, Multimedia, Film, Fotografie, Musik, Architektur, Dokumentationen, Autoren-Lesungen, Diskussionforum], Essen 1972, under the entry for Tony Morgan.

²⁰ See T. Caianiello, *Der Lichtraum (Hommage à Fontana) und das Creamcheese im Museum Kunst Palast. Zur Musealisierung der Düsseldorfer Kunstszenen der 1960er Jahre*, Bielefeld 2005, pp. 95–164. Groups such as Kraftwerk and Can, and artists such as Joseph Beuys and Valie EXPORT, regularly appeared at Creamcheese. Kriwet and Uecker published a "Creamcheese Manifesto" in 1968.

²¹ See J. D. Ketner II, *Witness to Phenomenon: Group Zero and the Development of New Media in Postwar European Art*, New York–London 2018, p. 196.

wet flooded the public with light projections and Lutz Mommartz screened films and slides; 24 monitors also displayed live images. Performers such as Beuys started to appear in 1968. Creamcheese, a space for a total work of art, with sessions of expanded cinema and rock concerts, epitomised the celebratory nature of counterculture. *Resurrection* was created under the influence of this oppositional and transgressive public space. It should be remembered that this film (shot in 1968, in Krefeld, in Germany) traces the trajectory of a steak in reverse motion from the toilet seat, to the finished meal, to cows grazing in a meadow, not forgetting the abattoir²². Furthermore, and this is a telling story, when Tony Morgan and Daniel Spoerri first met in 1967 in Paris, Spoerri criticised the “sensible”, clean look of the sculptures that Morgan had displayed at *Junge Englische Bildhauer*, the exhibition curated by Harald Szeemann at the Kunsthalle Bern, contrasting his work with the “aesthetics of shit”, which characterised French art²³. Consequently, *Resurrection* can be found at the intersection between an “aesthetics of shit” and the Creamcheese nightclub. On the one hand, the aim is to make art “dirty” – the materiality of faecal matter and meat is contrasted with the formal purity of young British sculpture. The film is processual in the sense that it reveals a production and consumption process and traces it back. On the other hand, it is arguably a performance much more akin to a “happening” than to a traditional exhibition (as when it was screened at 4. documenta, in 1968). *Resurrection* was first screened in October 1968 at Creamcheese, alongside *Hot Apple* (1968) and *Hello Goodbye* (1968) by Tony Morgan. In this context, the film was clearly considered to be a performance²⁴. In May-June 1969, when Tony Morgan participated in *Intermedia '69* in Heidelberg, he showed the film again alongside a number of actions, particularly *Fifteen Hung Red*, a performance consisting of hanging paint to harden, which had already been shown at the Indica Gallery in 1967; *Four Hung Grass*; and *Block of People*, with Morgan signing the wall of a student hall of residence²⁵. This film formed part of a series of performance events,

²² In 1982, Tony Morgan described his film, which he had renamed *Beefsteak*, in these words: “The *Beefsteak* Film is a universal film in that its main subject is something we all need, *food*. In 1969 Daniel Spoerri opened his long wished restaurant in Düsseldorf. In Paris 1967 I had jokingly agreed with Daniel to film the Life Story of a Beefsteak. On seeing this film in 1982 again I hope that the public will think twice before eating *meat*.” (Transcript by Tony Morgan, March 1982, TM Studio)

²³ See T. Morgan, “The Media Explosive Years 1960–1980”, *Mediamatic* 1986, 1(1), p. 23.

²⁴ Tony Morgan screened *Suntan* at Creamcheese in 1969. See *Tony Morgan: Some Films (and Videos) 1969–1973*, London 2011, n. p.

²⁵ See *Intermedia '69*, eds. J. Goetze, K. Staeck, Heidelberg 1969. The sub-header of the catalogue, which opened with the afore-mentioned manifesto by Dick Higgins, clearly

with the apotheosis of this type of performance art possibly represented by the restaurant opened by Spoerri in Düsseldorf, in 1969.

Tony Morgan, represented by Galerie Denise René-Hans Meyer, in Düsseldorf, an institutional artistic and economic network (he also showed films at this gallery²⁶), regularly participated in *intermedia* events. This was particularly the case at Aktionsraum 1, an alternative space for performance art. In 1969, Eva Madelung, Alfred Gulden and Peter Nemetschek rented a former factory in Munich, which hosted artists and bands. This collective venue favoured performative practices and collaborative projects and fostered social criticism of the function of art. In 1969, it was the venue for actions by Klaus Rinke and Ben Vautier, a performance of music by Paul and Limpe Fuchs, performances by Hermann Nitsch, Günter Brus and Dieter Meier – outrageousness and provocation are clear for all to see, particularly in the interventions by the Viennese Actionists. On 18 and 19 October 1969, this space was inaugurated with interventions by Klaus Rinke, Lindow-Borlat [Christian Lindow and Clement Borlat] and Tony Morgan. On 18 October, Morgan exhibited *Seven Hung Yellow* (first shown at the Indica Gallery)²⁷ and *Grass Mass*; at 8 pm, he projected *The Rock* (1969), *The Can* (1969), *Resurrection* (1968), *Poured Red* (1969), *Black Corner* (1969), *Floor Drip* (1969), *Paper Drop* (1969) and *Grass* (1969); he also offered interventions at the space, with *Covered Window Piece*²⁸ and *Poured Red Corner Piece*²⁹. Finally, on 18 and 19 October, he exhibited film environments (*Brick Wall Projection* and *Grass Projection*, consisting of the continuous projection of a patch of grass on a stone wall and³⁰ onto the bare walls of the alternative space), shot a film (*Munich People*) and put on a performance

demonstrates a desire to hybridise practices: "environment, objekte, film, aktionen, happening, exp. musik, information".

²⁶ In February 1970, a solo exhibition was organised of Tony Morgan, who presented *Munich People* and *The Corner*, alongside some screen prints which were for sale (*Munich Grass* and *Munich Wall*).

²⁷ Tony Morgan said about this work of hardened paint: "I wanted to split up the single object as in an explosion, each piece being something to do with the first one but not a replica." *Aktionsraum 1*, Munich 1969, p. 30.

²⁸ "brown paper nailed over a window so that no-one could see out. you need light to look out of a window you need light to look in."

²⁹ "this piece could not be there without walls. i like that it needs the walls in order to come down. the film *black corner* describes a corner through light: the poured red piece describes a corner through paint."

³⁰ Tony Morgan thought deeply about the status of the projector, which he compared with that of the camera: "a projector is a sort of reverse camera, it can see things with its own light but has no way of recording what it has seen. it can only see when its light is on. it cannot record something. a projector can only be actual. what it sees is reality itself".

(*People's Presence*). The exhibition space looked like a recording studio, reversing the passivity of viewing a film in a darkened room. *Munich People*, which Tony Morgan described as “a record of the people who came into the building and accepted to be documented”³¹, thus turned the exhibition visitor into a film actor during a shoot. The object displayed is not completed but is in the process of completion; it will only be seen *after* the exhibition (it was broadcast on the German broadcasting network, WDR, and included in *Information*, an exhibition held at the MoMA in 1970). The film depends on the presence of the spectator, who becomes the very subject of the film – visitors, shot from the front in close-up, provide their names and the date and time when they were filmed. The issue is not so much to document an action or fix the identity of these people as to reverse the roles of the subject of the viewing and the perceived object. *People's Presence*, which Morgan referred to as a “confrontation piece”, is a variation on this device, paradoxically without a camera. Tony Morgan considered this performance to be a process of abolishing time, as he described it in the *Aktionsraum 1* catalogue:

The film *Munich People* is about you in front of the camera and me behind the camera looking at you. Now in the piece *People's Presence* there is nothing between you and I. Only you in front of me and I in front of you and you in front of the person next to you. *People's Presence* is about people's presence. Face to face. Vis-a-vis.

People confronted with people. POINT BLANK. Nothing in between. I look for that special vacuum between you and I where we are both at ease and free from time. To find together that moment where there is no time. That moment of ease and beautiful emptiness where we touch for a second or may be longer the no time land of awareness of being present.

In *People's Presence* I stare at you for sixty seconds or more. There is nothing between us. What we find in that time, whether that time can be opened up to no time is why I make the piece *People's Presence*.³²

By doing without a camera, Tony Morgan was able to reduce his work to a simple meeting, exchange or mutual gaze: to a phenomenological experience of being-with [*Mitsein*] and being-there [*Dasein*], to use Heidegger's ontological categories – or a pure “relational” experience, in terms of the artistic practices promoted by Nicolas Bourriaud³³. He focuses on relationships between people, people who are nevertheless well-known public figures. *Relational art* re-

³¹ Documentation for *Aktionsraum*, 1969, n. p., Tony Morgan's personal archives, TM Studio.

³² Documentation for *Aktionsraum*, n. p.

³³ See N. Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon 2001.

lies, as one of its conditions of existence, on a situated, or *situational* art. Tony Morgan, not without irony, thus highlights the need to *create situations*, without which relational or social and even "sociological art" could not exist.

Tony Morgan, who is part of an informal network of artists closely or remotely linked to Fluxus, is fully committed to the counter-cultural scene in Düsseldorf: he finds resonances with the idea of a network whose ramifications know no end (as in Robert Filliou's "The Eternal Network"³⁴), and the specific link of his work with rock music and performance allows him to re-anchor his own artistic approach in an "aesthetics of shit". His interest in mediums such as film and video is thus boosted by their integration into festive evenings and performances. *Düsseldorf ist ein guter Platz zum schlafen* (1972), a film from Tony Morgan and Robert Filliou, shot by Christopher Kohlhöfer, which shows Filliou lying on a street pavement, pretending to be asleep, is exemplary in this respect: Morgan appropriates and realizes a project conceived with Robert Filliou, showing the artist himself *in situ* but at the same time absent from the streets of Düsseldorf and its counter-cultural stage, because he is asleep or rather mimicking sleep.

The vis-à-vis device explored in *People's Presence* was also investigated when Tony Morgan participated in an exhibition entitled *Strategy: Get Arts*, at the Edinburgh International Festival, from 23 August to 12 September 1970, when he again presented *Seven Hung Yellow* alongside some polyester sculptures. Here, he basically showed films involving spectator participation, namely *Munich People* (1969), *Us* (1969)³⁵, *Please Put Your Tongue Out* (*Düsseldorf Tongues* 1970, 1970)³⁶ and *Vis-a-Vis* (1970)³⁷. In the introduction

³⁴ On the "Eternal Network" ["la Fête permanente" in French] that replaces the movements of the historical avant-gardes in Robert Filliou's system of thought, elaborated in collaboration with George Brecht, see *Eternal Network. A Mail Art Anthology*, ed. C. Welch, Calgary 1995; R. Filliou, *Teaching and Learning as Performing Arts*, Cologne 1970.

³⁵ Tony Morgan described his film in the following terms: "In my film 'Us' [Ursula Bornhauser] I filmed Usu, my girlfriend, for ten seconds every three days during six weeks in Spain and she filmed me in the same way." (Edinburgh International Festival, *Strategy: Get Arts*, Edinburgh 1970, n. p.)

³⁶ In the case of *Please Put Your Tongue out*, Morgan wrote: "Having been to the doctor a week or so before the opening of the 'Between' show in the Kunsthalle on the 14th and 15th of February, the doctor had said something to me in German which I had not understood. He kept mumbling 'Zunge zunge zunge raus! [Bitte stricken Sie di Zunge aus]' ... So during the *Between* show I invited every visitor to sit in a chair and I mumbled "Zunge zunge zunge raus!" at them. This film was the result of a documentation of about 100 visitors." (*Strategy: Get Arts*, n. p.)

³⁷ "In the film *Vis-à-vis* two spectators to my documentation on the 10th and 11th of March 1970 in the Kunstverein in Munich, were invited to sit opposite each other. I filmed

to the catalogue, under "People as Art", he defined a new form of relationship between the spectator/actor and the camera, the ultimate purpose of which appeared to be that of performance. He wrote:

In the film *Munich People* the camera really looks at the people. The People's presence is felt for they feel looked at by the camera. They do not avoid its presence. It is evident in *Munich People* that the camera sees far more than I could have ever wished to see [sic]. It is a straight portrayal of the presence of eighty or so people in front of the presence of the camera. People as people. People as Art.³⁸

In the performance, the artist's body becomes the medium of the work. In Tony Morgan's participatory films (with or without a camera!), the spectators/actors create the work – the *public* emerges *as art*. Using the technique of *mise en abyme* that he had already explored during his participation in *Aktionsraum 1*, Tony Morgan shot a film during *Strategy: Get Arts*, which he entitled *Description 1970 Düsseldorf* (1970) [fig. 1]. This time, he docu-



1. Joseph Beuys and Usu in *Description 1970* (film 16 mm, 1970), Tony Morgan, © TM Estate

them looking closely at one another in profile. I repeated this system with each pair of visitors. There are about eighty people in the film. The sound is a free phrase by each visitor which is synchronised with their image." (*Strategy: Get Arts*, n. p.)

³⁸ Tony Morgan, at the Edinburgh International Festival, *Strategy: Get Arts*, Edinburgh 1970, n. p.

mented the organisers and artists (Beuys, Polke, Filliou, Rincke, Palermo, etc.) invited to Düsseldorf on 23 April 1970, showing them in their relationships as a couple; on the soundtrack, the woman (shot in profile) described the man (shot full-face). This allowed him to contrast the limits of verbal description with the multifaceted expressiveness and polysemy of filmed images which are ambiguous and, in a sense, opaque.

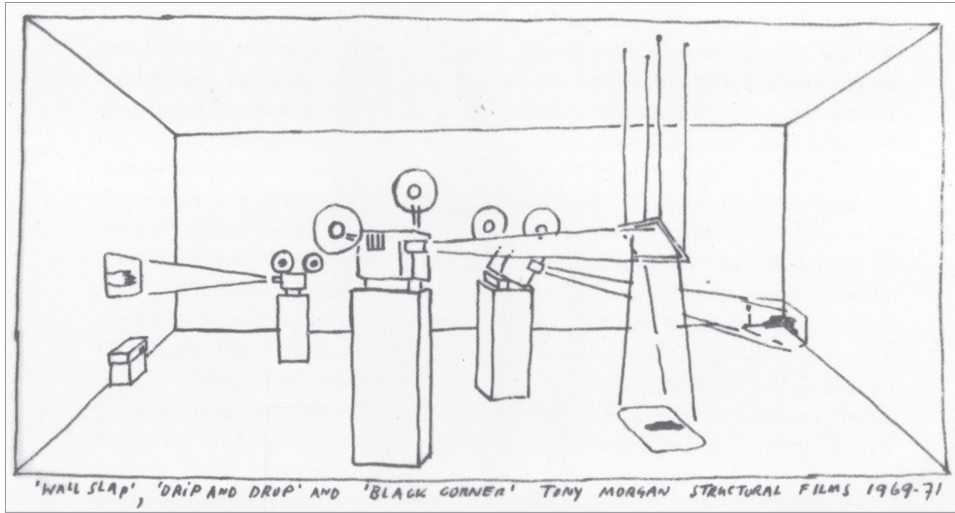
These films, which were shot in alternative art spaces and designed for exhibition spaces, are a kind of *relational* cinema (this is not a term that Tony Morgan uses, as far as I am aware) and a further institutional criticism of art, in the sense used by Benjamin Buchloch³⁹ to describe certain artistic practices that aim at undermining the institution of contemporary art from its very place of enunciation. They involve bringing together a film operator and sound recorders, on the one hand, and an audience who do not know how they are supposed to interact with this film crew on the other. The commercial ideological space of the *white cube* is thus both revealed and suspended. The conventions of the gallery and its market economy are parodied here, in line with the logic of Fluxus, an informal group not to be confused with those artists who, for Buchloch, embody an institutional critique of contemporary art and its legitimization. In Tony Morgan's relational films, the supposed neutrality of the white cube is deactivated, and the gallery is transformed into a film studio. The movements and the moving gaze of the spectator who is merely passing through are contradicted by the fixity imposed upon him, the pause he must take. The silence commonplace in museums and exhibition spaces is contradicted by an injunction to the actor to reveal his identity, an injunction directed rather at his companions who do so, and who should be all the more silent according to the social conventions of the time.

TONY MORGAN'S "STRUCTURAL FILMS"

Between 1969 and 1971, Tony Morgan wrote and directed a series of "structural films" that can be described, retrospectively⁴⁰, as film installations that destabilise the impersonal ethos of minimalism through their performative nature. A diagram from 1971, which Tony Morgan later used as a header for writing paper [fig. 2], likens a series of "structural films" to a *film environment*. Three 16 mm projectors are placed on plinths in a *white cube*. The first pro-

³⁹ See B. H. D. Buchloh, "Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions", *October* 1990, 55, pp. 105–143.

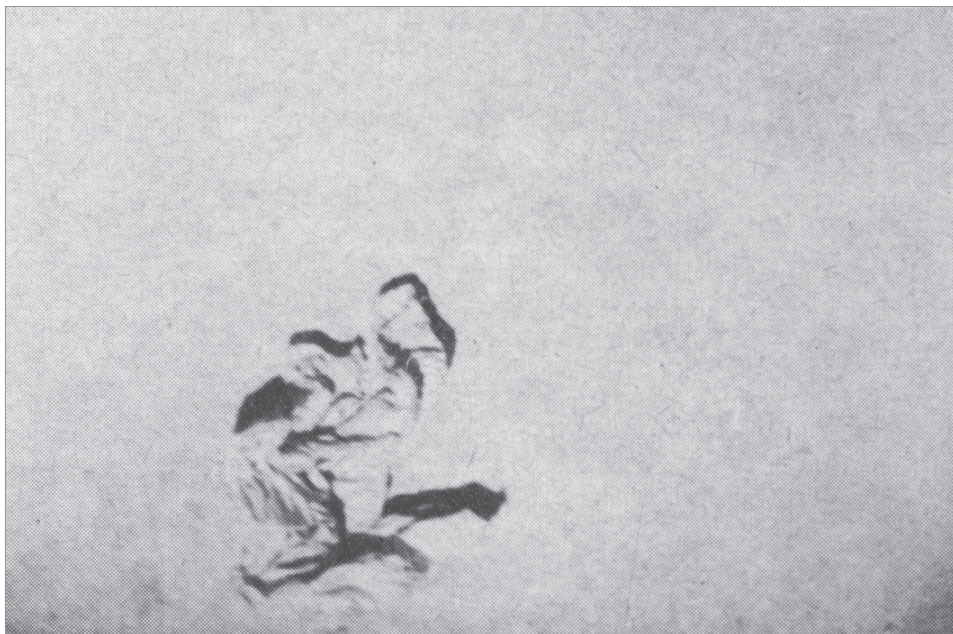
⁴⁰ As far as I know, "installation" is a term only used since the 1980s. In the 1960s, "environment" was more commonly used.



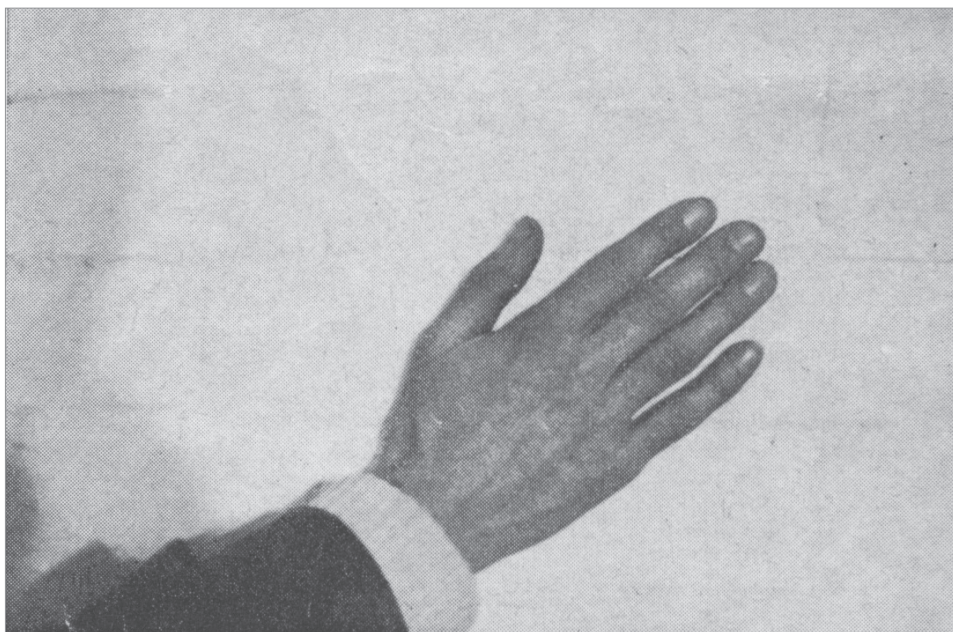
2. "Structural Films" diagram (1969–1971), Tony Morgan, © Tony Morgan Estate

jects a film against a mirror hung from the ceiling of the gallery with the image reflected on the ground. The work is entitled *Drip and Drop*, and combines two films, *Floor Drip* (1969) and *Paper Drop* (1969) [fig. 3], on a single reel. The second projector screens an image straight onto the wall, a short distance away – this is *Wall Slap* (1971) [fig. 4]. The third projector shows a film at the intersection of the two walls, with the image occupying the ground and the lower part of the walls – this work is called *Black Corner* (1969) [fig. 5]. The circular temporality of the loop contributes to the repetitive and jerky nature of the filmed actions. Paint drips onto the floor (*Floor Drip*), a handkerchief falls (*Paper Drop*), a hand slaps a wall (*Wall Slap*, the only “structural film” to have a soundtrack), a corner of the wall is painted in black and then in white (*Black Corner*). This film environment was probably presented in a similar configuration at Produkt Cinema, on 15 April 1971⁴¹; the 1969 films, as we have already said, were produced for Tony Morgan’s intervention at Aktionsraum 1. This *environment* reconfigures individual films into a new whole, in a relationship of simultaneity and reciprocity. The “neutral space” of the *white cube* is transformed into a synthetic “work” subject to various modes of projection, and related to the actions documented or, more accurately, deliberately reconstituted for the camera (*Paper Drop*, for example, took its inspiration from a real situation, when a handkerchief was accidentally dropped and Tony Morgan saw

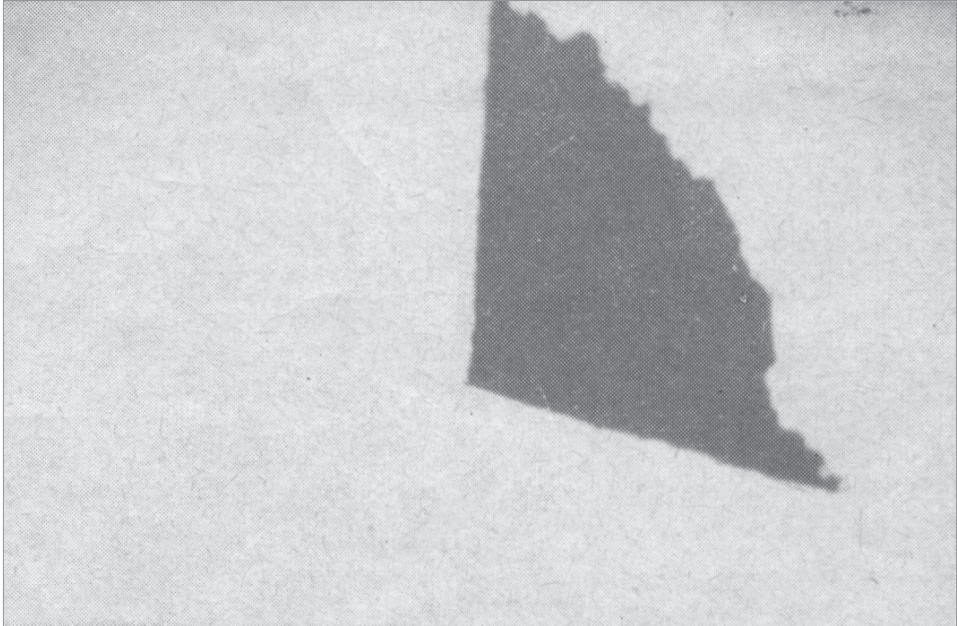
⁴¹ See the aforementioned brochures: all these films were presented at Produkt Cinema on 15 April 1971.



3. *Paper Drop* (film 16 mm, 1969), Tony Morgan, © Tony Morgan Estate



4. *Wall Slap* (film 16 mm, 1971), Tony Morgan, © Tony Morgan Estate



5. *Black Corner* (film 16 mm, 1969), Tony Morgan, © Tony Morgan Estate

this as a soft “sculpture”). Vertical projection is associated with the act of falling, whether the object is a handkerchief dropped on the ground or paint dripping without our being able to observe the effects of its accumulation (which remains off-screen, because of tight framing) – this would appear to be a clear reference to Pollock’s *dripping* and *action painting*. Horizontal projection is associated with the action of slapping a wall, the hand alluding to the action of grasping, one variant of the workshop performances given by different (post-) minimalist artists (I am thinking in particular of *Hand Catching Lead* and *Hands Scraping*, 1968, by Richard Serra, and some of Bruce Nauman’s actions, such as *Bouncing in the Corner*, 1968); the circular rhythm of the loop accentuates the effects of repetition and destroys any tension in the action (unlike the more “dramaturgical” films of Serra or video works of Nauman). Diagonal projection breaks with the rectangular shape of the screen (as assessed and tested by Serra in *Frame*, 1969) and contradicts the flat and centred space of Alberti’s metaphorical window on the world; the act of gradually covering the field framed by the camera lens with paint, in fits and starts by starting and stopping the camera (*stop-motion animation*), moving from one wall to the other before covering the ground, overrides any unitary perception of space. The film machinery, reconfigured through a fragmented and repetitive environment, jams, blocks and gets seized up, revealing simple events, movements guided by action

and objects and materials which enter an entropic process (falling, covering and erasing). The discontinuity in each of these films, based on the repetition of an identical single gesture, through a compulsive iteration effect and accumulation through the editing process, makes these "structural films" into a machine to destroy the symbolic order, undermining the mission of arthouse cinema to be figurative, signify and narrate.

There is clearly a certain irony, even contentiousness, in using the category "structural film" to describe these film environments. The term "structural film" is closely linked to an article by P. Adams Sitney, which appeared in *Film Culture*⁴² in 1969, where he described a new type of Elementarism in film forms (he systematically avoided the term "minimalism", a potentially apt expression in this context). In so doing, Sitney sought to identify a paradigm shift in North American experimental cinema practices involving a rejection of expressionism, subjectivity and the interiority of the subject. Sitney's definition comes from an insider's view of independent American cinema, which he tends to see as an autonomous entity, disassociating it from the contemporary art scene. Opposition to this model soon became apparent, in the voice of George Maciunas⁴³, the spokesman for Fluxus, or as a direct result of these practices (Peter Gidal⁴⁴ and Malcolm Le Grice⁴⁵ in Great Britain). It is very likely that Tony Morgan, who inaugurated this series of film environments in 1969, chose this name deliberately to go against the grain. Evidently, the decision to call this entire cycle "structural films" in 1971, is an antiphrase of Sitney's definition. Yet, significantly, the underpinnings of Tony Morgan's structural films undermine all Sitney's attempts at classification and definition, which tend to present these practices as quintessential cinema, the purest expression of film as a medium (Clement Greenberg's view of the specificity of the *medium* was an important reference point for Sitney). The fact that Tony Morgan makes multiple reference to mediums other than film (namely painting, sculpture and performance) is only of minor relevance here. Effectively, his film environments, by using a double displacement on the spatial level and involving performance,

⁴² See P. A. Sitney, "Structural Film", *Film Culture* 1969, 47, pp. 1–10. The American theoretician advocated a reduction in the structures of the work combined with impersonalising the film utterance, by isolating three recurrent formal procedures: loop printing, the flicker effect and the re-photography.

⁴³ See G. Maciunas, "Some Comments on 'Structural Film' (by P. Adams Sitney)", in: *Film Culture Reader*, ed. P. A. Sitney, New York 1970, p. 349.

⁴⁴ See P. Gidal's refinements, "Definition and Theory of the Current Avant Garde: Materialist/Structural Film", *Studio International* 1974, 187(963), pp. 53–56.

⁴⁵ See M. Le Grice, "The History We Need", in: *Film as Film: Formal Experiment in Film, 1910–1975*, London 1979, pp. 113–117.

question Sitney's assumptions even more radically, assumptions that are not limited to the films he discusses, as it is hard to dissociate "structural cinema" from "expanded cinema" and audio-visual performances.

Firstly, film environment form presupposes a spatialisation of projection which runs diametrically counter to the concentration of attention on a screen. Tony Morgan's "structural films", even when presented independently of each other, appear to dislocate representation, with attention being paid simultaneously to the projected image, the projection medium, the projector itself and the spectator's body moving through the exhibition space. In any case, the film cannot stand alone, and its form derives from the exhibition space in which it is shown. Tony Morgan expressed this clearly when he described *Black Corner* in the following terms:

A structural film that can only be shown in a corner. I painted the corner black and then I painted it white which was painting out light with darkness. It had a relationship to sculpture as much to painting, so it was questioning new ground.⁴⁶

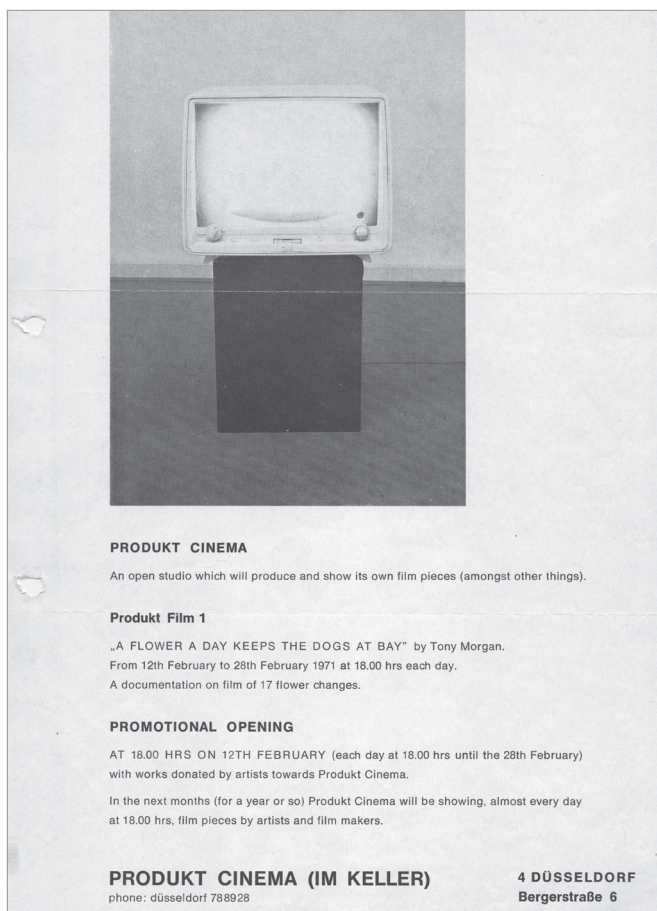
This new territory can be described as a process of spatialising projection, reconfigured in the exhibition space (as are the primary colours of the film – light and dark, black and white). Secondly, the autonomy of the film's structure is contradicted by the staging of occasional repetitive movements, reflecting bodily actions. Any attempt to investigate the elementary structures or constituent features of the film is challenged by the purposeless theatricality of the movements that the film manages, at most, to mechanise and fragment through framing (which has a metonymic function) and editing (which heightens the discontinuity or absence of closure of the action). "Structural film", as Sitney defines it, is based on a systematic exploration of filmic processes, which invite the viewer to experience phenomenologically the act of perception and the activity of intentionality, and even provide a lesson in seeing. There is none of this present in Morgan's *Structural Films*: all action is incidental or insignificant, and the short, jerky rhythm of the shots and the looping process prevent the viewer's attention from being focused on his or her own act of perception. The paradigm of action is essential at this point. The jamming movement is twofold: the multiple spatialisation of films dislocates the linear and centred projection mechanism that characterises the cinema experience in a movie theatre (be it a film club, a commercial theatre or an alternative venue). The film environment, which does not distinguish, in broad terms, between the medium and the world of the representation, the plinth and the sculpture, the frame and the painting, questions the neutrality of the space of the *white cube*.

⁴⁶ R. Buschmann, "Interview with Tony Morgan", 14 February 1999, p. 7, transcript, Tony Morgan's personal archives (TM Studio).

This failure to differentiate between cinema auditorium and exhibition space, on the one hand, and the work and the environment in which it appears, on the other, was pushed to its limits in a project that is still relatively unknown – Tony Morgan's *Produkt Cinema* (1971).

PRODUKT CINEMA, A FILM GALLERY FOR WORKS SHOWN *IN SITU*

The programmes documenting the activities of the projection, exhibition and production room describe Produkt Cinema (im Keller) as "An open studio which will produce and show its own film pieces (amongst other things)" [fig. 6]. The project consisted of producing artists' films and envi-



6. Produkt Cinema (im Keller), film program, 1971,

© Tony Morgan Estate

ronments and then showing them in this explicitly purpose-designed space. The room is a work in itself, as are Tony Morgan's film environments. The *white cube* is reconfigured by the constraints imposed by projecting films, without reproducing the institutional nature of the darkened room. Tony Morgan's memos clearly reveal his desire to redesign the architecture of the cinema auditorium, its economics and its functionality. This led him to write:

The Space needed

To be on the lines of a shop in the centre of the town. A rectangular room with a door onto the street. The front of the shop being blacked out. The room being painted white.

Running costs

The monthly shows must be able to pay for themselves. This could be achieved through a double barreled entrance fee so:

- 1) A fee charged for entrance which would include joining a cinema club.
- 2) On paying this entrance fee one would receive the monthly catalogue.

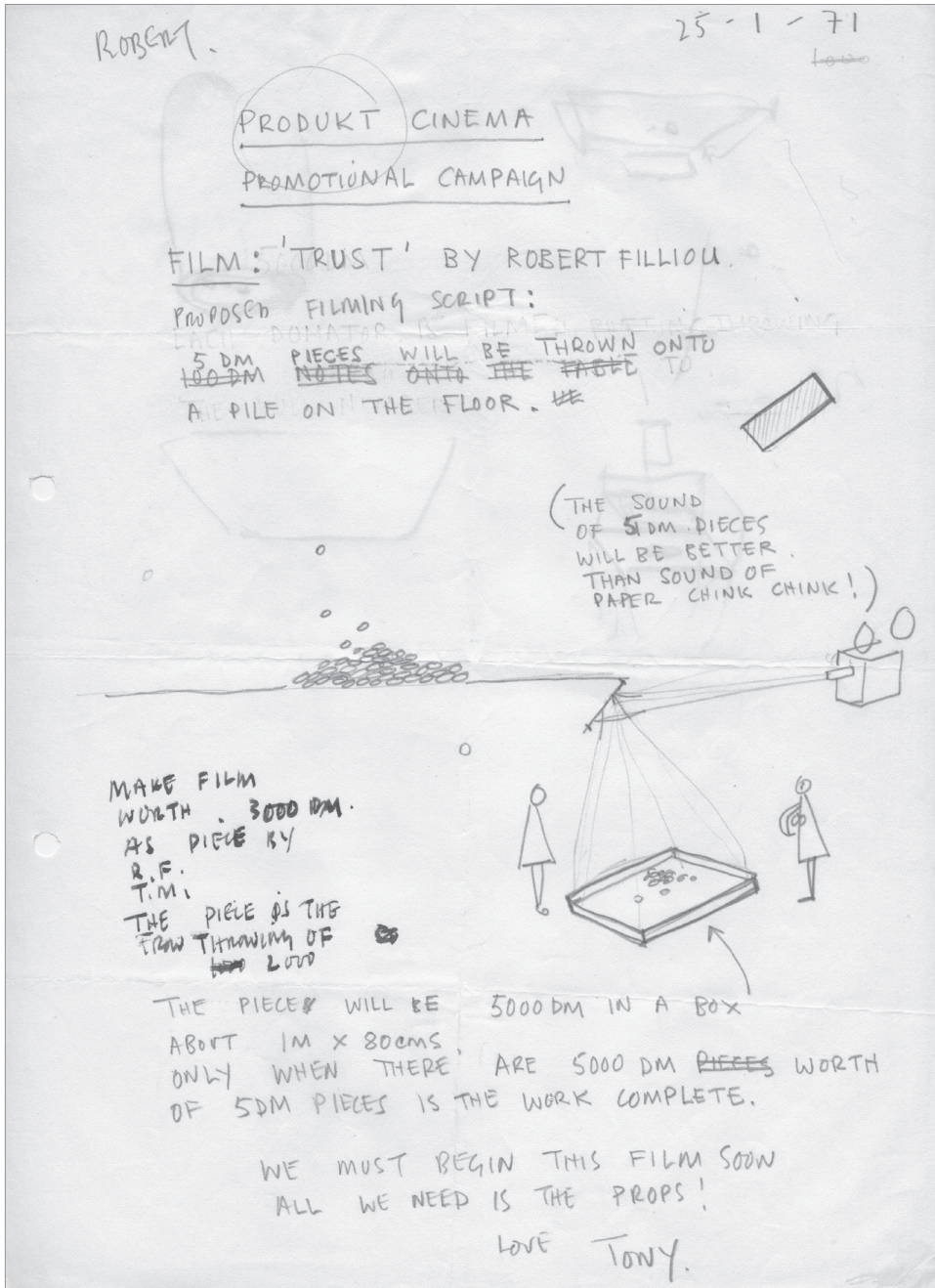
One could also create a series of Film Props. These could be objects made by film-makers in connection with film. This could be on sale in connection with each show. ...

Production

Each production will be a work which is carried out between myself and an invited guest. [handwritten note]⁴⁷

The decision to take over a former warehouse was hardly surprising in art circles at the end of the 1960s – several galleries had already occupied former shops and Claes Oldenburg systematically worked in this type of building. By painting the outer walls of the rectangular room black and the inner ones white, Tony Morgan highlighted the autonomy of the *white cube* space – while ironically signaling the conventions of the darkened room outside of the exhibition space. His aim was to make the project self-financing, so he capitalised on entrance ticket receipts (as in a normal cinema) and, more originally, he designed and marketed objects related to the film presented. This allowed him to use the film to finance the gallery's market economy, with any surplus funds earmarked for film production. Finally, this production and distribution structure deconstructed his principle of self-production – the initial (uncompleted) project involved inaugurating the space with a film that Robert Filliou should have produced for the occasion [fig. 7], illustrating both

⁴⁷ T. Morgan, "Product Cinema", transcript, *Product Cinema* file, Tony Morgan's personal archives, TM Studio.



7. *Trust*, a film project that Robert Filliou should have produced for the aperture of Produkt Cinema, © Tony Morgan Estate

reflexively and ironically that the fundraising process⁴⁸ was a precondition for opening the venue.

In other notes about Produkt Cinema, Tony Morgan signalled his intention to organise weekly screenings (on Thursdays), focusing on a single filmmaker (with an entrance ticket costing 3 DM). He intended to seek advice from Lutz Mommartz [fig. 8] and Wilhelm Hein (who was managing XSCREEN Cinema with Birgit Hein). He also noted that he had to get hold of a 16mm projector, some cushions and some coat hooks. In September 1970, Tony Morgan clarified his thinking: Produkt Cinema, which he thought of as a genuine *museum*, would commission films from filmmakers who, at the end of each month, would present the piece that they had created. This was a vastly ambitious project similar to that of the Cinema



8. Lutz Mommartz in Produkt Cinema, 1971 © Tony Morgan Estate

⁴⁸ Tony Morgan proposed a screenplay for this film entitled *Trust*: "5DM pieces will be thrown onto a pile on the floor. (The sound of 5DM pieces will be better than sound of paper chink chink!) *Make film worth 3000 DM. As piece by R.F. T.M. ...*

The piece will be 5000 DM in a box about 1 m × 80 cms. Only when there are 5000 DM worth of 5DM pieces is the work complete. We must begin this film soon. All we need is the props!" (Handwritten letter from Tony Morgan to Robert Filliou, 25 January 1971, Tony Morgan's personal archives, TM Studio).

Section of the Department of Eagles of Marcel Broodthaers' Museum of Modern Art:

... That theoretically the Museum forms 3 *Film Units*:

- 1) Monthly Film Production
- 2) Educational Productions
- 3) Documentary Productions.⁴⁹

While he abandoned educational productions, his intention was to set up a production unit for documentary films in parallel with the unit for artists' films. He designed it on the model of Gerry Schum's *Fernsehgalerie*; the films it produced would be raw, non-didactic documentation of artists made with their collaboration. Indeed, Tony Morgan wrote:

The ideal director for Documentaries on artists would be Gerry Schum of *Fernsehgalerie* fame and who has made many films with and about artists both in Europe and the States. I am sure that he would be willing to offer his advice for the formation of a Documentary Unit.⁵⁰

The reference to Gerry Schum shows another paradigm of *intermedia* and *action art*. With *Fernsehgalerie*, as we already know, Gerry Schum offered a radical reconfiguration of the exhibition *medium* via the television set. From then on, television broadcasts produced for artistic purposes replaced the exhibition and the television was now part of museum resources. Clearly, Tony Morgan's project, which only very partially stayed afloat, cannot be compared with that of Gerry Schum. As the name "Produkt Cinema" suggests, its main aim was to produce works rather than distribute them. Nevertheless, the cinema auditorium had been redesigned as a place for the exhibition of films and artists' environments, along with documentaries and contemporary art, and had been divested of any clutter or anything that might prevent free movement (such as seats, a stage or a podium).

Yet what was it in reality? The cinema opened on 12 February 1971, with a first "Produkt" film and works donated for sale by artists. It shut up shop one year later, on financial grounds. The first film presented ("Produkt Film 1") was produced for the occasion by Tony Morgan: *A Flower A Day Keeps the Dogs at Bay* documented the growth of 17 flowers (showings from

⁴⁹ T. Morgan, "Thoughts after a conversation with Dr Vogt and Dr Honisch", 17 September 1970, transcript, *Product Cinema* file, n. p.

⁵⁰ T. Morgan, "Notes after a conversation with Dr Vogt and Dr Honisch", 17 September 1970", transcript, *Product Cinema* file, n. p.

12 to 28 February, at 6 pm)⁵¹. Some of the films that followed will undoubtedly have been shot specifically for this showing, but others, indeed the majority, already existed and may even have already been shown. If we take a closer look at March 1971, which is when the regular cinema programme began, we can see that films were projected on a regular basis. From 5 to 7 March, at 6 pm, the audience could attend a session combining *Events* by George Brecht (using event scripts from the beginning of the 1960s, shot by Tony Morgan in 1970), *Words* (1970) by Hartmut Kaminski with a screenplay by Robert Filliou and *Double Happening* by Robert Filliou and Emmett Williams (a 1968 performance shot by Tony Morgan in 1970⁵²). From 12 to 14 March, at 6 pm, Tony Morgan presented his latest films, *Wall Slap* (made in January 1971), *Lisson Corner* (made at the Lisson Gallery on 14 January 1971) and *Chair* (made at the Lisson Gallery in 1971, with 50 participants).

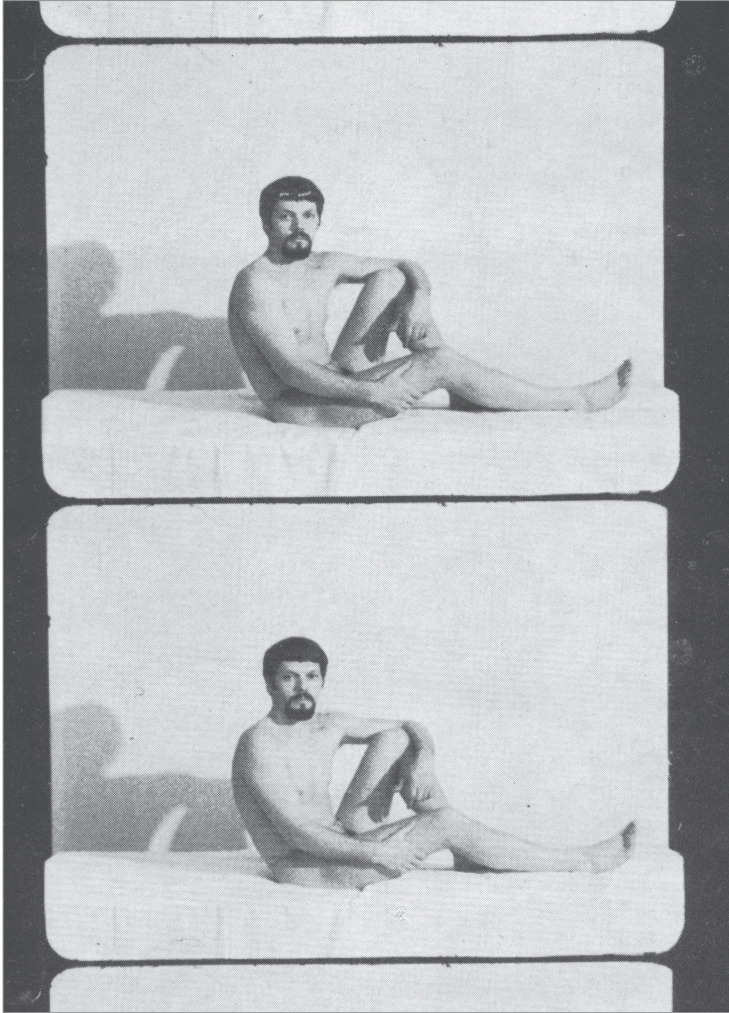
Tony Morgan effectively used this structure as a production space. He made several films here and produced, as had been his initial intention, a variety of objects, not all of which were necessarily for sale. At least four of Tony Morgan's films were produced through Produkt Cinema: *Beethoven Girl* (a girl listens to Beethoven on a television set), *TV Strip* (a couple argues in front of a broken television set, an electrician arrives and repairs it, allowing the couple to watch television again)⁵³, *Pose* (a nude young man, Adolf Clemens, takes a break, staring at the camera, with his posture faintly reminiscent of Manet's *Olympia*) [fig. 9] and *Chair Move* (a film for two screens, one showing the camera circling around a chair, and the other showing the filmmaker who gets up from the chair in slow motion, which was shown at *Prospekt 71: Projektion*, an exhibition organised by Konrad Fischer at Kunsthalle Düsseldorf⁵⁴). This film is related to a series of ac-

⁵¹ Produkt Cinema, opening programme, February 1971, Tony Morgan's personal archives, TM Studio.

⁵² In 1968, Robert Filliou and Emmett Williams presented this performance by George Brecht in Stockholm: when asked, sitting on the toilet, "what's happening?" they said: "We happen to be taking a shit". In the version filmed by Tony Morgan in Düsseldorf, Filliou and Williams responded to the same injunction: "We happen to be making a film." The final version of this performance consists of watching the film in front of an audience: Emmett Williams, Robert and Marianne Filliou, drinking champagne, say at the end of the film: "And now we happen to be watching the film, and raise our glasses to your health." See G. N. Kennedy, *The Last Art College: Nova Scotia College of Art and Design, 1968–1978*, Halifax/Cambridge, MA 2012, p. 226.

⁵³ This film, if ever it was shot, is now lost. A film script and diagrams illustrate this project in detail (with written dialogues).

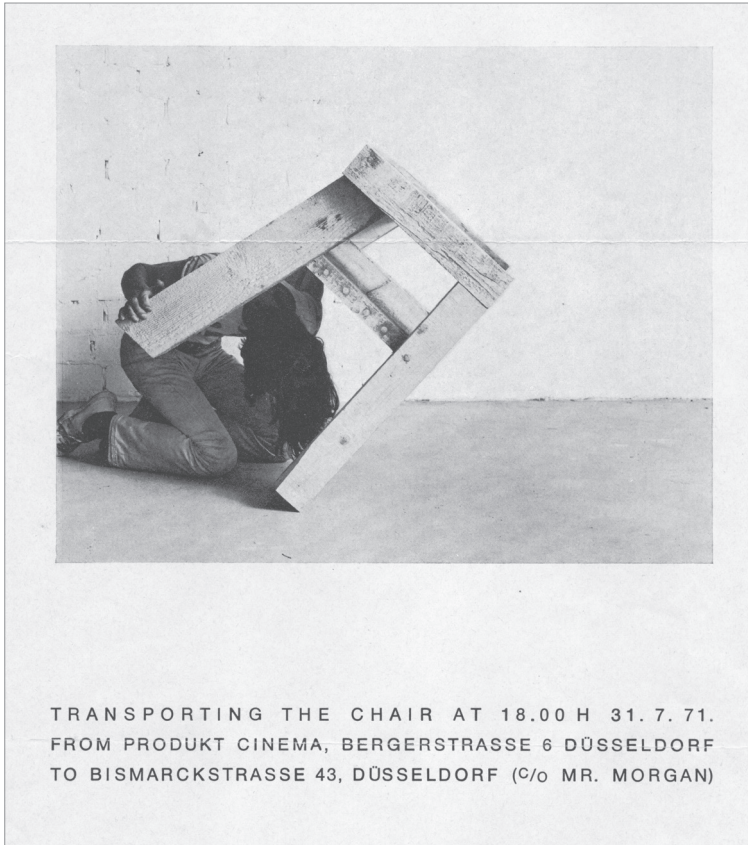
⁵⁴ See *Prospekt 71: Projektion*, eds. K. Fischer, J. Harten, H. Strelow, Düsseldorf 1971.



9. Adolf Clemens in *Pose (Olympiad)* (film 16 mm, 1971), Tony Morgan, © Tony Morgan Estate

tions with a chair, or rather involving different chairs, which Tony Morgan was experimenting with at the time. Indeed, he built a chair, between 11 and 17 March 1971, in Produkt Cinema. On 31 July 1971, he offered a performance using this chair, which he took home from the cinema (normally a walk of some eleven minutes, as Tony Morgan notes in a text documenting this performance). The action started, like most of his screenings, at 6pm. Yet everything happened in slow motion in such a way that he finally managed, with the help of several people, to reach home after six and a half

hours of performance. This is a cinematographic process, as can be seen in the use of slow motion⁵⁵, and yet clearly an action, a performance, and similarly takes place without the presence of a camera (only one photograph documents this journey [fig. 10]). However, that same year Tony Morgan



10. *Chair Move* (1971), Tony Morgan, © Tony Morgan Estate

⁵⁵ ".... The walking time from my studio cinema to my home is about eleven minutes. ... I decided to move through the town transporting my own chair so that I was only just visibly moving away. It took me two and a half hours to move the chair from inside the cinema to the street pavement. I concentrated to keep the transport slow but continuous. ... I had mentioned to Usu that my move may take two or three days but that she wasn't to tell anybody. I began to hear people arguing about how long I was going to take. ... We arrive at Königs Allee. I am tired and we put the chair down. It is about 10 o'clock and we started at 6. ... It has taken me, with the help of five men, six and a half hours to transport the chair by man power from the Cinema, Bergerstrasse 6 to Bismarckstrasse 43."

had already made two 16mm films that rested on a chair, the first, *Chair*, shown at Produkt Cinema, and the second, *Chair Move*, at *Prospect 71*, which had double face-to-face projection).

The films produced were intended for sale. The presentation sheet for *Wall Slap* indicated that "Film pieces by Product Cinema are all for sale and are sold only once with full commercial rights (worldwide) as unique works with photo documentation, negative and signed certificate"⁵⁶. Tony Morgan offered *Paper Drop*, *Floor Drip*, *Black Corner*, *Lisson Corners*, *Hand Slap*, *Chair Move*, *Events* and *Double Happening* for sale. I am unaware if any of these films were purchased by collectors or galleries. Needless to say, it is particularly difficult to sell reproducible works when the installations require specific conditions (16 mm projector, looper, stand and enough space to accommodate the projection).

It is misleading to talk about films shown *in situ*: films are designed to be shown in this cinema, but they are rarely designed for the concrete space of this darkened room. As we know, a Land-Art work operates on the landscape or the territory in which it is installed, redesigning and reshaping it. In Produkt Cinema, it is arguably not so much the space of the movie theatre, which in a sense reproduces the classic cinema device with its projector, screen and potential audience, that is being redefined. What is being reshaped or redesigned is the relationship between the cinema and contemporary art media, with the darkened theatre plunging the white space of the gallery into the shadows or the margins of a counter-culture.

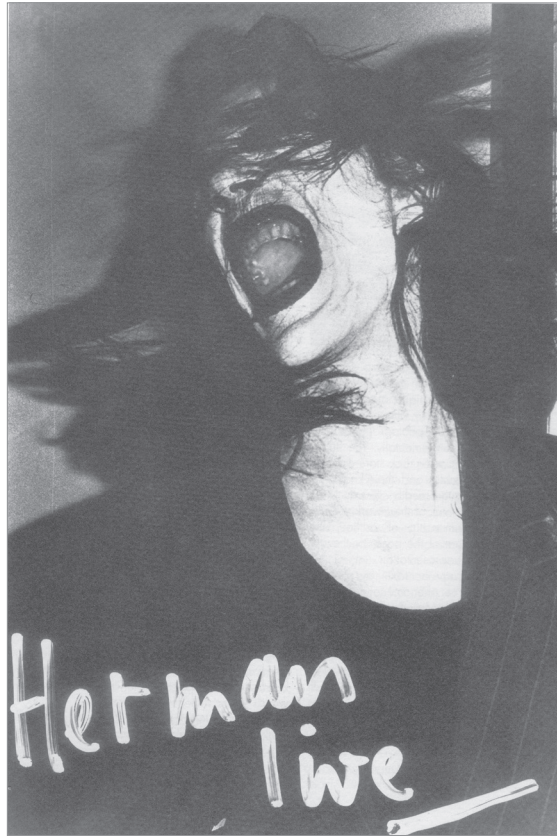
HERMAN: SHIFTS BETWEEN MEDIA, GENRE AND EVENTS

The name of the character of *Herman*⁵⁷, Tony Morgan's transvestite alter ego wearing full make up [fig. 11], can be broken down, schizophrenically, into the feminine possessive pronoun "her" and the masculine generic noun "man"⁵⁸, and is, undoubtedly, the most explicit example of the shift

⁵⁶ Tony Morgan, card for *Wall Slap* with diagram of the film, Produkt Cinema heading and handwritten notes, Tony Morgan's personal archives, TM Studio.

⁵⁷ See the catalogue published for *The Birth of Herman, 1971–1978*, an exhibition held at the Modern and Contemporary Art Museum of Geneva, from 27 February to 30 April 2003: *Tony Morgan, 1960–1977. Who the Hell Is Herman, Anyway?/Mais qui diable est donc Herman?*, Geneva 2003.

⁵⁸ At the end of the catalogue entitled *Transformer. Aspekte der Travestie* (eds. J.-C. Ammann, M. Eigenheer, Lucerne 1974), there is a reproduction of a photograph of *Herman Live* (1972–1973: Morgan, wearing white make-up, is screaming in the middle of Mercer Street),



11. *Herman Live* (1972–1973), Tony Morgan,
© Tony Morgan Estate

or transmediation (that could be referred to as *transgender*, as exemplified in the film *Pose*, where a young man poses in the manner of Manet's *Olympia*, his immobility contrasting with the movement normally associated with the medium of the moving image), which typifies his entire approach. Opening act: Herman comes into being in the reflection of an image reconstituted by a photographic shot (*The Birth of Herman*, 1972) of Tony Morgan sporting long eyelashes and looking in the mirror, which helps the shift

without acknowledgement of the author or a caption, preceded by a short text which, significantly, opens with the following words: "One page // one man // Her / Man". In this respect, see Philippe Cuenat, "I'll Be Your Mirror", in: *Tony Morgan, 1960–1977. Who the Hell Is Herman?*, p. 37. Morgan also reconstituted this action in a video entitled *Lash* (1972–1973), with the camera replacing the image of Herman reflected in a mirror.

in appearance⁵⁹; henceforth, a fictional, highly independent double, as in the romantic mythology of the *Doppelgänger*, roams this side of the mirror, donning a variety of masks as if to reply to the artist's own questions during a (self-)interview⁶⁰. Second act: this character is rearticulated through performances shown to an audience, or designed to be photographed, or, more frequently, videoed⁶¹ [fig. 12]. While the character of Herman causes "gender trouble", to use Judith Butler's term⁶², its avatars appear through a multiplicity of media; this "media being"⁶³ involves a dizzying array of multiples to the point where they become indistinguishable, using, as media, photography, interview, performance and video. More generally speaking, it can be argued that Tony Morgan explodes the unambiguous assignation of identity and the fixed nature of the image through gestures and actions which resist any pigeonholing.

Tony Morgan's first video, *Volcano*, is from 1973; it was prompted by the character of Herman, with video providing a suitable tool for the performance art that Tony Morgan was involved in at the time. In the aforementioned interview with Renate Buchsmann, Tony Morgan explicitly relates the medium of video to the character of Herman: "In New York, when I started making video, it was because I suddenly discovered Herman who is my Alter Ego or the person on the other side of the mirror which was also the person on the other side of this little glass of the videomachine."⁶⁴

⁵⁹ The reference to the myth of Narcissus is problematised by the interrogation of sexual identity. As Tony Morgan notes, the character of Herman is born of a mimetic (or doubling) act. Struck by the theatrical gesture of Rebecca Horn who mimed false eyelashes (she did not know the word for them in English) in a beauty parlour in New York, he reproduced this movement with false eyelashes in front of a mirror in his hotel room. The character of Herman is born of a shift in gender identity. This "masquerade of femininity" is, significantly, transcribed in a series of photographs (as this inaugural gesture cannot be limited to *one* single image) which are not intended for exhibition. See, in particular, *Tony Morgan, 1960–1977. Who the Hell Is Herman?*, p. 75.

⁶⁰ See T. Morgan, "Herman Superstar", manuscript, 1976–1980, Tony Morgan's personal archives (TM Studio), cited by Philippe Cuenat, *op. cit.*, in particular p. 33. Tony Morgan adopts Warhol's reference to superstars, but to distance himself from it somewhat, his double ultimately prefers to bear the surname of Herman Fame.

⁶¹ See C. Rondeau, "Herman, une face à la surface. Ou la chair des illusion", in: *Tony Morgan, 1960–1977. Who the Hell Is Herman?*, pp. 43–51.

⁶² See J. Butler, *Gender Trouble*, New York 1990.

⁶³ See T. Morgan, "Notes on Magical Doors" (manuscript from 1976). The expression *media being* is reminiscent of Heidegger's *Dasein* (being there), except that in this instance existence is determined by the media.

⁶⁴ R. Buschmann, "Interview with Tony Morgan", p. 8.



12. *Lash* (video, 1973), Tony Morgan, © Tony Morgan Estate

Even if these memories could be reconstructed, there is clearly interdependence in this instance between performance and video, as the workshop performance specifically relies on the staging of the artist's body both designed for and addressing the camera. This is, to a certain extent, what is portrayed in *Volcano*. There is very tight framing of Herman's face wearing black make up and straining to see an advertisement for a Ranzoni sauce, with his mouth full of yoghurt, which he ends up spitting out onto a television screen (the sexual connotations are explicit, and the work also refers to the double consciousness and twoness of the African American). Self-mockery is a recurring feature of these distanced self-portraits – the character of Herman superstar in his rocker garb, portrayed as a pitiful loser are the clearest evidence of this (see *Herman Dances Alone*, video, 1976) [fig. 13]. We should look more closely at the links in Tony Morgan's oeuvre between the body and the eccentricism of the performer, the rationale behind transvestism and the inversion of the carnival, the figure of the clown or buffoon and mime, a practice that Morgan



13. Tony Morgan in Herman's costume at De Appel, January 1976, © Tony Morgan Estate

studied in Paris with Etienne Decroux. I will limit my remarks to noting the convergence of these factors, and citing one of Tony Morgan's seminal works, "The Art of Performance", written in 1977. Under the entry "The artist as material", Tony Morgan returns to the birth of Herman, in 1972, in New York:

Herman, my alter ego, the non-being I was to use as a material. I made seven video tapes between 72/73 dealing with facial identities. Working with the face was OK it was like painting portraits of a state of mind, but the body did not know how to use itself. So, on the advice of John Brady (with whom I began to think about performing, a great help) I flew to Paris to see Etienne Decroux, who since early this century has been working on a new structure of movement.⁶⁵

⁶⁵ Ibidem, p. 8.

More generally, Tony Morgan explicitly classified all his activities under the heading of idiocy as the only authentic “being there” (his “Manifesto for a Theatre of Idiots” is proof enough of this⁶⁶), arguing for “fooling” as a means of revelation (his declaration of intent can be summed up in one word – “Fooling”⁶⁷).

As Tony Morgan noted in a seminal text in 1976, the “media-being”, much like the performance or the event presupposes invention and a present being at the instant of this invention which escapes any prior conception:

Creation of media-being – someone with a face that I could look at in a separate way. Perhaps this is schizoid but I needed some kind of objective distance from my emotional upheavals and moods. ... My performances are about ‘seeing’, seeing what is already there more and more clearly. So, often, the full motivation of the performance is not understood or known at the instant a piece is conceived. Realisation is not fulfilling something conceived. Realisation is another reality with its own magical doors.⁶⁸

His work is characterised by displacement or a general shift, between figures, genres, cultural spaces and mediums. The gesture at the root of his artistic practice is literally that of a shift. This can be seen in the walk that took him from London to Rome, documented by one photograph (*London Rome Walk*, 1960) and attested by an interview with BBC journalist John Burns upon his arrival in Rome⁶⁹. The performative dimension of Tony Morgan’s artistic gesture finds hyperbolic expression in his series of performances entitled *Between*⁷⁰. These temporary exhibitions, based on the lightning flash

⁶⁶ Tony Morgan wrote: “The Idiot or Idiocy has been for centuries the only true non-hypocritical critic of society for he has no character or personality to defend or uphold. He does not fight against *unreason* for he is beyond *reason*. ... The Idiot is not outside of us but inside. The *Fool*, the *Idiot* is that part of us we have been taught to have under control. It is only by daring to confront our established characters, *personalities* that we will unearth our own Fool our own *Idiocies*.” (“Manifesto for a Theater of Idiots”, 16 March 1979, transcript, TM Studio.)

⁶⁷ “Looking in the mirror at Etienne Decroux Mime School I saw someone ‘fooling’, trying to be what he was not. Laughing at my self – alone: laughing at myself with others. A slow objectivisation of fooling. At Decroux I was fooling myself – I couldn’t stop laughing at the antics of the fool trying to imitate Decroux. I must work positively with what I have discovered at Decroux. To fool. It is in the trying that lies the true self.” (“Fooling”, 1978.)

⁶⁸ See T. Morgan, “Notes on Magical Doors”, July 1976, Amsterdam, transcript, n. p.

⁶⁹ In this respect, see C.-H. Tatot, “Herman in Pursuit, An Enlightened Retrospection”, in: *Tony Morgan, 1960–1977. Who the Hell Is Herman?*, p. 12.

⁷⁰ See R. Buschmann, *Chronik einer Nicht-Ausstellung Between 1969–1973 in der Kunsthalle Düsseldorf*, Berlin 2006.

of an action never to be repeated, not only operate between different *media* but also literally take place between exhibitions at Kunsthalle Düsseldorf, between 1969 and 1973. There is everything here ranging from *representations*, to *public events*. When (in 1999) Renate Buschmann invited Tony Morgan to look back at the *Between* events, asking him whether they were initially created as a reaction to minimalism as part of an oppositional political programme, he once again pointed to the role of the spacing between the sudden, lightning flashes of actions placed between two public events: "I was concerned with *process* which led me to performance eventually or to the process of being 'in between' two elements."⁷¹

It could also be added that it is located, in terms of German counterculture in the late 1960s, between two other elements or media – the cinema and contemporary art, each in interaction with the other, cross-fertilising each other and shifting. Tony Morgan's film work and film environments are one of many pieces of a chessboard where, at the end of the 1960s, a strange game was being played out between film machinery and artistic machinations and where the rules of the game, and the scoring of points, were barely identified or described and even more barely accepted or understood. The shifts and runarounds could lead in one direction, from *Creamcheese* to *documenta 4*, in terms of Uecker's environments, or in the other, with the pendulum swinging back to fallow alternative spaces.

Of course, Tony Morgan's artistic career is not limited to the use of film and video. But in the spirit of Fluxus' counter-cultural and anti-artistic strategies (art as a gag, as fun, abolishing the figure of the professional artist, rejecting seriousness and contemporary art as an institution), Tony Morgan has radically reconfigured the mediums of film and video. Herman, according to Tony Morgan, is a "media being" who originates at the confluence of performance and video art. The *Structural Films* series is also paradoxically, oxymoronically, at the intersection of the paradigm of action and the move towards the reduction of the film to its constituent elements. I have already noted that the performativity of Tony Morgan's film work runs counter to the elementarist ethos associated with minimalism. What I have left implicit so far, however, and should therefore make explicit, is that Tony Morgan never sees film or video as mediums to be explored in their own rights. He does not subscribe to the analytical or phenomenological approach advocated by Sitney, who argues that the constituent parts of the film medium should be isolated, while at the same time inviting spectator to experience an *époque* of the world. Indeed, Morgan – unlike the filmmakers and artists discussed by

⁷¹ R. Buschmann, "Interview with Tony Morgan", p. 3.

Sitney, who oscillate between reducing elements of film vocabulary to their simplest expressions and adopting the performative practice of expanded cinema (which, moreover, Sitney does not specify, simply referring to a paradigm that could be described as minimalist, elementarist or literalist) – uses the reproducible medium of film or video with a performative aim, to disrupt genres, vehicles of expression, art and the non-artistic environment, without ever proposing a reflexive look at the medium used. More specifically, Tony Morgan does, in fact, offer both a retrospective and a prospective look at his “structural films”: in 2003, Morgan invented the ideal model for presenting his “structural films”, enclosing them in a suitcase that he has since exhibited; his project of constructing a black box to exhibit his “structural films” has never, as far as I know, been achieved. Nevertheless, this suitcase is undeniably in keeping with the logic behind the Fluxboxes and other publications by George Maciunas or Dick Higgins. Here the artist is redefined as a peddler, a seller of articles (a clear allusion to Filliou’s *couvre chef(s) d’oeuvre(s)*, or a gallery in a cap). “When to say is to do”: or rather, in this case, when to shoot is to undo – and let the stupid laughter of the clown or rocker loser be heard, setting the rationality of artistic institutions and the market economy of cinema to one side and pitting them against a wasteland, a vacant space, an in-between: between Herman, bad taste and an eternal network of relationships.

BIBLIOGRAPHY

- Artforum* 1971, 10(1), ed. A. Michelson
 Balsom E., *Exhibiting Cinema in Contemporary Art*, Amsterdam 2013
 Baudry J.-L., “Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus”, *Film Quarterly* 1974, 28(2), pp. 39–47
 Bishop C., *Installation Art; A Critical History*, London 2005
 Bourriaud N., *Esthétique relationnelle*, Dijon 2001
 Buchloh B. H. D., “Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions”, *October* 1990, 55, pp. 105–143
 Buschmann R., *Chronik einer Nicht-Ausstellung Between 1969–1973 in der Kunsthalle Düsseldorf*, Berlin 2006
 Butler J., *Gender Trouble*, New York 1990
 Caianiello T., *Der Lichtraum (Hommage à Fontana) und das Creamcheese im Museum Kunst Palast. Zur Musealisierung der Düsseldorfer Kunstszene der 1960er Jahre*, Bielefeld 2005
 Deleuze G., Guattari F., *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, Minneapolis 1983 [1972]
 Deleuze G., Guattari F., *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, Minneapolis 1987 [1980]

- Edinburgh International Festival, *Strategy: Get Arts*, Edinburgh 1970
- Eternal Network. A Mail Art Anthology*, ed. C. Welch, Calgary 1995
- Filliou R., *Teaching and Learning as Performing Arts*, Cologne 1970
- Fried M., "Art and Objecthood", *Artforum* 1967, 5, pp. 12–23
- Gidal P., "Definition and Theory of the Current Avant Garde: Materialist/Structural Film", *Studio International* 1974, 187(963), pp. 53–56
- Gunning T., "The Cinema of Attractions: Early Cinema, its Spectator, and the The Avant-Garde", *Wide Angle* 1986, 8, pp. 63–70
- Heidegger M., *Being and Time*, Oxford/Cambridge 1962 [1927]
- Higgins D., "Intermedia", *Something Else Press Newsletter* 1966, 1(1), reprinted in *Intermedia, Fluxus and the Something Else Press: Selected Writings of Dick Higgins*, eds. S. Clay, K. Friedman, New York 2018, pp. 25–28
- Installation Art*, N. de Oliveira, N. Oxley eds., London 1994
- Intermedia '69*, eds. J. Goetze, K. Staeck, Heidelberg 1969
- Joseph B. W., *Beyond the Dream Syndicate: Tony Conrad and the Arts After Cage*, New York 2008
- Kennedy J. N., *The Last Art College: Nova Scotia College of Art and Design, 1968–1978*, Halifax/Cambridge, MA 2012
- Ketner II J. D., *Witness to Phenomenon: Group Zero and the Development of New Media in Postwar European Art*, New York–London 2018
- Le Grice M., "The History We Need", in *Film as Film: Formal Experiment in Film, 1910–1975*, London 1979, pp. 113–117
- Lippard L., *Six Years: Dematerialization of the Art Object from 1966–1972*, New York 1973
- Maciunas G., "Some Comments on 'Structural Film' (by P. Adams Sitney)", in: *Film Culture Reader*, ed. P. A. Sitney, New York 1970, p. 349
- Manovich L., *Black Box – White Cube*, Berlin 2005
- Mey A., *Dispositive and Event. Exhibitionary Experiments and Experimental Moving Images in Europe around 1970*, PhD Thesis, Lausanne 2017
- Morgan T., "The Media Explosive Years 1960–1980", *Mediamatic* 1986, 1(1)
- New Forms in Film*, ed. A. Michelson, Montreux 1974 (exh. cat.)
- O'Doherty B., "Inside the White Cube: Notes on the Gallery Space, Part 1", *Artforum* 1976, 14(7), pp. 24–30
- O'Doherty B., "Inside the White Cube: Notes on the Gallery Space, Part 2: The Eye and the Spectator", *Artforum* 1976, 14(8), pp. 26–34
- O'Doherty B., "Inside the White Cube, Part 3: Context as Content", *Artforum* 1976, 15(3), pp. 38–44
- Osborne P., *Anywhere or Not at all: Philosophy of Contemporary Art*, London–New York 2013
- Peterson A. R., *Installation Art: Between Image and Stage*, Copenhagen 2015
- Pleynet M. and Thibaudeau J., "Economic, Ideological, Formal", in: *May 1968 and Film Culture*, ed. S. Harvey, London 1978, pp. 155–156
- Polish Cine Art or the Cinematographic Turn in Polish Contemporary Art*, eds. J. Majmurek and Ł. Ronduda, Warsaw 2015
- Prospekt 71: Projektion*, K. Fischer, J. Harten, H. Strelow (eds.), Düsseldorf 1971

- Rebentisch J., *Aesthetics of Installation Art*, Berlin 2012
- Reiss J., *From Margin to Center: The Spaces of Installation Art*, Cambridge, MA 2001
- Royoux J.-C., "Pour un cinéma d'exposition", *Omnibus* 1997, 20, pp. 11–12
- Royoux J.-C., "Cinéma d'exposition: l'espace de la durée", *Artpress* 2000, 262, pp. 36–41
- Sitney P. A., "Structural Film", *Film Culture* 1969, 47, pp. 1–10
- Suderburg E., *Space, Site, Intervention: Situating Installation Art*, Minneapolis 2000
- Tony Morgan, 1960–1977. *Who the Hell Is Herman, Anyway?/Mais qui diable est donc Herman?*, Geneva 2003
- Tony Morgan: *Some Films (and Videos) 1969–1973*, London 2011
- Transformer. Aspekte der Travestie*, J.-C. Ammann, M. Eigenheer, eds., Lucerne 1974
- Une histoire du cinéma*, ed. P. Kubelka, Paris 1974

François Bovier

University of Lausanne / Lausanne University of Art and Design

TONY MORGAN'S PERFORMATIVE CINEMA IN THE AGE
OF THE "CINEMATIC TURN":

"RELATIONAL FILMS" (1969–1970), "STRUCTURAL FILMS" (1969–1971)
AND PRODUKT CINEMA (1971)

Summary

This article analyses the films, installations, performances and film projects of British artist, Tony Morgan, who is associated with Fluxus. Focusing on the years 1969–1971, we show the process of dematerialization and rematerialization inherent in his films – a distinctive feature of a cinematographic turning point in conceptual and postconceptual art. We discuss his film gallery, Produkt Cinema, an exceptional venue for producing and exhibiting films created exclusively for this specific location. We finally argue that, through the introduction of performative elements, his installations, generically entitled *Structural Films*, disrupt the minimalist ethos of structural film (a term coined by P. Adams Sitney).

Keywords:

Artists' films, contemporary art, environments, relational film, structural film

PIOTR ZAWOJSKI

FOTOGRAFIA I FILM W PRAKTYCE ARTYSTYCZNEJ ORAZ PROPOZYCJACH TEORETYCZNYCH DAVIDA HOCKNEYA

Zbadaj wpiery wiedzę, potem weź się do praktyki, zrodzonej z wiedzy. Praktyka musi być zawsze zbudowana na podstawie dobrej teorii, do której *perspektywa* jest przewodniczką i bramą i bez niej nie zdziałasz nic dobrego w dziedzinie malarstwa¹.

Leonardo da Vinci

Czy fotografia sprawia, że świat wydaje się nijaki? Tak uważam, gdyż fotografia różni się od człowieka. Aparat widzi świat w zgodzie z zasadami geometrii, a my – psychologii².

David Hockney

Camera uważa się powszechnie i niesłusznie za wynalazek dziewiętnastowieczny. Camera nie jest jednak wynalazkiem, jest zjawiskiem przyrodniczym. Rzutowanie optyczne może nastąpić w sposób zupełnie naturalny przez szparę w żaluzji okiennej przyciemnionego pokoju. Camera obscura oznacza dosłownie „ciemny pokój”.

Nie potrzeba tu ani soczewek, ani luster, chociaż rzutowany obraz będzie ciemny lub nieostry, albo ciemny i nieostry równocześnie. Przy użyciu soczewki umocowanej w większym otworze, obraz będzie jaśniejszy i może być bardzo ostry. Wynalazek fotografii oznaczał w istocie wynalezienie chemikaliów, dzięki którym rzutowaną scenę można było zatrzymać wewnątrz camery.

Ale obrazy rzutowane w camerach oglądano przez setki lat, zanim to się stało. Jeżeli zrozumiemy, dlaczego to jest takie ważne, zrozumiemy też różnicę między oglądaniem świata w trzech wymiarach i oglądaniem przedstawień świata w dwóch wymiarach³.

David Hockney

¹ L. da Vinci, *O malarstwie*, tłum. L. Staff, Kraków–Budapeszt–Syrakuzy 2019, s. 86, 88.

² D. Hockney, M. Gayford, *Historia obrazów. Od ściany jaskini do ekranu komputera*, tłum. E. Hornowska, Poznań 2017, s. 25.

³ D. Hockney, *Wiedza tajemna. Sekrety technik malarskich dawnych mistrzów*, tłum. J. Holzman, Kraków 2006, s. 200.

Inspiracją do namalowania przez Davida Hockneya *Portrait of an Artist (Pool with Two Figures)* (1972) – przez krótki okres najdroższego obrazu żyjącego artysty, sprzedanego na aukcji Christie's w Nowym Jorku w listopadzie 2018 roku za rekordową sumę 90 milionów dolarów – były fotografie. Jedna przedstawiała mężczyznę pływającego w basenie, druga – młodzieńca spoglądającego na ziemię. Był nim asystent i partner Hockneya – Peter Schlesinger⁴. Jego wizerunek, będący rodzajem studium do obrazu, został zarejestrowany na pięciu osobnych zdjęciach (głowy i ramion, tułowia, talii, kolan, stóp), co – jak tłumaczył artysta – wydawało mu się o wiele bardziej realistyczne i prawdziwe, niż gdyby został utrwalony za pomocą jednego zdjęcia wykonanego przy użyciu szerokokątnego obiektywu⁵. Po blisko dekadzie od tego doświadczenia Hockney zaczął tworzyć *joiners*, czyli duże kolaże fotograficzne wykonywane poprzez połączenie w jedną całość kilkudziesięciu zdjęć polaroidowych⁶. Te poszukiwania miały go z kolei doprowadzić do eksperymentów ze sztuką ruchomego obrazu w drugiej dekadzie XXI stulecia.

Tak jak w wielu innych przypadkach fotografie stały się dla niego źródłem inspiracji malarskich, ale też filmowych. Napięcia pomiędzy obrazami fotograficznymi, malarskimi i ruchomymi zachęcają do refleksji nie tylko nad relacjami tych mediów, ujawniającymi się w praktyce artystycznej Hockneya, ale również do przyjrzenia się refleksjom teoretycznym brytyjskiego twórcy. Są one mniej znane niż jego burzliwe życie towarzyskie i uczuciowe, rekordowe sumy osiągnięte na aukcjach czy też rekordy bite przez zwiedzających jego wystawy. Na przykład retrospektywa w roku 2018 w Tate Modern przyciągnęła blisko pół miliona widzów. David Hockney – pozostając jednym z najślawniejszych artystów światowych – jest niedoceniany jako oryginalny i przeni-

⁴ Pierwsza wersja tego obrazu została zniszczona przez malarza, co zostało uwiecznione w *A Bigger Splash* (1973) w reżyserii Jacka Hazana. W tym filmie dokumentalnym, zrealizowanym w konwencji *fly-on-the-wall*, pomieszano wątki fikcyjne z autentycznymi scenami z życia Hockneya i jego otoczenia, głównym motywem zaś jest rozstanie z Peterem Schlesingerem (tytuł jest powtórzeniem tytułu jednego z jego najbardziej znanych obrazów). To jeden z dziesiątków materiałów audiowizualnych poświęconych artyście. Jak mało kto zrozumiał on bardzo wcześnie, że ruchomy obraz to dziś podstawowa forma budowania swego wizerunku i rozpoznawalności, środek komunikowania się z odbiorcami oraz medium kreacji.

⁵ Zob. L. Weschler, *True to Life: Twenty-Five Years of Conversations with David Hockney*, Berkeley–Los Angeles–London 2008, s. 4–6.

⁶ Więcej na ten temat można dowiedzieć się z filmu dokumentalnego Dona Featherstone'a *David Hockney. Joiner Photographs* (1983), <https://www.youtube.com/watch?v=cG-traVb_0vY> [dostęp: 14 lutego 2020].

kliwy myśliciel rozprawiający o losach obrazów (zarówno nieruchomych, jak i ruchomych) w dobie rewolucji technologicznej i kolejnych przełomów wizualnych⁷. W tym artykule chciałbym zasygnalizować przenikanie się w działalności Hockneya praktyki twórczej i refleksji teoretycznej, co zaowocowało powstaniem kilku publikacji, w których artysta przedstawił własne poglądy na temat różnych rodzajów obrazów – malarskich, fotograficznych i filmowych. Ja chciałbym się skupić przede wszystkim na jego fotografiach i filmach oraz propozycjach teoretycznych im poświęconych. To fotografia bowiem doprowadziła Hockneya do realizacji audiowizualnych, stanowiła rodzaj wprowadzenia do eksperymentów z ruchomym obrazem.

W początkowym okresie działalności artysty wypowiedzi dyskursywne dotyczące rozmaitych zagadnień sztuki właściwie były nieobecne, co nie znaczy, że już wtedy, czyli w latach 60. i 70. ubiegłego stulecia, nie wykazywał on szczególnego zainteresowania jej teorią, historią i estetyką. W błyskotliwej analizie obrazu *Portrait Surrounded by Artistic Devices* (1965), namalowanego przez dwudziestoosmioletniego Hockneya, Martin Hammer stawia tezę, że pomimo pozornej „lekkości i zalotności” prac z tamtego okresu można je postrzegać jako dzieła „filozoficzne w swych fundamentach i ambicjach”⁸. Zdecydowanie rozszerzyłbym tę opinię także na pozostałe obszary twórczości tego artysty, wykorzystującego różne media, które w pewnych okresach jego działalności odgrywały najważniejszą rolę, w kolejnych były porzucane albo czasowo zarzucane. Ale bez względu na to, jakie medium w danym okresie było główną dominantą praktyki artystycznej, zawsze w centrum jego zainteresowań pozostawały kwestie obrazu i obrazowania, w tym sensie nie ma różnicy, czy były to obrazy malarskie, fotograficzne czy filmowe.

Droga Hockneya to swego rodzaju powtórzenie historycznej ewolucji i progresji mediów wizualnych, także – a może przede wszystkim – w wymiarze technologicznym. Artysta realizuje swoje projekty audiowizualne jako formy instalacyjne z przeznaczeniem do pokazów galeryjnych a nie kinowych, sam też dokumentuje swoje wystawy, tworząc filmy przy użyciu zaprojektowanego przez siebie systemu trójkamerowego: *The Biggest Picture* (2012) prezentuje wystawę w Royal Academy of Arts w Londynie, *A Bigger Exhibition* (2014) zrealizowany został na wystawie w de Young Museum w San Francisco. Obraz i jego medialne wcielenia często służą do uzmysłowienia specyficznej jed-

⁷ Maria Poprzęcka pisze, że Hockney to „współcześnie artysta najbardziej, nawet jeśli w sposób szalony, zainteresowany problemami widzenia”. M. Poprzęcka, *Inne obrazy. Oko, widzenie, sztuka. Od Albertiego do Duchampa*, Gdańsk 2008, s. 161. Szkoda, że autorka nie rozwija szerzej tego zagadnienia.

⁸ M. Hammer, *Hockney as Philosophical Painter*, w: *David Hockney*, red. C. Stephens, A. Wilson, London 2017, s. 213.

norodności, ale też dyskretnych – a czasem fundamentalnych – różnic. Natura obrazu (w „perspektywie” – w wielorakim sensie tego słowa – zachodniej) od czasów renesansowego ustanowienia prymatu perspektywy centralnej zasadniczo się nie zmieniła nawet wtedy, kiedy pojawiły się obrazy wirtualne, na co zwraca dobitnie uwagę Jean Claire, dzisiaj to pogląd dosyć powszechnie podzielany, choć nie jedyny. Mówi on o tym, że „przestrzeń wirtualna jest w prostej linii kontynuacją racjonalnej, jednolitej i izotropowej przestrzeni Brunelleschiego”⁹. Podobny pogląd wyraża Anthony Vilder, który konstatuje, że „perspektywa nadal jest zasadą w środowiskach wirtualnych; obiekty ciągle są pojmowane i reprezentowane tak jak we wszystkich trójwymiarowych konwencjach osiemnasto- i dziewiętnastowiecznych praktyk”, a jedyne, co się zmieniło, to „technika symulacji i co ważniejsze – miejsce oraz pozycja podmiotu lub tradycyjnego «widza» przedstawienia”¹⁰. Wyrazem innego stanowiska może być przekonanie wyrażane przez Anne Friedberg, która pisze, że „perspektywa zbieżna zakończyła być może swój żywot na komputerowym pulpicie [...], chociaż – jak dodaje – algorytmiczne konstrukcje [...] opierają się na cyfrowej symulacji przestrzeni perspektywicznej, nie wszystkie cyfrowe przestrzenie zaprojektowane są tak, aby sugerować trzy wymiary”¹¹. Fundamentalny paradygmat przedstawiania rzeczywistości na płaskiej, dwuwymiarowej powierzchni, jakim jest perspektywa linearna, obecnie należałoby skonfrontować z nowym paradygmatem. Tak czynią w swoich propozycjach, próbujących odejść od reprezentacjonalistycznej teorii obrazu, Ingrid Hoelzl i Rémi Marie, opisujący rodzaj przejścia od *softimages* do postobrazów w okresie przełomu cyfrowego. Stary paradygmat określany jest przez nich mianem „fotograficznego paradygmatu obrazu”, nowy zaś nazywają „paradygmatem algorytmicznym”¹². Obrazy powstające jako efekt pracy narzędzi obliczenio-

⁹ J. Claire, *Perspectives dépravées*, w: D. Hockney, *Dialogue avec Picasso*, Paris 1999, s. 27. Cyt. za: Poprzęcka, *Inne obrazy...*, s. 221. Warto przy okazji wspomnieć, że Claire, używając określenia „perspektywa zdeprawowana”, nawiązuje do znakomitych prac litewskiego historyka sztuki Jurgisa Baltrušaitisa, którego opracowania dotyczące różnych form odstępstw od reprezentacji wykorzystujących perspektywę (anamorfozy i dziwaczne perspektywy) mogą i dzisiaj stanowić znakomity materiał do refleksji nad tym, jak teoria sztuki, podając się prymatowi perspektywy geometrycznej, porzuciła – czy też zmarginalizowała – wiele zagadnień niepasujących do dobrze już opisanych problemów teorii obrazu. Zob. J. Baltrušaitis, *Anamorfozy albo Thaumaturgus opticus*, tłum. T. Stróżyński, Gdańsk 2009.

¹⁰ A. Vidler, *Warped Space. Art, Architecture and Anxiety in Modern Culture*, Cambridge–London 2000, s. 7–8.

¹¹ A. Friedberg, *Wirtualne okno. Od Albertiego do Microsoftu*, tłum. A. Rejniak-Majewska, M. Pabiś-Orzeszyna, Warszawa 2012, s. 6.

¹² I. Hoelzl, R. Marie, *From Softimage to Postimage*, „Leonardo” 2017, 1(50), s. 72–73. Artykuł ten to rodzaj apendyksu do ich książki *Softimage: Towards a New Theory of the*

wych, wytwarzane algorytmicznie, ustanawiają nową rzeczywistość, nową widzialność, której istotną cechą jest nie tylko odmienna ontologia, ale przede wszystkim ontogeneza, a zatem sposób powstawania i wytwarzania obrazów będących efektem procedur obliczeniowych.

Sygnalizuję tylko te zagadnienia, bowiem David Hockney wielokrotnie podejmował kwestie związane z rolą perspektywy centralnej w procesie kształtowania się zachodniego paradygmatu reprezentacji, co przyczyniło się w niemałym stopniu do stworzenia sławnej koncepcji znanej jako „teza Hockneya-Falco”, spopularyzowanej w *Wiedzy tajemnej*¹³. Hockney przedstawia ją tak:

Teza, którą tu stawiam, mówi, że od początku XV wieku wielu artystów świata zachodniego korzystało z optyki – rozumiem przez to zwierciadła i soczewki (lub ich kombinacje) – w celu odwzorowywania „na żywo”. Niektórzy artyści tworzyli swoje rysunki i obrazy bezpośrednio dzięki tym projekcjom. Ten nowy sposób odwzorowywania świata – nowy sposób widzenia – szybko się rozpowszechnił¹⁴.

By tego dowieść, Hockney przeprowadził szereg eksperymentów, jednym z najbardziej spektakularnych było powtórzenie opisanego przez biografę Filippa Brunelleschiego Antonia di Tuccio Manettiego pokazu perspektywy (sprzed roku 1412), obrazującego baptysterium florenckie San Giovanni, z wykorzystaniem katedry Santa Maria del Fiore (jako swoistej camery obscury) i zwierciadła wklęsłego. Hockney opisał to z kolei w książce oraz przedsta-

Digital Image, Bristol–Chicago 2015. Zob. też: P. Zawojski, *Od obrazów (audiowizualnych) do postobrazów (hybrydycznych). Perspektywa teoretyczna*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2019, 1(39), <<https://www.ejournals.eu/Przeglad-Kulturoznawczy/2019/Numer-1-39-2019/art/14649/>> [dostęp: 6 lutego 2020].

¹³ Hockney, *Wiedza tajemna...* Warto sięgnąć do kilku artykułów, które w sposób o wiele bardziej zaawansowany – aniżeli uczyniono to we wspomnianej książce, która ma charakter popularny – przedstawiają tezy Hockneya i wspomagającego go swymi badaniami w zakresie optyki Charlesa M. Falco. Zob. D. Hockney, C.M. Falco, *The Art of the Science of Renaissance Painting*, <<https://wp.optics.arizona.edu/falco/wp-content/uploads/sites/57/2016/08/NatlGallery.pdf>> [dostęp: 6 lutego 2020]; D. Hockney, C.M. Falco, *Optical Instruments and Imaging: The Use of Optics by 15th Century Master Painters*, <https://www.researchgate.net/publication/228924009_Optical_instruments_and_imaging_The_use_of_optics_by_15th_century_master_painters> [dostęp: 8 lutego 2020]; C.M. Falco, *Ibn al-Haytham and the origins of Computerized Image*, <https://www.researchgate.net/publication/4319035_Ibn_al-Haytham_and_the_origins_of_computerized_image_analysis> [dostęp: 8 lutego 2020]; C.M. Falco, *Optics and Renaissance Art*, w: *Optics in Our Time*, red. M.D. Al-Amri, M. El-Gomati, M.S. Zubairy, New York 2016, s. 265–283.

¹⁴ Hockney, *Wiedza tajemna...*, s. 12.

wił w filmie dokumentalnym prezentującym „tezę Hockneya-Falco” i liczne eksperymenty malarza¹⁵.

David Hockney to przykład teoretyka i filozofa obrazu, który swoje refleksje wywodzi wprost z własnego doświadczenia jako artysty i badacza. Przenikanie się tych ról jest stale obecne w jego pracy artystycznej i refleksjach, tak też było w przypadku jego kilkuletniego intensywnego zajmowania się fotografią w latach 80. Stała się ona w tamtym okresie ważnym – by nie powiedzieć: podstawowym – środkiem jego wypowiedzi. Praktyka i teoria wydają się dla niego być równie ważne. Świadomość medium, samoświadomość artystyczna i estetyczna artystów to wyraz ducha epoki, w której intuicyjne podejście do sztuki wydaje się niestosowne. Hockney jawi się jako wzorcowy wręcz twórca, niezwykle konceptualnie podchodzący do swojej praktyki artystycznej, będącej konsekwencją jego systematycznie prowadzonych badań nad historią sztuki oraz stale rozwijanym zestawem własnych ustaleń teoretycznych.

2

Zainteresowanie fotografią u kogoś, kto żyje w świecie obrazów i te obrazy tworzy, wydaje się być czymś naturalnym. David Hockney wyznaje:

Fotografia interesowała mnie zawsze, jak i kwestia tego, czym ona jest. Każdy, kto robi zdjęcia, zastanawia się nad tym. Zadajemy sobie pytanie: czym jest rzeczywistość? Czym jest to, co znajduje się na zdjęciu? Rzeczywistość to pojęcie nieco podejrzane, gdyż rzeczywistości [...] nie da się od nas oddzielić. A to właśnie robi fotografia: oddziela nas od rzeczywistości¹⁶.

W tych słowach wyrażone są podstawowe wątpliwości związane z fotografią, stale powracające pytanie o jej stosunek do rzeczywistości to w istocie lejtmotyw wielu roztrząsań jej poświęconych, nie wspominając już o pytaniu, czym ona tak naprawdę jest. Dla Hockneya nie ulega wątpliwości, że ludzie od zawsze poszukiwali czegoś takiego jak fotografia, czyli optycznego odwzorowania rzeczywistości, przy czym jej historia jest zdecydowanie dłuższa, niż powszechnie się sądzi. Dziewiętnastowieczne proklamowanie wynalazku fotografii jako nowego wówczas medium wskazuje tylko na możliwości utrwalania obrazów za pomocą „chemikaliów”. Pożądanie zapisania obrazu optycznego wyrasta z renesansowych konceptów związanych z perspektywą

¹⁵ *David Hockney: Secret Knowledge*. Reżyseria: Randall Wright, produkcja: BBC Production, Wielka Brytania 2002.

¹⁶ Hockney, Gayford, *Historia obrazów...*, s. 246.

centralną i jednocześnie jego finalną wersją, jaką było wynalezienie fotografii. W tym sensie fotografia stanowi ostatnie ogniwo historycznego procesu rozwoju malarstwa, jego przedłużenie i odnowienie. Nie jest zapewne, co z lubością powtarzali jej krytycy, narzędziem unicestwienia malarstwa, wzajemne relacje tych dwóch mediów są skomplikowane, co uwidacznia się także w twórczości Hockneya.

Przystępując do pracy z fotografią, brytyjski artysta musiał zmierzyć się przynajmniej z kilkoma problemami, które nieustannie go frapowały, przy czym zawsze interesowały go wszystkie rodzaje fotografii „nieczystej” (*impure*)¹⁷. Wynikało to z naturalnej dociekliwości, ale jednocześnie użycie fotografii jako medium autorskiej wypowiedzi musiało być motywowane poszukiwaniem w fotografii czegoś, czego nie mogło mu zaoferować malarstwo. Punktem wyjścia stała się maksyma Man Raya przywołana w najważniejszym zbiorze rozmów Hockneya poświęconych fotografii. Dodajmy tylko, że ta formuła dialogu jest mu szczególnie bliska, opublikował w ten sposób kilka ważnych książek. W *On Photography*, rozmawiając z Paulem Joyce'em, Hockney cytuje amerykańskiego fotografa i filmowca: „Fotografuję to, czego nie można namalować, maluję to, czego nie można sfotografować”¹⁸. Czego zatem, tak jak Man Ray, nie mógł namalować Hockney, a co mógł sfotografować, i przede wszystkim – jak widział podstawową różnicę pomiędzy tymi dwoma sposobami tworzenia obrazów?

Kwestia ta wydaje się być problematyczna, o ile bowiem malarstwo to w istocie rodzaj konstruowania obrazu „z niczego”, ale przy tym na bazie pewnych schematów oraz umiejętności, o tyle obrazy fotograficzne są „zdjęte”, wzięte z natury. To, wedle Johna Szarkowskiego¹⁹, długoletniego kuratora fotografii w MOMA w Nowym Jorku, decyduje o jej nowatorstwie. Dzisiaj, w dobie (także fotograficznego) kompozytowania obrazów digitalnych, rzecz jasna taka teza jest trudna do obrony, w kontekście zaś prac fotograficznych Hockneya ujawnia się jego nowatorskie podejście i swoista antycypacja strategii cyfrowego tworzenia obrazów w czasach dominacji technologii analogowych. Po to, by przemyśleć na nowo swoje podejście do malarstwa, artyście potrzebna była próba przekroczenia jego ograniczeń, co w efekcie skłoniło go do sformułowania przewrotnej tezy o wyższości malarstwa nad fotografią w zakresie, na przykład, możliwości odtwarzania rzeczywistości zgodnie z regułami i logiką naszego podmiotowego widzenia. Naiwna wiara w repro-

¹⁷ M. Gayford, *A Bigger Message. Conversation with David Hockney*, London 2016, (Kindle), s. 115,5.

¹⁸ *Hockney on Photography. Conversation with Paul Joyce*, London 1988, s. 43.

¹⁹ J. Szarkowski, *The Photographer's Eye*, New York 1966, s. 6.

dukcyjną doskonałość aparatów technicznych długo traktowana była z całą powagą i także dziś nie brakuje zwolenników takiej tezy, podczas gdy niewiele ma ona wspólnego z rzeczywistością, tak jak tradycyjne obrazy fotograficzne nie przedstawiają jej w sposób prawidłowy. Ale być może ważniejszy jest fakt, że w istocie nie poszerzają one naszej wiedzy, tak jak nie poszerzają naszych możliwości widzenia i zobaczenia kształtu świata w jego pełni. Nie myślę w tym momencie o takich aparatach do wytwarzania obrazów, jak na przykład kosmiczny teleskop Hubble'a czy skaningowy mikroskop elektronowy (SEM), które w rewolucyjny wręcz sposób poszerzają naszą wiedzę, tyle że niewiele mają wspólnego z tradycyjną fotografią.

Tym, co szczególnie interesowało Hockneya, była wspomniana już kwestia perspektywy, a także kwestia widzenia jednoocznego, problematyka czasu (lub jego braku) oraz nienaturalna sytuacja „zatrzymania” naszego ruchomego ciała w trakcie wykonywania zdjęcia. Nawet bowiem kiedy my się zatrzymujemy, to nasze oko jest nieustannie ruchome, a przy tym wszystko to, co widzi, jest ostre, jak twierdzi Hockney. Dlatego punktem odniesienia dla jego poszukiwań w zakresie fotografii było odwołanie do kubizmu, w szczególności do praktyki Pabla Picassa²⁰, którego twórczość stała się dla niego niezwykle inspirująca, dlatego że on widział więcej niż ktokolwiek inny. To, co szczególnie ciekawiło Hockneya w twórczości Picassa i co starał się osiągnąć w swoich fotografiach, to nowe ujęcie przestrzeni. Jak mówi: „[...] na obrazach Hiszpana widać postać jednocześnie z przodu i z tyłu. Tak jakby widz obchodził ją dookoła. Dlatego jest to rodzaj obrazu z pamięci, ale też obrazu w ruchu – filmu. Właśnie takie obrazy tworzymy w wyobraźni”²¹. A przy tym kubistyczne ujęcie rzeczywistości w nowatorski sposób projektuje pozycję widza, który przestaje być zdystansowanym wojerem, wchodząc w obraz, staje się uczestnikiem, dziś nazwalibyśmy go interaktorem bądź *vuserem*, co zapowiada także przyszły rozwój środowisk immersyjnych, związanych z wykorzystaniem na przykład Virtual Reality²². Pamiętając przy tym, że takie przestrzenie immersyjne, czy też złożone instalacje, mają swoją wspaniałą antycypację. Niedługo zwrócił na to uwagę Bill Viola,

²⁰ W *On Photography* Hockney wielokrotnie przywołuje prace i poglądy Picassa, warto też dodać, że w trakcie odbywającej się w Guggenheim Museum w Nowym Jorku w roku 1984 wystawy *Picasso: The Last Years, 1963–1973* Hockney wygłosił wykład zatytułowany *Picasso: Paintings of the '60*, w którym mówił o wpływie późnej twórczości hiszpańskiego artysty na jego prace fotograficzne, <https://www.guggenheim.org/wp-content/uploads/2018/08/9009139_01_9009140_01-Picasso-Paintings-of-the-1960s.pdf> [dostęp: 30 kwietnia 2020].

²¹ Hockney, Gayford, *Historia obrazów...*, s. 302.

²² Por. *Hockney on Photography...*, s. 115.

przywołując arcydzieło Giotto – freski w kaplicy Scrovegnich w Padwie, wykonane na początku XIV stulecia.

To gigantyczny obraz trójwymiarowy, do którego się wchodzi. Powierzchnia wszystkich ścian i sklepienia, każdy centymetr kwadratowy wnętrza kaplicy, zostały pokryte malowidłami wykonanymi przez artystę. To jedno z największych dzieł sztuki instalacji na świecie²³.

Picasso oczywiście w inny sposób pozwala na to, by widz był w obrazie, ale to szczególnie interesowało też Hockneya, kiedy na początku roku 1982 przystąpił do realizacji *joiners*.

Kubizm to nie był styl, kierunek, to była rewolucyjna postawa wobec rzeczywistości, radykalnie dekonstruująca albertiańską ideę obrazu jako okna obramowującego jakiś wycinek rzeczywistości, która znalazła swoje zwieńczenie w medium fotografii. David Hockney, wychodząc z takich przesłańek, na początku lat 80. zaczyna tworzyć polaroidowe kolaże, w których jego przemyślenia dotyczące fotografii, obrazu i obrazowania zaczynają się materializować. Tradycyjna fotografia wydaje mu się medium nieradzącym sobie z przestrzenią, operuje wizerunkami powierzchniowymi, które nie tyle przedstawiają świat, ile go skutecznie ukrywają, bowiem

[...] można skopiować dwa wymiary, ale nie można „skopiować” trzech wymiarów na dwa. To jest sedno moich rozważań: artyści nie zawsze widzieli rzeczy w przestrzeni trójwymiarowej, ale widzieli dwuwymiarowe obrazy, które oddziaływały na nich bardziej niż wrażenia przestrzenne²⁴.

I choć stereoskopia pojawia się już w roku 1838 (zwierciadlany stereoskop Charlesa Wheatstone'a), a po premierze przełomowego *Avatara* (2009) Jamesa Camerona pojawiły się głosy, że to ostateczne zwycięstwo techniki trójwymiarowej, to jednak nic takiego się nie stało. Od kilku lat rozwija się, to prawda, Cinematic VR, jednakże trudno sobie wyobrazić, by w najbliższej przyszłości wszelkiego rodzaju obrazy dwuwymiarowe miały zostać zastąpione przez obrazy 3D.

Sam Hockney swoją twórczość fotograficzną dzieli na trzy obszary: są to kompozycje polaroidowe, kolaże fotograficzne oraz obrazy fotograficzne²⁵.

²³ J.G. Hanhardt, *Bill Viola Interviewed by John G. Hanhardt*, w: *Bill Viola. Electronic Renaissance*, red. A. Galansino, K. Perov, Firenze 2017, s. 141.

²⁴ Hockney, *Wiedza tajemna...*, s. 218.

²⁵ Hockney używa określenia *photographic drawings*, które jest wieloznaczne: chodzi o kompozycje kolażowe drukowane na papierze i zamontowane na płytach Dibond, odnosi

Zajmę się w tym miejscu właściwie jedynie kompozycjami tworzonymi przy wykorzystaniu Polaroida, nie tylko dlatego, że są one chronologicznie najwcześniejsze, ale także dlatego, iż na ich przykładzie można pokazać, co w istocie dla Hockneya stało się ważnym obszarem poszukiwań i eksperymentów związanych z obrazem fotograficznym. Geneza jego dosyć przypadkowego zetknięcia się z techniką polaroidową została już pieczołowicie opisana²⁶, dlatego bez powtarzania tych okoliczności chciałbym krótko przedstawić istotę pomysłów związanych z *joiners*. Tego określenia zaczął używać sam Hockney w odniesieniu do dużych kompozycji fotograficznych, które powstawały w efekcie użycia Polaroida SX-70. Przypomnę, że tego typu aparaty zostały wprowadzone do powszechnego użycia już w roku 1947, ale dopiero na początku lat 70. stały się popularne, przede wszystkim z powodu możliwości uzyskiwania niemal natychmiastowego (bez obróbki chemicznej, w ciągu kilku minut) obrazu fotograficznego. Hockney nie był pierwszym artystą, który dostrzegł potencjał kreatywny w istniejącym wtedy – to znaczy na początku lat 80. – już kilkadziesiąt lat narzędziu, choć lista twórców z niego korzystających nie była zbyt długa. Byli to tacy fotograficy, jak: Lucas Samaras, Joyce Neimanas, Robert Heinecken i przede wszystkim belgijski artysta Stefan de Jaeger, który w latach 1979–1981 tworzył *Polaroid Friezes*, oskarżając zresztą Hockneya o plagiat i wykorzystanie jego pomysłów fotograficznych. Hockney zarzekał się, że nigdy wcześniej nie widział prac de Jaegera, więc trudno posądzać go o jakąś formę zapożyczenia czy kradzieży pomysłów. Nie ulega jednak wątpliwości, że prace Stefana de Jaegera pochodzące z cykli *Sans titre* (1980–1982) czy *B7* (1980–1982), a więc powstałe bezpośrednio przed pracami Hockneya, oparte są na podobnym koncepcie co *joiners*.

Mając w pamięci jego stałe zainteresowanie kwestią perspektywy, jednego punktu widzenia, obecnością czasu bądź też jego nieobecnością w fotografii, oraz problemami przestrzeni, kiedy oglądamy *joiners* mamy wrażenie, jakby wszystkie te zagadnienia zostały w nich zawarte. Ważna jest twórcza reinterpretacja zapoczątkowanego przez kubistów – przede wszystkim przez Picasa – pytania o możliwość dotarcia do istoty naszego widzenia oraz przekroczenia perspektywicznego ujmowania rzeczywistości, które w istocie będąc

się ono zarówno do „rysunków”, jak i „obrazów”. Wspominane w artykule prace można zobaczyć na stronie artysty: <<http://www.hockney.com/works>> [dostęp: 14 lutego 2020] oraz na stronie The David Hockney Foundation: <<https://thedavidhockneyfoundation.org/>> [dostęp: 14 lutego 2020].

²⁶ Zob. C.S. Sykes, *David Hockney. The Biography, 1975–2012. A Pilgrim's Progress*, New York–London–Toronto–Sydney–Auckland 2014, s. 157–183.

„formą symboliczną”, jak twierdził Erwin Panofsky²⁷, zawłaszczyło naszą percepcję i nasze pojmowanie tego, czym jest odtwarzanie rzeczywistości. Hockney, analizując obrazy hiszpańskiego artysty, zwraca uwagę przede wszystkim na te aspekty, które odnoszą się do przełamania monopolu jednego punktu widzenia i włączenia w konstruowanie obrazu elementów pochodzących z pamięci malarza. Ta zaś obejmuje zarówno wizerunki utrwalone niejako w fotograficzny sposób, jak i czysto subiektywne reminiscencje niepoddające się obiektywnej weryfikacji²⁸.

Powstało około 150 kompozycji polaroidowych w ciągu raptem trzech miesięcy bardzo intensywnej pracy, z których kilka zostało pokazanych w lipcu 1982 roku na wystawie „David Hockney. Photographie” w Centre Pompidou w Paryżu²⁹. Do najbardziej znanych kompozycji wykonanych przez Hockneya przy użyciu Polaroida należą: *My House, Montacalm Avenue* (1982), *Kasmin Smoking* (1982), *David Graves, Pembroke Studios* (1982), *Steve Cohen, Ian, Gary, Lindsay, Doug, Anthony, Ken* (1982), *Unfinished Painting in Finished Photograph(s)* (1982), *Don and Christopher* (1982), *George Lawson and Sleep* (1982), *Still Life Blue Guitar* (1982), *Mother* (1982). Każda kompozycja składa się z od kilkudziesięciu do stu kilkudziesięciu elementów, czyli pojedynczych zdjęć wykonanych Polaroidem, a zatem kwadratowych, co kojarzyć się może z pikselem jako najmniejszą częścią obrazu wyświetlanego na ekranie, monitorze bądź wyświetlaczu. Sposób kompozytowego tworzenia – polegający na wykonaniu bardzo wielu zdjęć niejako analitycznie rozbijających całą kompozycję po to, by w procesie syntezy uzyskać zupełnie nową jakość opartą na przemyślanej konstrukcji – bliższy jest zdecydowanie procedurom znanym z nowych mediów cyfrowych aniżeli tradycyjnej fotografii³⁰. Ten sposób tworzenia czegoś, co dla samego Hockneya nie było już fotografią, można potraktować jako rodzaj symbolicznego przejścia pomiędzy dwoma mediami: fotografią tradycyjną i cyfrową. Jak mówi Fred Ritchin: „Fotografia przez 150 lat będąca przede wszystkim medium percepcji, teraz staje się w dużej mierze

²⁷ Zob. E. Panofsky, *Perspektywa jako „forma symboliczna”*, tłum., wstęp i postłowie G. Jurkowlaniec, Warszawa 2008.

²⁸ Por. Hockney, *Picasso: Paintings of the '60...*

²⁹ Zob. D. Hockney, *That's the Way I See It*, London 1993, s. 89.

³⁰ Gwoli ścisłości i medialnej archeologii można tylko przypomnieć, że już w roku 1857 powstało niezwykle „kompozytowe” dzieło Oscara Gustave’a Rejlandera *Two Ways of Life*, które zostało stworzone z ponad trzydziestu negatywów. Ten fotomontaż można uznać za pionierskie przedsięwzięcie w zakresie tworzenia kompozycji fotograficznych całkowicie zrywających z postrzeganiem fotografii jako realistycznego medium, utrwalającego rzeczywistość w jej obiektywnym kształcie. Por. L. Lechowicz, *Historia fotografii*, cz. 1: 1839–2009, Łódź 2012, s. 113–115.

medium konceptualnym³¹. Wiele z tych prac to portrety w szczególny sposób prezentujące najczęściej bliskie malarzowi osoby, których fotograficzne wizerunki odbiegają od tradycyjnego ich przedstawiania, ale ujawniają przy tym głębszą prawdę w wymiarze zarówno wizualnym, jak i psychologicznym.

Możliwość natychmiastowego podglądu wykonywanych zdjęć i tworzenia złożonych kompozycji przełamujących dominującą do tej pory zasadę jednego punktu widzenia, co jest próbą oddania ruchliwości naszego spojrzenia, a także tworzenie nowej przestrzeni obrazowej, w której uwidoczni się czas – według Hockneya daje w efekcie obrazy, które są „bardziej przestrzenne niż jakiegokolwiek fotografie stereoskopowe”³². Oddają one w o wiele bardziej doskonały sposób nasze widzenie przestrzeni i obiektów w niej znajdujących się, co można uznać za udaną adaptację lekcji, jaką dał nam kubizm, ale poprzez wykorzystanie „urządzenia [aparatu – P.Z.] do przedstawiania trójwymiarowych obiektów na dwuwymiarowej powierzchni za pomocą fragmentarycznych spojrzeń na ich różne części”³³. To widzenie obojga oczu będących w ruchu, nawet jeśli obserwator pozostaje nieruchomy, choć sam fotografujący musiał się poruszać, wykonując te kompozycje, choćby z tego powodu, że Polaroid ma obiektyw, który nie umożliwia zmiany ogniskowej. Tradycyjna fotografia, uznawana za medium, które w sposób najbardziej realistyczny przedstawia rzeczywistość, to jedno ze złudzeń zarówno widzów, jak i wielu teoretyków. Takie przekonanie Hockneya wydaje się dyskusyjne, stąd jednak można wywieść jego próby poszukiwania alternatywnych rozwiązań związanych z wykorzystaniem medium fotografii.

Po bardzo krótkim i niezwykle intensywnym okresie pracy z Polaroidem artysta zamienia go na prostego Pentaxa 110, za pomocą którego wykonuje szereg kolaży fotograficznych, takich jak *Telephone Pool* (1982), *Merced River, Yosemite Valley* (1982), *Walking in the Zen Garden at Ryoanji Temple, Kyoto* (1983), *Sitting in the Zen Garden at Ryoanji Temple, Kyoto* (1983), *Photographing Annie Leibovitz While She Is Photographing Me, Mojave Desert* (1983), *Pearblossom Highway* (1986). W roku 1983 artysta odwiedził Japonię, co związane było z jego zainteresowaniami japońskimi i chińskimi zwyczajami, które ukazują rzeczywistość w sposób całkowicie odmienny od europejskiego, wedle artysty są one o wiele bardziej realistyczne aniżeli obrazy wykorzystujące perspektywę centralną. Sam, eksperymentując z odwróconą perspektywą, poszerzał tym samym refleksje teoretyczne na temat obrazowa-

³¹ F. Ritchin, *In Our Own Image. The Coming Revolution in Photography. How Computer Technology is Changing Our View of the World*, New York 1999, s. 124.

³² Hockney on *Photography...*, s. 25.

³³ M. Livingston, *David Hockney*, London 1987, s. 235.

nia o nowe aspekty. Jednocześnie jednak stopniowo jego zainteresowanie fotografią ustępowało przekonaniu, że malarstwo może być zdecydowanie bardziej zaawansowanym sposobem przedstawiania rzeczywistości, jak również zbliżania się do oddania fenomenu ludzkiego widzenia, które nie jest poddane reżimowi jednego punktu widzenia, co zdominowało myślenie o prawidłowościach przedstawiania świata w malarstwie zachodnim. Percypując chińskie zwoje, widz nie jest zdeterminowany granicami obrazu – może je oglądać, zmieniając punkt widzenia, wędrując pomiędzy motywami przedstawionymi na obrazie; proces ten odbywa się w czasie, tak jak doświadczanie muzyki i literatury³⁴.

W grudniu 1983 roku w Victoria and Albert Museum w Londynie Hockney wygłosił swój pierwszy wykład na temat fotografii, który spotkał się z chłodnym przyjęciem, zwłaszcza wśród fotografów. W wystąpieniu tym postawił tezę, że spojrzenie z wielu punktów i w różnych momentach czasu lepiej oddaje naturę ludzkiego widzenia³⁵. David Bailey, którego postacią inspirował się Michelangelo Antonioni, tworząc postać Thomasa w *Powiększeniu* (1966), ostentacyjnie opuścił wykład przed końcem. Wystawa wybranych prac fotograficznych w Hayward Gallery również nie wzbudziła jakiegось powszechnego zachwytu, co być może przyczyniło się do zdecydowanego zmniejszenia aktywności Hockneya jako fotografa. Z fotografii jednak całkowicie nie zrezygnował, czego dowodem mogą być jego obrazy fotograficzne (*photographic drawings*) wykonywane w ostatnich kilku latach, w których podejmowane są właściwie wszystkie zagadnienia pojawiające się we wcześniejszych realizacjach polaroidowych oraz kolażach fotograficznych. Zmieniła się technologia, Hockney wykorzystuje instrumentarium cyfrowe, warto dodać, że już w roku 1989 został on zaproszony przez Adobe na prezentację programu graficznego Photoshop w Silicon Valley. Zawsze bliskie mu były wszelkie nowości technologiczne – używał faksów (*fax art*), iPod'a i iPhone'a jako szkicowników, tworzył „sztukę Xerox”, uznając maszynę kopiującą za specyficzną maszynę drukarską, wykorzystywał software'y komputerowe, tworząc grafiki cyfrowe. Po latach w wywiadzie mówił, że Photoshop uświadomił mu, iż fotografia fotochemiczna się skończyła, jednocześnie jednak dodawał, że program ten doprowadził do niesłychanej homogenizacji estetycznej w świecie

³⁴ Por. M. Tanaka, *Rethinking David Hockney's „reverse perspective”: The Acceptance of Japanese art in the 1970s and 1980*, „Aesthetics” 2018, 21, s. 55–68. Tanaka zwraca uwagę, że Hockney często odwoływał się w tym kontekście do tez postawionych przez George'a Rowleya w książce *Principles of Chinese Paintings*, Princeton 1974, s. 61.

³⁵ Zob. D. Hockney, *David Hockney on Photography: A Lecture at the Victoria and Albert Museum. November 1983*, New York 1983.

obrazów³⁶. *Perspective Should Be Reversed* (2014) – komputerowo wykonany kolaż, na który składają się osobno wykonane zdjęcia cyfrowe, zmontowane w jeden zaskakujący swą kompozycją obraz – można uznać za rodzaj zwięźczenia jego wieloletnich poszukiwań w zakresie eksperymentów z perspektywą, obraz składający się z wielu obrazów i wielu perspektyw. „Perspektywa powinna być odwrócona” – ten tytuł jest swego rodzaju manifestacją poglądów teoretycznych Hockneya, nieprzypadkowo jednym z elementów tej kompozycji jest okładka książki *Picasso and Truth* T.J. Clarka³⁷, reinterpretującego twórczość Pabla Picassa – to czytelny sygnał dotyczący inspiracji i pola odniesień. Na leżącej na stole kartce możemy przeczytać: „szczególnie dla fotografii”. Fotografia, obecnie prawie wyłącznie w postaci cyfrowej, powtarza ciągle – według Hockneya – stare grzechy obrazów zdominowanych przez tradycyjny paradygmat prezentowania rzeczywistości oparty na perspektywie centralnej. Czyżby wieloletnia kruczata artysty, starającego się nie tylko w sposób teoretyczny, ale i praktyczny to zmienić, na niewiele się zdała? Wiele wskazuje na to, że tak właśnie jest.

3

David Hockney stale poszerzał zestaw środków artystycznego wyrazu i mediów, z jakich korzystał, wydaje się więc czymś naturalnym, że po doświadczeniach z eksperymentami fotograficznymi zwrócił się w stronę ruchomego obrazu. Nie byłby jednak sobą, gdyby nie uczynił tego na własnych warunkach, a przy tym kontynuując swoje zainteresowania teoretyczne i praktyczne sposobami tworzenia i prezentowania obrazów. Jego twórczość filmową można usytuować w kontekście nurtu we współczesnej sztuce określanego mianem *art cinema*³⁸, choć i na tym tle jawi się ona jako zjawisko osobne. Zdefiniowanie tego nurtu nie jest zadaniem łatwym, tym bardziej że

³⁶ Zob. wywiad przeprowadzony w Luisiana Museum of Modern Art przez Christiana Lunda, w trakcie wystawy prac Davida Hockneya w roku 2011, <https://www.youtube.com/watch?v=oAx_aYGmpoM> [dostęp: 14 lutego 2020].

³⁷ Zob. T.J. Clark, *Picasso and Truth. From Cubism to Guernica*, Princeton–Oxford 2013.

³⁸ Pojęcie *art cinema* odnoszone bywa obecnie do takich twórców, jak Michael Haneke, Lav Diaz, Abbas Kiarostami czy Apichatpong Weerasethakul. Zob. G. King, *Positioning Art Cinema. Film and Culture Value*, London–New York 2019. Tę listę można byłoby zdecydowanie poszerzyć i wspomnieć o takich wybitnych artystach ruchomego obrazu, jak Bill Viola, Matthew Barney, Zbigniew Rybczyński, Pipilotti Rist, Christian Marclay, Robert Cahen, Chris Marker, Harun Farocki, Lech Majewski, Chris Cunningham, Peter Greenaway.

wchodzi on w szereg rozmaitych koneksji z takimi terminami (i zjawiskami), jak film eksperymentalny, kino niezależne, ale też *video art*. Generalnie chodzi o rozmaite działania z wykorzystaniem kamer, dziś prawie wyłącznie cyfrowych, które lokują się poza mainstreamem filmowym i najczęściej także poza kinem. Perspektywa filmoznawcza podsuwa tu jeszcze wiele innych tropów, takich jak chociażby kino autorskie, pamiętać musimy także o kolejnej dystynkcji – *art cinema* i *cinema of art*, z których to pierwsze określenie odnosi się do kina artystów, drugie zaś – do długiej tradycji filmu artystycznego (*art film*)³⁹. Twórczość filmową Hockneya można rozpatrywać przez pryzmat obu tych kategorii, ale także w kontekście zmian, jakie spowodowane zostały ekspansją nowych mediów. Dodatkowo uwzględnić należałoby proces, który symbolicznie można by określić jako wyjście filmu z sali kinowej i migrację do przestrzeni galeryjnych i muzealnych (*black box versus white box*). Opisująca ten proces Erika Bolsom⁴⁰ odwołuje się do tradycji badań zarówno filmoznawczych, jak i tych poświęconych współczesnej sztuce, nie stroniąc od optyki konwergencyjnej w tym zakresie. Autorka, nawiązując m.in. do Raymonda Belloura, rozwija własne rozumienie terminu „inne kino”⁴¹, które oznaczać miałyby realizacje zrywające z dominacją fabuły i konwencjonalnymi sposobami narracji czy też nietradycyjne formy dokumentalne, dekonstruujące wypracowane przez dziesięciolecia elementy formalne języka filmu.

W odniesieniu do twórczości Hockneya swego rodzaju potwierdzeniem, że jego prace można umieścić w tym nurcie, równie ważne wydają się zasadnicze zmiany dokonujące się w formie (i miejscach) prezentacji filmu. O ile obecność sztuki wideo w galeriach i muzeach ma długą historię, o tyle obecność filmu w postaci *cinéma d'exposition* (termin Jeana-Christophe'a Royouxa) czy *gallery film* (termin Catherine Fowler) jest zjawiskiem zapoczątkowanym w latach 90. ubiegłego wieku⁴². Filmy pokazywane w galeriach, najczęściej w formie instalacji jednokanałowych lub wielokanałowych, ale też wystawy tematyczne poświęcone wybitnym twórcom kina prezentowane w muzeach, dziś już raczej nikogo nie dziwią. Jako przykłady niech posłużą: pokazywana w Muzeum Narodowym w Krakowie w roku 2014 wystawa

³⁹ Por. L. Koepnick, *The Long Take. Art Cinema and the Wondrous*, Minneapolis–London, 2017, s. 30.

⁴⁰ E. Bolsom, *Exhibiting Cinema in Contemporary Art*, Amsterdam 2013.

⁴¹ Używa ona określenia *othered cinema* w odróżnieniu od *other cinema* stosowanego m.in. przez Belloura, co waloryzuje semantycznie rodzaj odejścia, zerwania łączności z kinem tradycyjnym. Zob. Bolsom, *Exhibiting Cinema...*, s. 9 i dalsze partie książki.

⁴² Pomijam w tym miejscu istotne zagadnienie problematycznego dziś rozróżnienia dzieł filmowych i prac wideo.

Stanleya Kubricka⁴³ czy retrospektywna prezentacja twórczości filmowej i wideo Lecha Majewskiego w MOMA w Nowym Jorku w roku 2006, zatytułowana „Conjuring the Moving Image”⁴⁴.

W takim kontekście można też umieścić twórczość audiowizualną Hockneya, który prezentuje swoje dokonania wykorzystujące ruchomy obraz jako zarazem swoiste *pendant* oraz poszerzenie wystaw swoich prac plastycznych i fotograficznych. Artysta korzysta z kamer cyfrowych w szczególny sposób⁴⁵, jego zwrot w stronę ruchomego obrazu wiąże się z poszukiwaniem zarówno nowego dla niego medium kreacji, jak i przełożenia jego obserwacji teoretycznych dotyczących obrazu i obrazowania na nowy sposób rejestracji rzeczywistości. Filmując dziewięcioma albo osiemnastoma kamerami jednocześnie, nawiązuje zarówno do tworzonych przez siebie *joiners*, jak i malowanych przez siebie obrazów, takich jak *A Bigger Grand Canyon* (1998) czy cykl *Bigger Trees Near Water* (2007), składających się z pięćdziesięciu elementów, do których namalowania wykorzystywał komputer jako narzędzie do czegoś, co można by nazwać preprodukcją albo przemalowaniem. To znaczy tworzeniem swego rodzaju siatki w komputerze, następnie wypełnianej już czysto malarskimi środkami jako obraz olejny na płótnie o bardzo dużych rozmiarach: 460 cm × 1220 cm. Te obrazy pochłaniają widza, ich immersyjna natura powoduje, że zaciera się dystans pomiędzy światem obrazu i obserwatorem. Ale brakuje im tego, czego nie może zaoferować żaden obraz statyczny – ruchu. Dlaczego te przestrzenie (sam Hockney mówi o sobie jako o *space freak'u*) zostały namalowane, a nie sfotografowane? Między innymi dlatego, że żaden aparat nie jest w stanie (bez deformacji) zarejestrować tak szerokich planów.

Swoje eksperymenty z ruchomym obrazem Hockney rozpoczyna od skonstruowania systemu wykorzystującego dziewięć kamer zamontowanych na jadącym samochodzie. Może pojawić się skojarzenie z *Nową książką* (1975), ciekawe zresztą, czy artysta widział film Zbigniewa Rybczyńskiego? Tyle że w tym przypadku kamery pracowały synchronicznie, natomiast u polskiego filmowca kolejne dziewięć sekwencji realizowanych było jedną kamerą. Zestawienie tych dwóch artystów, paradoksalnie, wcale nie musi wyglądać na czysto przypadkowe, jeśli pod uwagę weźmiemy teoretyczne zainteresowania

⁴³ Zob. P. Zawojki, *Kubrick w Muzeum (Narodowym)*, „Opcje” 2014, 3, s. 113–115.

⁴⁴ Zob. P. Zawojki, *Sztuka obrazu i obrazowania w epoce nowych mediów*, Warszawa 2012, s. 118–142. W tej książce przedstawiam kondycję obrazów audiowizualnych w czasach dominacji nowych mediów, co może być znaczącym uzupełnieniem problematyki poruszanej w tym artykule.

⁴⁵ Sam określa swoje realizacje audiowizualne mianem *digital movies*.

autora *Traktatu o obrazie*⁴⁶, szczególnie zaś – jego poszukiwania w zakresie nowych sposobów przedstawień perspektywicznych. Krytyczne podejście do utrwalonych i zdeponowanych w logice działania aparatów technicznych sposobów rejestrowania ruchomych i nieruchomych obrazów to coś, co łączy poglądy obu twórców.

Realizacje Hockneya włączyć można w nurt filmu eksperymentalnego (dzisiaj cyfrowe narzędzia problematyzują użycie określeń film *versus* wideo, w tym miejscu nie jest to najistotniejsze), w którym nie chodzi o użycie kamer do zapisów własnych działań (forma dokumentacji) albo posłużenia się medium audiowizualnym bez wykorzystania jego artystycznych możliwości. Hockney swój zwrot w stronę ruchomego obrazu traktuje inaczej, to nie jest tylko użycie nowego narzędzia, to świadome rozwinięcie własnej praktyki jako twórcy obrazów. Tych zrealizowanych przez niego filmów eksperymentalnych (*digital movies*) jest raptem kilka: *Winters* zarejestrowane przy użyciu dziewięciu kamer i kolejne filmy składające się na *Four Seasons* (2011), pokazywane jako instalacja składająca się z czterech części, łącznie na trzydziestu sześciu wyświetlaczach 55-calowych; *Seven Yorkshire Landscapes Videos* (2011) zrealizowana przy użyciu osiemnastu kamer pracujących synchronicznie, podobnie jak *The Jugglers* (2014). To filmy stanowiące rodzaj medytacyjnego zapisu fizycznej przestrzeni ukazanej w niezwykle sposób: każda kamera zamontowana na jadącym samochodzie (jak na dolce) ma ustawiony inaczej kąt widzenia, rejestruje zatem rzeczywistość niejako tak jak mobilne oko ludzkie, które w swej ruchliwości nieustannie zmienia swój fokus, jednocześnie cały czas widzi ostro. Widzowie muszą swoim ruchomym widzeniem tworzyć własną ścieżkę poruszania się pomiędzy kolejnymi obrazami na wyświetlaczach albo spróbować ogarnąć wszystkie składowe projekcji jednym spojrzeniem, co zwłaszcza w przypadku ruchomych obrazów jest niezwykle trudne.

Wykorzystanie nowych możliwości stwarzanych przez tego typu „aparat” daje w efekcie zmultiplikowany obraz, przełamujący tradycyjną formę jednego punktu widzenia. To ujmowanie obrazu zarejestrowanej rzeczywistości w formie zwielokrotnionej, symultanicznej i narzucającej odmienny od tradycyjnego sposób percepcji. Czy mamy zatem do czynienia z rewolucyjną zmianą przedstawiania widzialnego świata? Oczywiście nie, to tylko rodzaj eksperymentu wizualnego (te rejestracje pozbawione są dźwięku), który wydaje się interesujący jako sposób testowania możliwości wyrazowych technologii cyfro-

⁴⁶ Zob. Z. Rybczyński, *Traktat o obrazie*, Poznań 2009. Zob. też P. Zawojski, *Studio Ideale – utopia (nie)zrealizowana?*, w: *Polska animacja w XXI wieku*, red. M. Kozubek, T. Szczepański, Łódź 2017, s. 274–300.

wych. Niespokojny duch ponadsiedemdziesięcioletniego artysty – dla którego użycie nowych narzędzi nie jest wyłącznie zmianą obszaru własnych poszukiwań związanych z naturą obrazu, ale kolejnym krokiem w stronę nowego obrazowania – po raz kolejny daje o sobie znać. W tych działaniach nie ma niczego powierzchownego, mechanicznej aplikacji nowości technologicznych do rezerwuaru własnych działań w ramach sztuki ruchomego obrazu. Testowanie nowych narzędzi to rodzaj praktycznej weryfikacji jego przemyśleń teoretycznych, w wyniku czego powstały filmy interesujące, choć przecież ich wartość artystyczna może podlegać różnym ocenom.

Digital movies Hockneya to tylko kilka realizacji, tak jakby artysta doszedł do wniosku, że jego poszukiwania nowych form filmowego wyrazu mają ograniczony potencjał estetyczny. Jednak prezentując je na wspomnianych już wystawach w Royal Academy of Arts oraz Young Museum w San Francisco, na których pokazywane były przede wszystkim jego obrazy malarskie, zwracał tym samym uwagę na różnorodne zależności i przenikania się w jego twórczości różnych mediów. Realizacje filmowe w inny sposób pokazują to, co zobaczyć można na jego płótnach, na nich zaś można dostrzec to, czego nie zauważamy, oglądając ruchome obrazy. To sposób na unaocznienie podobieństw i różnic wynikających z użycia różnych mediów.

Brytyjski artysta konsekwentnie poszukuje odpowiedzi na fundamentalne pytania związane z naturą obrazu, naszego widzenia, możliwości nowych mediów wizualnych i audiowizualnych. Jest bardzo rzadkim obecnie przypadkiem twórcy, któremu stale towarzyszy namysł nad teoretycznymi podstawami i implikacjami wynikającymi ze studiowania przeszłości i terażniejszości obrazu. Zawodowi historycy, teoretycy i krytycy sztuki najczęściej odnoszą się krytycznie do jego publikacji, takich chociażby jak *Wiedza tajemna*; jego sądy, wyrażane często w formie dialogicznej wypowiedzi, prowokują do polemik. Do nielicznego grona autorów, którzy w pogłębiony sposób przedstawili rzeczowe kontrargumenty wobec „tezy Hockneya-Falco”, można niewątpliwie zaliczyć Michaela Johna Gormana⁴⁷ i Davida G. Storka⁴⁸. Gorman dostrzega pozytywny efekt kontrowersyjnych propozycji artysty i jego współpracownika przede wszystkim w tym, że Hockney i Falco zwrócili uwagę na nieco zapomniane narzędzia optyczne, takie jak camera obscura czy zwierciadła wklęsłe, które odegrały istotną rolę w historii malarstwa. Skupiając się na historii projekcji optycznych oraz pismach Giacomina Della Porty dowodzi, że nie ma

⁴⁷ Zob. M.J. Gorman, *Art, Optics and History: New Light on the Hockney Thesis*, „Leonardo” 2003, 4(38), s. 295–301.

⁴⁸ D.G. Stork, *Optics and Realism in Renaissance Art*, „Scientific American” 2004, 6(291), s. 77–83.

przekonujących argumentów, by stwierdzić, że malarze korzystali z nich już w trzecim dziesięcioleciu XV stulecia, co jest kluczową tezą Hockneya. Stork z kolei podważa zasadnicze tezy Hockneya, wykorzystując techniki komputerowego rozpoznawania obrazów oraz analizę przedstawionego przez artystę systemu projekcyjnego, w którym zastosowano lustro wklęsłe. Podaje przy tym argumenty związane z ogniskową, jasnością wyświetlanego obrazu i perspektywą geometryczną, które dowodzą, że ustalenia Hockneya nie znajdują potwierdzenia w szczegółowej analizie obrazu Jana van Eycka *Portret małżonków Arnolfinich* (1434).

Czy zatem badania i koncepcje teoretyczne autora *Historii obrazów* należy potraktować wyłącznie jako ciekawostkę z pogranicza fikcji teoretycznych, spekulacji naukowych i alternatywnych wersji historii sztuki? Nie ulega wątpliwości, że Hockneya warto nie tylko oglądać, ale też słuchać i czytać, bo nawet jeśli nie musimy się z nim zgadzać, to niewątpliwie zawsze warto brać pod uwagę to, co ma do pokazania i do powiedzenia. W swoich eksperymentach fotograficznych i filmowych Hockney kontynuował tradycję zapoczątkowaną przez artystów renesansowych, którzy łączyli w swojej działalności dokonania artystyczne i rozmyślenia teoretyczne nad podstawami tworzenia obrazów. Interesowały go przede wszystkim zagadnienia perspektywy, zmultiplikowanego punktu widzenia, kwestie przestrzeni i czasu w obrazie, jego *joiners* można potraktować zarówno jako antycypację kompozytowego tworzenia obrazów przy wykorzystaniu technologii cyfrowych, jak i próbę zredefiniowania istoty obrazu fotograficznego. Jego tradycyjne rozumienie – według Hockneya – zdominowane zostało przez działanie aparatu ufundowane na zasadach perspektywy centralnej, która nie jest naukowym odtwarzaniem rzeczywistości, tylko rodzajem konwencji przedstawieniowej, teoretyczną abstrakcją. A przy tym aparaty wyposażone w szerokokątne obiektywy tworzą obrazy zniekształcające obiekty zarejestrowane na zdjęciach. W jego opinii *joiners*, a także zrealizowane przez niego eksperymenty filmowe, proponują inną perspektywę, bliższą naszemu faktycznemu postrzeganiu rzeczywistości, które opiera się na zmiennych punktach widzenia wynikających z ruchliwości oczu, co bliskie jest kubistycznemu pojmowaniu przestrzeni w obrazach. Kolaże fotograficzne to kompozycje o mozaikowej naturze, które mają oddać pozycję ruchomego widza, z wielu punktów widzenia obserwującego sfotografowaną postać, co tworzy rodzaj wizualnej narracji rozgrywającej się w czasie. Zasada „decydującego momentu” – sformułowana przez Henriego Cartiera-Bressona⁴⁹, którego wybitne prace należą do innej epoki w foto-

⁴⁹ Zob. H. Cartier-Bresson, *Decydujący moment*, przeł. K. Łyczywek, „Format” 2005, 1–2, s. 2–4.

grafii – dziś całkowicie nie przystaje do rzeczywistości zdominowanej przez postprodukcję fotograficzną wykorzystującą rozmaite programy graficzne. W przypadku Hockneya tego typu działalność rozpoczęła się na długo przed tym, nim zaczął on korzystać z technologii cyfrowych. I choć efekty jego eksperymentów, podejmowanych w zakresie tworzenia obrazów fotograficznych, są dyskusyjne, to stanowią ważny epizod nie tylko w jego twórczości, ale i w historii fotografii.

BIBLIOGRAFIA

- Baltrušaitis J., *Anamorfozy albo Thaumaturgus opticus*, tłum. T. Stróżyński, Gdańsk 2009
- Bolsom E., *Exhibiting Cinema in Contemporary Art*, Amsterdam 2013
- Cartier-Bresson H., *Decydujący moment*, przeł. K. Łyczewek, „Format” 2005, 1–2, s. 2–4
- Claire J., *Perspectives dépravées*, w: D. Hockney, *Dialogue avec Picasso*, Paris 1999
- Clark T.J., *Picasso and Truth. From Cubism to Guernica*, Princeton–Oxford 2013
- Falco C.M., *Optics and Renaissance Art*, w: *Optics in Our Time*, red. M.D. Al-Amri, M. El-Gomati, M.S. Zubairy, New York 2016, s. 265–283
- Falco C.M., *Ibn al-Haytham and the origins of Computerized Image*, <https://www.researchgate.net/publication/4319035_Ibn_al-Haytham_and_the_origins_of_computerized_image_analysis> [dostęp: 8 lutego 2020]
- Friedberg A., *Wirtualne okno. Od Albertiego do Microsoftu*, tłum. A. Rejniak-Majewska, M. Pabiś-Orzeszyna, Warszawa 2012
- Gayford M., *A Bigger Message. Conversation with David Hockney*, London 2016
- Gorman M.J., *Art, Optics and History: New Light on the Hockney Thesis*, „Leonardo” 2003, 4(38), s. 295–301
- Hammer M., *Hockney as Philosophical Painter*, w: *David Hockney*, red. C. Stephens, A. Wilson, London 2017
- Hanhardt J.G., *Bill Viola Interviewed by John G. Hanhardt*, w: *Bill Viola. Electronic Renaissance*, red. A. Galansino, K. Perov, Firenze 2017
- Hockney D., *David Hockney on Photography: A Lecture at the Victoria and Albert Museum. November 1983*, New York 1983
- Hockney D., *That's the Way I See It*, London 1993
- Hockney D., *Wiedza tajemna. Sekrety technik malarskich dawnych mistrzów*, tłum. J. Holzman, Kraków 2006
- Hockney D., Gayford M., *Historia obrazów. Od ściany jaskini do ekranu komputera*, tłum. E. Hornowska, Poznań 2017
- Hockney D., *Picasso: Paintings of the '60*, <https://www.guggenheim.org/wp-content/uploads/2018/08/9009139_01_9009140_01-Picasso-Paintings-of-the-1960s.pdf> [dostęp: 30 kwietnia 2020]

- Hockney D., Falco C.M., *Optical Instruments and Imaging: The Use of Optics by 15th Century Master Painters*, <https://www.researchgate.net/publication/228924009_Optical_instruments_and_imaging_The_use_of_optics_by_15th_century_master_painters> [dostęp: 8 lutego 2020]
- Hockney D., Falco C.M., *The Art of the Science of Renaissance Painting*, <<https://wp.optics.arizona.edu/falco/wp-content/uploads/sites/57/2016/08/NatlGallery.pdf>> [dostęp: 6 lutego 2020]
- Hockney on Photography. *Conversation with Paul Joyce*, London 1988
- Hoelzl I., Marie R., *Softimage: Towards a New Theory of the Digital Image*, Bristol–Chicago 2015
- Hoelzl I., Marie R., *From Softimage to Postimage*, „Leonardo” 2017, 1(50), s. 72–73
- King G., *Positioning Art Cinema. Film and Culture Value*, London–New York 2019
- Koepnick L., *The Long Take. Art Cinema and the Wondrous*, Minneapolis–London 2017
- Lechowicz L., *Historia fotografii*, cz. 1: 1839–2009, Łódź 2012
- Livingston M., *David Hockney*, London 1987
- Panofsky E., *Perspektywa jako „forma symboliczna”*, tłum., wstęp i posłowie G. Jurkowlaniec, Warszawa 2008
- Poprzęcka M., *Inne obrazy. Oko, widzenie, sztuka. Od Albertiego do Duchampa*, Gdańsk 2008
- Ritchin F., *In Our Own Image. The Coming Revolution in Photography. How Computer Technology is Changing Our View of the World*, New York 1999
- Rowley G., *Principles of Chinese Paintings*, Princeton 1974
- Rybczyński Z., *Traktat o obrazie*, Poznań 2009
- Stork D.G., *Optics and Realism in Renaissance Art*, „Scientific American” 2004, 6(291), s. 77–83
- Sykes C.S., *David Hockney. The Biography, 1975–2012. A Pilgrim’s Progress*, New York–London–Toronto–Sydney–Auckland 2014, s. 157–183
- Szarkowski J., *The Photographer’s Eye*, New York 1966
- Tanaka M., *Rethinking David Hockney’s „reverse perspective”: The Acceptance of Japanese art in the 1970s and 1980*, „Aesthetics” 2018, 21, s. 55–68
- Vidler A., *Warped Space. Art, Architecture and Anxiety in Modern Culture*, Cambridge–London 2000
- Vinci L. da, *O malarstwie*, tłum. L. Staff, Kraków–Budapeszt–Syrakuzy 2019
- Weschler L., *True to Life: Twenty-Five Years of Conversations with David Hockney*, Berkeley–Los Angeles–London 2008
- Zawojski P., *Sztuka obrazu i obrazowania w epoce nowych mediów*, Warszawa 2012
- Zawojski P., *Kubrick w Muzeum (Narodowym)*, „Opcje” 2014, 3, s. 113–115
- Zawojski P., *Studio Ideale – utopia (nie)zrealizowana?*, w: *Polska animacja w XXI wieku*, red. M. Kozubek, T. Szczepański, Łódź 2017, s. 274–300
- Zawojski P., *Od obrazów (audiowizualnych) do postobrazów (hybrydycznych). Perspektywa teoretyczna*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2019, 1(39), <<https://www.ejournals.eu/Przegląd-Kulturoznawczy/2019/Numer-1-39-2019/art/14649/>> [dostęp: 6 lutego 2020]

Piotr Zawojski

University of Silesia, Katowice

PHOTOGRAPHY AND FILM IN ARTISTIC PRACTICE AND THEORETICAL PROPOSITIONS OF DAVID HOCKNEY

Summary

In his diverse works, David Hockney has used, and still uses, various media, which in some periods of his activity gained leading significance, while in the following they were abandoned or temporarily abandoned. But no matter what medium in the given period was the main form of creativity, the focus of his interest has always been the issue of image and imaging. The article is devoted to the practice and theoretical recognition of photography, which was a kind of introduction to experiments with a moving image. The author refers to the artist's numerous publications on the theory and history of image and imaging (including *Secret Knowledge*, *History of Images*, *On Photography*). Photography led to Hockney's audiovisual realizations. This is a kind of repetition of the natural evolution and developmental progression of the media, also, and perhaps above all, in the technological dimension. The article is divided into three parts. In the first part, the author presents Hockney as a practitioner and theoretician, in whose activities both these activities are closely intertwined. This is a sign of the times: practice and theory are equally important, awareness of the medium, or artistic and aesthetic self-awareness of artists, is an expression of the spirit of the era in which an intuitive approach to art today seems inefficient, not to say impossible. Hockney appears to be an exemplary artist, who is extremely conceptual in his artistic practice as a consequence of his research on the history of art and a constantly developed set of his own theoretical findings. He is an artist discursively commenting not only on his work as an artist in many media (painting, drawing, graphics, set design, photography, film, computer graphics), but also an art and media theoretician reflecting on the fate of images in a changing media landscape. The second part of the article is devoted to the reconstruction of Hockney's theoretical reflections on photography and the analysis of his photographic projects. First of all, experimental Polaroid compositions created in the early eighties, named by the artist *joiners*, as well as photographic collages and photographic images realized in the later periods of the British artist's work. The third part considers *digital movies*, as Hockney calls them, audiovisual realizations referring to both his previous photographic works and experimental video films in which multi-camera systems are used.

Keywords:

David Hockney, *joiners*, photography theory, perspective, image, experimental film

WOJCIECH BRILLOWSKI

TREASURES FROM THE WRECK OF THE UNBELIEVABLE –
ARCHEOLOGIA JAKO ELEMENT
STRATEGII ARTYSTYCZNEJ DAMIENA HIRSTA

For me, art is always a kind of theater¹

Damien Hirst

I doubt Amotan was the first,
and he was certainly not the last,
to hunger for such a memory theatre,
a great arena to house the phantasmagoria
that sprang from the myth-bearing mind of men²

Simon Schama

Na projekt Damiena Hirsta zatytułowany *Treasures from the Wreck of the Unbelievable*, prezentujący fikcyjną kolekcję rzymskiego wyzwolenca Cif Amotana II³ i opowiadający równie fantazyjną historię jej odnalezienia w wodach Oceanu Indyjskiego, składa się szereg elementów. Najważniejszy z nich to wystawa obiektów ze wspomnianego zbioru, prezentowana od 9 kwietnia do 3 grudnia 2017 roku w należących do Fundacji Pinault dwóch weneckich galeriach – Punta della Dogana oraz Palazzo Grassi⁴. Realizacja dzieł, zapewne od początku tworzonych z myślą o tych konkretnych obiektach ekspozycyjnych, trwała dziewięć lat (2008–2017). Historyczne budowle, w których

¹ D. Hirst, A. Haden-Guest, *Interview*, 23 listopada 2008, dostępny w internecie: <<https://www.interviewmagazine.com/culture/damien-hirst>> [dostęp: 25 marca 2020].

² S. Schama, *Inventory*, w: D. Hirst et al., *Treasures from the Wreck of the Unbelievable*, London 2017, s. 23.

³ Anagram od słów *I am a fiction* – ta wersja imienia rzymskiego wyzwolenca nie występuje w stanowiącym część projektu filmie, gdzie jest on określany po prostu jako Amotan albo wyjątkowo jako Aulus Kalidiusz Amotan, zgodnie z rzymską tradycją potrójnego imiennictwa.

⁴ D. Hirst, „*Treasures from the Wreck of the Unbelievable*”, 9 kwietnia – 3 grudnia 2017, Palazzo Grassi i Punta della Dogana, Wenecja, kurator Elena Geuna.

mieszczą się galerie Pinaulta, oferowały nie tylko odpowiednio dużo przestrzeni (ok. 5000 m²), ale też atrakcyjną wizualnie i treściowo scenografię, a ich dzieje zostały wprzęgnięte w artystyczną narrację⁵. Wystawiono w nich blisko 200 rzeźb w różnej skali, liczących od kilkunastu centymetrów do kilku metrów, a w jednym – prawdziwie gargantuicznym – przypadku nawet kilkanaście metrów długości/wysokości. To ostatnie dzieło, *Demon with a Bowl*, wykonano z żywicy epoksydowej, gdyż brązowy oryginał był zbyt ciężki i trudny w transporcie, by można było go umieścić w dziedzińcu historycznego budynku Palazzo Grassi na niestabilnym weneckim gruncie⁶.

Wystawie towarzyszyły przewodniki w formie drukowanej i dźwiękowej⁷ oraz trzy wydawnictwa albumowe. Pierwsze z nich to bogato ilustrowany katalog, zawierający – poza licznymi zdjęciami dzieł i sal wystawienniczych – szereg esejów wprowadzających czytelnika w koncept ekspozycji⁸. Drugie to zespół spektakularnych podwodnych zdjęć z prac na fikcyjnym wraku statku „Apistos”, który miał niegdyś należeć do Amotana (il. 1)⁹. Trzecie to dwutomowa publikacja, upodobniona edytorsko do katalogów zbiorów artystycznych z przełomu XIX i XX wieku, zawierająca reprodukcje stu rysunków stylizowanych na szesnasto- i siedemnastowieczne oraz ich „krytyczne” omówienie¹⁰. Na wewnętrznych stronach jej okładek znalazła się lista stu rysunków, zatytułowana: „A History of the World in a Hundred Objects”¹¹. Choć

⁵ E. Geuna, *The Coral Diver*, w: Hirst et al., *Treasures from the Wreck...*, s. 10.

⁶ Hirst et al., *Treasures from the Wreck...*, s. 381–382.

⁷ *Treasures from the Wreck of the Unbelievable*. Damien Hirst, Palazzo Grassi 2017, dostępne w internecie: <<https://www.palazzograssi.it/en/exhibitions/past/damien-hirst-at-palazzo-grassi-and-punta-della-dogana-in-2017-1/#guide>> [dostęp: 11 stycznia 2019].

⁸ Hirst et al., *Treasures from the Wreck...*, s. 5–27; wśród autorów znalazła się Elena Geuna, kuratorka wystawy, Martin Bethenod, dyrektor weneckich obiektów Fundacji Pinault, François Pinault, jej właściciel, Henri Loyrette, historyk sztuki i były dyrektor Luwru, Simon Schama, historyk oraz popularyzator dziejów nauki i sztuki, a także Franck Goddio, archeolog i dyrektor francuskich wykopalisk podwodnych w Aleksandrii.

⁹ D. Hirst, *The Undersea Salvage Operation: Treasures from the Wreck of the Unbelievable*, fot. C. Gerigk, S. Russell, London 2017, *non vidi*.

¹⁰ D. Hirst, A. Corry, *Treasures from the Wreck of Unbelievable: One Hundred Drawings*, London 2017; niektóre z nich były wystawione w jednej z sal Palazzo Grassi, zob. Hirst et al., *Treasures from the Wreck...*, s. 284–315, 331–333.

¹¹ Wskazuje to, że ważnym źródłem inspiracji dla Hirsta był multimedialny projekt byłego dyrektora British Museum, Neila MacGregora, na który składała się niezmiernie popularna seria audycji radiowych na kanale BBC4 i towarzysząca jej książka – N. MacGregor, *A History of the World in 100 Objects*, London 2010. Kilka obiektów omawianych przez MacGregora zostało wykorzystanych przez Hirsta jako wzory dla jego rzeźb i rysunków, o czym wprost wspomniała kurator wystawy Elena Geuna: „One of the sources of inspira-



1. Damien Hirst, *Hydra and Kali Discovered by Four Divers*, fot. Christoph Gerigk, © Damien Hirst and Science Ltd., wszelkie prawa zastrzeżone, DACS/Artimage 2020, img. ref. SCI-DH-4727

wszystkie te elementy stanowią integralne części projektu, to ekskluzywność niektórych publikacji, z powodu ich ograniczonego nakładu oraz wysokich cen, sprawia, że mają charakter drugorzędny. Owszem, rozwijają i dopełniają kluczowe wątki artystycznego przedsięwzięcia, ale ich znajomość dla zrozumienia całości nie jest konieczna, choć niewątpliwie przydatna.

Dużo istotniejszą jego częścią jest fabularyzowany film pseudodokumentalny¹², stanowiący dopełnienie i rozwinięcie weneckiej wystawy. Został on udostępniony globalnie za pośrednictwem medialnej platformy interneto-

tion for the exhibition is the collection of the British Museum, in London, where the Ife heads are displayed. An Ife head from the British Museum collection has also been included in the famous book, *A History of the World in 100 Objects* by the former museum director Neil MacGregor”, zob. P. Parke, *Damien Hirst accused of copying African art at Venice Biennale*, CNN 2017, 11 maja, dostępny w internecie: <<https://edition.cnn.com/2017/05/10/africa/damien-hirst-appropriation-venice-biennale>> [dostęp: 3 kwietnia 2020].

¹² *Treasures from the Wreck of the Unbelievable*, reż. S. Hobkinson, 2017; określane jako „mockumentary”, zob. *Treasures from the Wreck of the Unbelievable* (2017), „IMDb”, dostępny w internecie: <<https://www.imdb.com/title/tt6980988/>> [dostęp: 21 marca 2020].

wej Netflix krótko po zakończeniu ekspozycji – 1 stycznia 2018 roku. Wybór tego kanału dystrybucji, niejako w odpowiedzi na ograniczony w czasie i przestrzeni dostęp do wystawy oraz elitarność towarzyszących jej wydawnictw, stanowił bezprecedensowy zabieg Hirsta na polu egalitaryzacji sztuki współczesnej¹³. Artystę interesowało nie tylko jak najszerokie udostępnienie jego projektu, ale też uczynienie tego w formie cyfrowej, w korespondencji z jednym z najważniejszych wniosków płynących z jego przedsięwzięcia, że najmniej narażony na zgubny wpływ czasu jest obiekt czysto wirtualny, o ile zapewnić mu odpowiednią liczbę nośników¹⁴. Film zrealizowano rękoma doświadczonych fachowców¹⁵, stosując różne techniki zdjęciowe i rozwiązania montażowe, w formalno-treściowym powiązaniu z wydarzeniami na ekranie, odgrywanymi przez zawodowych aktorów oraz amatorów¹⁶. Dokument w części został nakręcony równocześnie z przygotowaniem do wystawy, podczas kosztownej i trudnej pod względem logistycznym operacji, w trakcie której przetransportowano niektóre obiekty z Europy do wschodniej Afryki, a pozostałe wykonano na miejscu¹⁷. Tam zostały zatopione, po czym je wydobyto w odpowiednio zainscenizowanym procesie podwodnej eksploracji i przewie-

¹³ Według rzeczniczki artysty (a formalnie Science Ltd.), to sam Hirst zdecydował, że „Netflix was the right platform **to share it with the world** [podkr. – W.B.]”, cyt. za: J. Halperin, *Damien Hirst Created a Fake Documentary About His Fake Venice Show—and Now You Can See It on Netflix*, „Artnet News” 2019, 5 stycznia, dostępny w internecie: <<https://news.artnet.com/art-world/damien-hirst-created-fake-documentary-venice-show-can-see-netflix-1192922>> [dostęp: 21 marca 2020].

¹⁴ „The film is something Damien wanted **people to be able to come across in years to come**, which explores the backstory of the project”, cyt. za: J. Halperin, *Damien Hirst Created...*

¹⁵ Reżyser Sam Hobkinson jest uznanym twórcą filmów dokumentalnych, w tym miniserialu telewizyjnego *Venice*, zob. IMDb, dostępny w internecie: <https://www.imdb.com/name/nm0387700/?ref_=tt_ov_dr> [dostęp: 26 marca 2020]; podobnie Tim Cragg, autor zdjęć, ma ogromne doświadczenie w kręceniu filmów dokumentalnych, przyrodniczych oraz poświęconych sztuce i archeologii, przy których współpracował m.in. z Damianem Hirstem oraz Simonem Schamą, zob. IMDb, dostępny w internecie: <https://www.imdb.com/name/nm1145108/?ref_=fn_al_nm_1> [dostęp: 26 marca 2020].

¹⁶ Amatorzy występują pod własnymi imionami i nazwiskami, a aktorzy zachowują swoje imiona, ale nazwiska im zmieniono.

¹⁷ Wprawdzie szczegóły realizacji projektu są objęte tajemnicą, ale można się domyślać po datach zdjęć Christopha Griegka, wykorzystanych do fotosów umieszczonych na wystawie, że prace na Oceanie Indyjskim odbywały się na przestrzeni co najmniej dwóch lat, zob. Hirst et al., *Treasures from the Wreck...*, s. 330. Narracja filmowa koresponduje z tym datowaniem, pokazując, że „wykopaliska” trwały przez dwa sezony. W trakcie pierwszego wydobyto mniejsze rzeźby (ich zdjęcia są datowane na rok 2015), a drugiego – te najbardziej monumentalne (ich fotografie opisano jako zrobione w roku 2016).

ziono drogą morską z powrotem. Świadczy to o tym, jak ogromną wagę artysta przywiązywał do stworzenia przekonującej i atrakcyjnej wizualnie oprawy swojego projektu, będąc świadom, że może to zapewnić jedynie nakręcenie niemal całego materiału na żywo, przy minimalnym użyciu komputerowych efektów specjalnych. Poza przedstawieniem odpowiednio udratyzowanej i sfabularyzowanej historii badań film zawiera liczne wypowiedzi Hirsta na temat głównych wątków jego artystycznego przedsięwzięcia, często w formie komentarzy na temat tego, co dzieje się na ekranie. Widz ogląda twórcę mówiącego bezpośrednio do kamery lub słyszy jego głos z tzw. offu w trakcie przerwaniów w głównej narracji, ukazujących przywiezienie dzieł do Wenecji, później ich rozmieszczenie na ekspozycji, a na końcu przestrzenie galerii wypełnione zwiedzającymi. Obraz filmowy i komentarze pozwoliły artyście nie tylko przedstawić swoje dzieła masowemu widzowi, ale też zobrazować, jak integralnie były powiązane z przestrzenią obu galerii, zarówno kompozycyjnie, jak i semantycznie. Z tego powodu część zdjęć musiała zostać zrealizowana już w trakcie wystawy, odpowiednią ilość czasu zajął również montaż i udźwiękowienie. To zapewne w dużej mierze zadecydowało, że premiera filmu odbyła się po zamknięciu ekspozycji.

Przedsięwzięcie Hirsta jest niezmiernie złożone, nie tylko ze względu na jego multimedialność, ale także wielowarstwowość. To oczywiście gra konwencjami, w swej przewrotności dla jednych zwodnicza, dla innych ironiczna. To również satyra komentująca reguły rządzące rynkiem sztuki i jednocześnie cynicznie je wykorzystująca¹⁸. Jednakże, po odarciu z tych zewnętrznych warstw, w miarę zagłębiania się (dobór słów nieprzypadkowy) w istotę rzeczy, w widzu narasta – wbrew rozpowszechnionym sądom na temat Hirsta – odczucie obcowania z autentycznością artystycznej wypowiedzi, z autorefleksyjną i samokrytyczną analizą tego, czym jest sztuka i kim jest ten, kto ją kreuje. Realizując swój projekt, Hirst podjął próbę stworzenia wieloaspektowej narracji, mogącej budzić skojarzenia z ideą Gesamtkunstwerku. W przeszłości tego typu przedsięwzięcia realizowano na potrzeby religii czy totalitarnych systemów politycznych, co zapewniało odpowiednią treść, wolę społeczną, zasób umiejętności i środki finansowe. Brytyjski artysta-multimilioner, stawiając sobie podobne zadanie artystyczne, dysponował dwoma

¹⁸ T. Morgan, *Damien Hirst's Shipwreck Fantasy Sinks in Venice*, „Hyperallergic” 2017, 10 sierpnia, dostępny w internecie: <<https://hyperallergic.com/391158/damien-hirst-treasures-from-the-wreck-of-the-unbelievable-venice-punta-della-dogana-palazzo-grassi>> [dostęp: 29 marca 2020]: „Damien Hirst's «Treasures from the Wreck of the Unbelievable» is not an exhibition. It's a showroom for oligarchs”.

ostatnimi elementami – gotów był zainwestować sporą część własnej fortuny, zaangażować doświadczony zespół współpracowników oraz wykorzystać swoją bazę warsztatową¹⁹. Dawało mu to kompletną wolność artystyczną, uniezależniając go od drugiego ze wspomnianych warunków, czyli woli społecznej. Będąc wytrawnym graczem na rynku sztuki, zdawał sobie sprawę, że popyt na jego dzieła jest na tyle duży, by zminimalizować artystyczne i inwestycyjne ryzyko²⁰. Pozostawała rzecz najtrudniejsza, czyli rozwinięcie podstawowego konceptu w sposób, który uzasadniałby zastosowanie formuły całościowego dzieła sztuki.

Hirst, świadom wciąż aktualnej społecznej i kulturowej mocy mitu, postanowił wykorzystać jego dyskurs jako bardziej prymarny i uniwersalny niż jakakolwiek doktryna religijna czy polityczna. W realiach globalnej kultury początków XXI wieku, w dużej mierze zdominowanych przez dyskurs naukowo-techniczny, ale w istotnym stopniu także przez masową konsumpcję kina, telewizji, literatury i gier komputerowych, wymagało to stworzenia multimedialnej **fikcji**²¹. Przemyślanej, wszechogarniającej i odwołującej się do uniwersaliów, ale przede wszystkim spójnej i na tyle atrakcyjnej, aby mogła zaciekać i zainspirować współczesnego odbiorcę, zgodnie z egalitarnym pojmowaniem funkcji sztuki przez Hirsta. W tym celu postanowiono – jak wskazuje Martin Bethenod – wykorzystać reguły „dobrowolnego zawieszenia

¹⁹ Damien Hirst on his new shipwreck exhibition, BBC News, 2017, 6 kwietnia, <bbc.com/news/av/entertainment-arts-39519639/damien-hirst-on-his-new-shipwreck-exhibition> [dostęp: 29 marca 2020].

²⁰ G. Calchi Novati, *Staging the Wreck of the Unbelievable. Performing ideology: Imaginary surplus, alienation and anxiety*, „Performance Research” 2019, 5(24), s. 25: „Suffice it to say that the works in «Treasures» range from \$500,000 to \$5 million and that several collectors had agreed in advance to purchase pieces”.

²¹ Por. M. Westfall, *The White Whale*, 13 listopada 2017, dostępny w internecie: <<http://gristle.com/2017/11/13/the-white-whale>> [dostęp: 29 marca 2020]: „The price of admission to Hirst’s exhibition is consent to a certain fantastic fiction. This is, of course, commonplace — we do it every time we open a novel, go to the movies, watch the news, or enter the voting booth”. Tekst Westfalla jest jednym z nielicznych pozytywnych opracowań lub recenzji projektu Hirsta, próbujących dokonać rzetelnej jego analizy, a nie, jak czyni to większość krytyków, skomentować to banalnym „hoax”, „fake”, „gigantic pack of lies” czy nieco bardziej ambitnie „post-truth”. Dla równowagi warto przytoczyć tu słowa, które wypowiedział o „Treasures...” Francesco Bonani, kurator wcześniejszej wystawy Hirsta, „Relics”: „In his bombastic, exaggerated way, Damien has created a narrative the likes of which the public has never seen. Many will call it bad taste or kitsch, but it’s more than that. It’s Hollywood”, cyt. za: C. Vogel, *Damien Hirst is Back With an Underwater Fantasy. Will Collectors Care?*, „New York Times” 2017, 6 kwietnia, dostępny w internecie <nytimes.com/2017/04/06/arts/design/damien-hirst-francois-pinault-palazzo-grassi.html> [dostęp: 29 marca 2020].

niewiary”, sformułowane przez Samuela T. Coleridge’a na płaszczyźnie literatury²², a od ponad stu lat z powodzeniem wcielane w życie w filmie fabularnym²³. Kluczowym elementem strategii artystycznej stało się ich zaadaptowanie na potrzeby projektu artystycznego, z którym ludzie mieli obcować wieloma zmysłami²⁴. Do tego celu artysta postanowił wykorzystać niezmiernie popularne dziś medium – park rozrywki²⁵. Na źródło jego inspiracji wskazuje umieszczony na weneckiej wystawie rzeźbiarski autoportret z Myszką Miki²⁶, wzorowany na pomniku Walta Disneya, znajdujący się w jego parku rozrywki w Anaheim w Kalifornii²⁷. W Palazzo Grassi ustawiono obok siebie brązowe posągi Myszkę Miki²⁸ oraz Goofy’ego²⁹, a także rzeźbiarską grupę Mowglię i Baloo, ukazanych jak w jednym z kadrów Disneyowskiej *Księgi dżungli*³⁰. Obok pierwszego z posągów znajduje się podświetlony fotos, uka-

²² M. Bethenod, *Preface*, w: Hirst et al., *Treasures from the Wreck...*, s. 7; zob. S.T. Coleridge, *Biographia Literaria or Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions*, t. 2, London 1817, s. 6; zob. rozważania Jorge Borgesa na ten temat: J.L. Borges, *Narrative Art and Magic*, w: idem, *Selected non-fictions*, New York–London 1999, s. 75–82; oraz analizę tezy Coleridge’a z perspektywy krytyki dokonanej przez J.R.R. Tolkiena, zob. T.Z. Majkowski, *W cieniu Białego Drzewa. Powieść fantasy w XX wieku*, Kraków 2013, s. 35–37.

²³ Zob. A.J. Ferri, *Willing Suspension of Disbelief: Poetic Faith in Film*, Lanham–New York–Plymouth 2007.

²⁴ H. Loyrette, *On the Name of*, w: Hirst et al., *Treasures from the Wreck...*, s. 16, wskazuje na inspirację wierszem *Chan Kubiłaj* Coleridge’a, zob. S.T. Coleridge, *Poezje wybrane*, tłum. Z. Kubiak, Warszawa 1987, s. 96–98, a także jego interpretacją dokonaną przez Jorge Borgesa, zob. J.L. Borges, *Oscar Wilde, Kwiat Coleridge’a, Sen Coleridge’a, „Więź”* 1990, 2–3, s. 118–125; por. N. Tcherepashenets, *Place and displacement in the narrative worlds of Jorge Luis Borges and Julio Cortázar*, New York 2008, s. 89–95; a także powieścią historyczną Gustava Flauberta, zob. G. Flaubert, *Salambo*, tłum. W. Rogowicz, Warszawa 1978.

²⁵ Jak pokazuje przykład Disneylandu, w takiej formule można realizować nie tylko pomysły fabularne zaczerpnięte z innych rodzajów twórczości, ale też kreować własne, jak to było w przypadku *Piratów z Karaibów*. Późniejsze losy dwóch spośród największych kompozycji Hirsta z omawianego projektu, umieszczonych w centrum najbardziej wystawnego centrum rozrywki w Las Vegas, pokazują, jak obrana przez niego strategia artystyczna jest bliska formule parku rozrywki, zob. S. Cascone, *Damien Hirst’s 60-Foot-Tall Demon Will Loom Over the Most Expensive, Art-Bedecked Hotel Renovation in Las Vegas’s History*, „Artnet News” 2019, 3 kwietnia, dostępny w internecie: <<https://news.artnet.com/art-world/damien-hirst-las-vegas-hotel-demon-1507594>> [dostęp: 21 marca 2020].

²⁶ „The Collector with Friend”, Hirst et al., *Treasures from the Wreck...*, s. 65.

²⁷ „Partners”, B. Gibson, 1993.

²⁸ „Mickey”, Hirst et al., *Treasures from the Wreck...*, s. 186.

²⁹ „Goofy”, Hirst et al., *Treasures from the Wreck...*, s. 189.

³⁰ „Best Friends”, Hirst et al., *Treasures from the Wreck...*, s. 287; por. *Jungle Book*, reż. W. Reitherman, 1967, 29 min.

zujący unoszenie go przez nurka z dna oceanu³¹. Podobne ujęcie pełni istotną rolę w zakończeniu filmu, wyznaczając moment, kiedy następuje kres „dobrowolnego zawieszenia niewiary”³². Poza Disneyem wśród źródeł inspiracji znalazły się inne produkty Fabryki Snów, od klasy A do C, literatura awanturnicza i podróżnicza, romantyczna poezja, produkty przemysłu zabawkarskiego, filmy przyrodnicze, ale przede wszystkim tradycje mitologiczne, religijne i artystyczne kultur z różnych czasów i miejsc. Z tego wszystkiego powstał niezmiernie eklektyczny zbiór, spojony nie tylko osobowością jego fikcyjnego twórcy Amotana, *alter ego* Hirsta³³, ale też programem treściowym, poruszającym tak istotne dla ludzkiej egzystencji kwestie życia i śmierci, natury i sztuki, prawdy i fikcji, mitu i historii.

* * *

Jak sugeruje już sam tytuł projektu, głównym konstytuującym go elementem jest fantazja artysty. Nie stanowi ona jednak celu samego w sobie, ale paradoksalnie, jest skutkiem ukierunkowania refleksji twórcy w stronę namacalnej rzeczywistości³⁴. Hirst koresponduje na wielu płaszczyznach z jednym z najważniejszych współczesnych trendów intelektualnych, czyli z nowym materializmem³⁵, ale jednocześnie odbiega od najbardziej idealistycznych i programowych propozycji Jane Bennett i Grahama Harmana³⁶. Nie interesuje go bowiem polityczna agenda tych autorów, pozbawiony jest też złudzeń odnośnie do możliwości powrotu do premodernistycznego postrzegania świata³⁷. W równym stopniu co oni skupia się na istocie rzeczy, ale nie czyni tego, wychodząc z perspektywy teoretycznej, tylko opierając się na praktycznych i zaangażowanych doświadczeniach artysty i kolekcjonera.

³¹ Hirst et al., *Treasures from the Wreck...*, s. 281.

³² „To Do the Impossible”, Hirst, Corry, *Treasures from the Wreck...*, s. 143 (rysunek Myszki Miki z adnotacją na karcie: „It’s fun to do the impossible” i drugą, wykonaną odmiennym charakterem pisma: „laughing figure”).

³³ Według samego artysty, Amotan był kimś więcej, postacią prawdziwie uniwersalną: „It’s me, it’s Pinault, it’s Walt Disney, it’s anyone who has a vision”, cyt. za: Vogel, *Damien Hirst is Back...*; albo, jak pisze Schama (*Inventory*, s. 23), był to jeden z ludzi „unafraid to make themselves ridiculous as the abandon themselves to the delirium of obsession”.

³⁴ T. Sparrow, *The end of phenomenology: Metaphysics and the new realism*, Edinburgh 2014, s. 20.

³⁵ G. Harman, *Weird realism: Lovecraft and philosophy*, Alresford 2012, s. 51.

³⁶ J. Bennett, *The enchantment of modern life: Attachments, crossings, and ethics*, Princeton 2001, s. 12; G. Harman, *Tool-being: Heidegger and the metaphysics of objects*, Chicago, IL, 2002, s. 238.

³⁷ B. Boysen, *The embarrassment of being human: A critique of new materialism and object-oriented ontology*, „Orbis Litterarum” 2018, 73, s. 229–231.

Skutkiem tego jest postrzeganie i rozumienie rzeczy w sposób dynamiczny, we wzajemnej zależności z bytami i siłami w stosunku do nich zewnętrznymi. Zbliża go to do perspektywy tzw. symetrycznego podejścia, postulowanej przez Brunona Latoura³⁸ i rozwijanej na polu archeologii, szczególnie przez Bjørnara Olsena i Christophera Witmore'a³⁹. Warto zaznaczyć w tym miejscu, że kwestia interakcji człowieka z rzeczami zajmuje Hirsta od dziesięcioleci. Można wręcz uznać, że przez cały ten czas stanowiła jeden z centralnych wątków jego twórczości, obok zagadnień śmierci, rozkładu, prawdy i religii. W projekcie „Treasures...” następuje synteza wszystkich tych elementów, zapoczątkowana refleksją na temat „śmierci” rzeczy, w tym również dzieł sztuki, w wywiadzie udzielonym Hansowi Obristowi w roku 2007⁴⁰. Jego centralnym wątkiem uczyniono motyw transformacji, będącej efektem działania czasu, zapośredniczonego przez siły natury, ale również przez człowieka. Artysta nie zadowala się jedynie świadomością następowania tych procesów i ich śledzeniem, ale pogodziwszy się z ich nieuchronnością i uznawszy uwidaczniającą się w nich entropię za uniwersalną zasadę wszechświata, stara się je zrozumieć i naśladować⁴¹.

Przyjęcie takiej perspektywy niejako automatycznie wymusiło wplecenie tego wątku w opowieść, mającą na celu stworzenie ułud historyczności postaci Amotana i jego kolekcji za pomocą różnego rodzaju fikcyjnych źródeł. Obiekty na ekspozycji zostały rozmieszczone w ten sposób, aby obcujący z nimi widz choć w części zaznajomił się z osnutą wokół nich narracją, nawet nie dysponując przewodnikiem i nie czytając metryczek. Zwiedzający nie mógł przeoczyć umieszczonych w kluczowych miejscach galerii podświetlonych fotosów i wideoinstalacji (il. 1)⁴² czy zajmującego środek jednej z sal wystawowych modelu statku rzymskiego wyzwolenca⁴³. Pochodzące

³⁸ B. Latour, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network Theory*, Oxford 2005, s. 76.

³⁹ B. Olsen, *In Defense of Things. Archaeology and the Ontology of Objects*, Lanham, MD, 2010, s. 135; C.I. Witmore, *Symmetrical archaeology: Excerpts of a manifesto*, „World Archaeology” 2007, 4(39), s. 547.

⁴⁰ H.U. Obrist, D. Hirst, *An Interview*, 2007, dostępny w internecie: <<http://www.damienhirst.com/texts/20071/feb--huo>> [dostęp: 27 marca 2020]: „So I suppose if things can come to life then they can also die. You can create an artwork, and it comes to life, but then maybe 500 years later it dies. I've never really thought about that. It's a weird thought; a good thought”.

⁴¹ Ibidem: „I mean, every day you have to deal with your own mortality, so a good way of doing that without too much fear is to deal with the mortality of an object”.

⁴² Hirst et al., *Treasures from the Wreck...*, s. 262–281.

⁴³ Ibidem, s. 12.

z jego wraku obiekty – nie tylko dzieła sztuki, ale też przedmioty codziennego użytku – zaopatrzone w ślady zniszczeń podobne do tych, jakie zostawia natura czy też destruktywne działania człowieka (il. 3). Te zabiegi, mogące się kojarzyć z procederem falsyfikacji na potrzeby rynku podrabianych antyków, dla Hirsta same w sobie stały się niezmiernie istotnym działaniem artystycznym. Wykorzystał je do naśladowania natury, rozumianego nie jako imitacja wyglądu rzeczy, ale w arystotelesowskim postrzeganiu sztuki (*techne*), jako podążanie za tym, jak działa *physis*, autonomicznie manifestująca się w obiektach przyrody siła sprawcza⁴⁴ (a także, jak w tym wypadku, destrukcyjna). We współczesnej refleksji nad naturą rzeczy panuje przekonanie, że w głównej mierze definiuje je materialność, a czasowość, choć dostrzegana, jest spychana na dalszy plan jako nadmiernie poddana modernistycznemu rozumieniu temporalności⁴⁵. Według Hirsta to niewłaściwe myślenie, bo pomniejsza albo wręcz neguje znaczenie procesu historycznego, dotyczącego tak samo ludzi, jak i nie ludzi, choć w różnym stopniu i tempie. Ujmuje to dynamiki zarówno jednym, jak i drugim, a więc deprecjonuje to, kim/czym naprawdę są. Aby móc traktować rzeczy równoważnie z ludźmi, należy podkreślić ich zmienność w czasie, dynamiczną metamorficzność, z tego względu, że cykl ich życia był, jest i będzie nierównomierny, w zależności od wytrzymałości materiałów, jakości wykonania, intensywności i umiejętności użytkowników. Doskonale to uświadamia samo doświadczenie codzienności, ale też praktyka archeologiczna, podobnie jak historyczno-artystyczna, szczególnie realizowana na poziomie znawstwa, kolekcjonerstwa i muzealnictwa.

Archeologia stała się więc kluczowym elementem „Treasures...” nie tylko z tego powodu, że zajmuje się wydobywaniem i dokumentacją artefaktów z minionych epok, ale też dlatego, że śledzi same mechanizmy procesów depozycji i podepozycji⁴⁶. Jej celem jest określenie sposobów, w jakie rzeczy trafiły do środowiska, w którym zostały odnalezione, i jakie zjawiska na nie oddziaływały, doprowadzając do stanu zaobserwowanego w momencie odkrycia. Ale dla Hirsta archeologia to nie tylko dyscyplina badająca przeszłość rzeczy, ale – zgodnie z dynamicznym ich postrzeganiem – także narzę-

⁴⁴ Arystoteles, *Fizyka*, 199a11–19; zob. S. Barnett, *Rhetoric's Nonmodern Constitution: Techne, Phusis, and the Production of Hybrids*, w: *Thinking with Bruno Latour in Rhetoric and Composition*, red. P. Lynch, N. Rivers, Carbondale, IL, 2014, s. 90–94.

⁴⁵ Olsen, *In Defense of Things*, s. 136–146.

⁴⁶ A.M. Pollard, *Measuring the Passage of Time: Achievements and Challenges in Archaeological Dating*, w: *The Oxford Handbook of Archaeology*, red. B. Cunliffe, C. Gosden, R.A. Joyce, Oxford–New York 2009, s. 123–139; B. Olsen et al., *Archaeology: The Discipline of Things*, Berkeley–Los Angeles–London 2012, s. 160.

dzie ich kreacji, piszące kolejny rozdział w historii ich metamorfoz. Z tego powodu nadał części wystawy charakter muzealny, stosując względem swoich dzieł różnorakie strategie restauratorsko-konserwatorsko-ekspozycyjne, a w filmie dokonując wiwisekcji archeologicznego procesu badawczego. Miało to na celu wskazanie elementów wpływających na to, że efektów ich pracy nie można uznać za obiektywną prawdę naukową. Najważniejszą z szeregu przyczyn jest to, co podkreślał w katalogowym eseju Frank Goddio, główny naukowy konsultant projektu, pisząc, iż odkrywanie wraku jest przede wszystkim jego tworzeniem⁴⁷.

Dla Hirsta jest to oczywiście jedna z wielu zalet kontekstualizacji kolekcji Amotana jako pochodzącej ze statku zatopionego w wodach Oceanu Indyjskiego, gdyż otwiera to szereg tropów interpretacyjnych. Lokalizacja wraku w tym miejscu w istotny sposób nawiązuje do koncepcji „oceanic site”, sformułowanej przez Roberta Smithsona w rozdziale jego tekstu pod jakże tutaj znaczącym tytułem *The Wreck of Former Boundaries*⁴⁸. Jest to konsekwencją faktu, że nawet tak rozległe i znaczeniowo naładowane obiekty jak Punta della Dogana i Palazzo Grassi okazały się niewystarczające, aby pomieścić ambicje Hirsta. Dopiero ocean, dzięki swojej wielkości, tajemniczości i rozbuchanej naturze, zapewnił odpowiednią oprawę – można by powiedzieć, w sposób tak bliski brytyjskiemu twórcy – gablotę dla ekspozycji jego dzieł⁴⁹. Co więcej, jego wody, niczym formaldehyd wypełniający szklane pojemniki wcześniejszych dzieł artysty, stają się częścią opowieści oraz narzędziem estetyzacji, w tym wypadku oferującym tak ulubione przez niego bogactwo kolorów. To dlatego tak istotnym elementem wystawy są wspomniane już fotosy i wideoinstalacje, ukazujące rzeźby i nurków, którzy przy nich pracują lub je podziwiają (il. 1)⁵⁰. Z tego samego powodu wiele obiektów zostało przestrzenno-wizualnie po-

⁴⁷ F. Goddio, *Discovering a Shipwreck*, w: D. Hirst et al., *Treasures from the Wreck...*, s. 24, 26, używa francuskiego określenia *inventeur une épave*, świadomie wygrywając jego wieloznaczność, bo można je odczytywać nie tylko jako metaforę procesu badawczego, inwentaryzacji, ale też jako odniesienie do artystycznej kreacji „Apistosy” przez Hirsta.

⁴⁸ R. Smithson, *A Sedimentation of the Mind: Earth Projects*, „Artforum” 1968, 1(7), s. 90: „Yet, if art is art it must have limits. How can one contain this «oceanic» site? I have developed the Non-Site, which in a physical way contains the disruption of the site. The container is in a sense a fragment itself, something that could be called a three-dimensional map. Without appeal to «gestalts» or «anti-form», it actually exists as a fragment of a greater fragmentation. It is a three-dimensional perspective that has broken. Away from the whole, while containing the lack of its own containment. There are no mysteries in these vestiges, no traces of an end or a beginning”.

⁴⁹ D. Hirst, G. Burn, *On The Way To Work*, London 2001, s. 155: „Everything’s a box”.

⁵⁰ Hirst et al., *Treasures from the Wreck...*, s. 268–269.

wiązanych z oknami galerii, otwierającymi się na wody weneckich kanałów. Co jednak ważniejsze, ocean wypełnia niemal całość filmu, stanowiąc wręcz jego istotę; widoczny nad i pod powierzchnią, a w kluczowych momentach wydobywania rzeźb – w trakcie przekraczania tej granicy. Jednocześnie jednak ocean jest antyformaldehydem, gdyż o ile zadaniem tego drugiego jest powstrzymanie zepsucia, o tyle ten pierwszy, co nieustannie w ramach projektu się podkreśla, jest siłą niszczycielską, odciskającą na obiektach piętno upływającego czasu.

* * *

Większość rzeźb wchodzących w skład projektu wykonano z brązu – zarówno posągi naturalnej wielkości, jak i masywne grupy, zajmujące rozległe przestrzenie najniższego poziomu Punta della Dogana. Artysta na przestrzeni ostatnich dwudziestu lat sięgał dość często po ten materiał ze względu na jego właściwości plastyczne, strukturalną wytrzymałość oraz masę, względnie niewielką w stosunku do rozmiaru posągów. W mniejszym stopniu zainteresowany jest barwą i fakturą tego metalu, stąd rozpowszechniona w jego twórczości tendencja do patynowania rzeźb lub ich polichromowania za pomocą odpowiednio spreparowanych lakierów⁵¹. Opracowanie części figur wystawionych w Wenecji z użyciem spektakularnych barw w istotnej mierze kreuje kluczowy wątek koncepcji artysty, czyli iluzję pokrycia ich warstwą stworzeń morskich, koralu i gąbek (il. 3). Miało to budować przeświadczenie widza o pochodzeniu rzeźb ze starożytnego wraku, podobnie jak imitacja uszkodzeń mechanicznych, najczęściej występujących w obiektach odnalezionych przez archeologów, czyli fragmentacja, zarysowania powierzchni i pokrywająca je patyna. Drugim pod względem częstotliwości wykorzystania surowcem jest marmur, najczęściej biały z Karrary, ale w pojedynczych przypadkach również różowy oraz czarny⁵². Okazyjnie sięgano po inne rodzaje kamienia i minerały, takie jak czarny granit, lazuryt, kryształ górski czy malachit, czasami eksploatując ich symboliczne konotacje. Stosując kamień, artysta jest bliższy prawdzie materiału, podkreślając jego naturalną barwę i wykorzystując plastyczne właściwości dla osiągnięcia gładkiej faktury i delikatnego opracowania szczegółów. Posągi wykonane z kamienia, choć często poddane fragmentacji, generalnie są pozbawione imitacji morskich organizmów albo pokryto je nimi

⁵¹ Technikę tę po raz pierwszy Hirst zastosował w monumentalnym posągu *Hymn* z roku 1999, zob. Hirst, Burn, *On The Way...*, s. 147.

⁵² Hirst et al., *Treasures from the Wreck...*, s. 66–67, 352 („Reclining Woman”, różowy marmur); s. 124–125, 370–371 („Dead Woman”, czarny marmur).

w dużo mniejszym stopniu niż te odlane z brązu, przypuszczalnie na skutek ograniczeń materii i techniki rzeźbiarskiej⁵³.

Specyficzną i kluczową dla treściowego programu Hirsta grupę stanowią statuetki, sprawiające wrażenie wykonanych ze złota, choć opisy drobnym drukiem wskazują, iż w rzeczywistości zrobiono je z połączanego srebra lub stopu tych metali. Pozbawione są plastyczno-malarskich imitacji morskich narostów; w niektórych wypadkach stworzono jedynie efekt mechanicznych uszkodzeń. Ustawiono je w odpowiednio zaciemnionej sali muzealnej, aby móc za pomocą sztucznego, punktowego oświetlenia mocno uwypuklić cechy tego surowca, które są szczególnie cenione przez artystę, czyli gładkość i blask⁵⁴. Obiekty rozstawiono wokół centralnie zlokalizowanego dysku z płaskorzeźbionym, frontalnym wyobrażeniem twarzy, ilustrującego solarny aspekt Apolla⁵⁵, (re)kreując planowane rozmieszczenie przedmiotów z kolekcji Amotana w ufundowanej przez niego świątyni tego boga⁵⁶. Widziana z tej perspektywy, kolekcja przekonano o istnieniu mitycznych stworzeń i czczącego idole wyzwolenca nie jest już tylko skutkiem jego estetycznych wyborów, ale też wyrazem jego **wiary**. Pokazuje, że powstanie i zniszczenie zbioru nie jest zależne tylko od jednostek czy bezosobowych sił przyrody, ale też od procesów historycznych, takich jak starcia systemów światopoglądowych. Z tej perspektywy zatonięcie „Apistosy” (to greckie słowo w tradycji biblijnej oznacza niewiernego lub heretyka) można zaprezentować jako karę, którą poganin Amotan miał ponieść z rąk chrześcijańskiego Boga, a nawet wycej – jako alegorię końca pogańskiego świata⁵⁷.

Jedną z grup rzeźbiarskich, marmurowe *Pair of Slaves Bound for Execution*⁵⁸, opracowano w sposób naśladowujący uszkodzenia mechaniczne będące skutkiem ostrzału z broni palnej – jak ilustruje to załączony w katalogu foto-

⁵³ Np. „Unknown pharaoh”, Hirst et al., *Treasures from the Wreck...*, s. 51 (biały marmur bez narostów); s. 209 (niebieski granit i złoto, pokryty przedstawieniami muszelek z białego agatu); s. 306 (rysunek ukazujący popiersie z adnotacją „The Unknown Pharaoh, 1501 (marmo e oro)"); Hirst, Corry, *Treasures from the Wreck of Unbelievable*, s. 103 (inny szkic tego samego posągu).

⁵⁴ Efekty luminiściczne odmiennie natury, w postaci mocnych refleksów italskiego słońca, osiągnięto, eksponując złoconą rzeźbę, przedstawiającą czaszkę jednorożca, na tarasie Punto della Dogana. Zdominowała ona jednocześnie główną oś widokową z wnętrza budowli na wody Canale Grande, zob. Hirst et al., *Treasures from the Wreck...*, s. 122–123, 369.

⁵⁵ Hirst et al., *Treasures from the Wreck...*, s. 99 (t), s. 364–365 (ekspozycja); Hirst, Corry, *Treasures from the Wreck...*, s. 119.

⁵⁶ *Treasures...*, reż. S. Hobkinson, 57–59 min.

⁵⁷ Tak według Loyrette, *On the Name...*, s. 13, miały o tym mówić fikcyjne fragmenty tekstów przypisywanych pisarzom chrześcijańskim, w tym Orygenesowi.

⁵⁸ Hirst et al., *Treasures from the Wreck...*, s. 131.

montaż – przez niemieckich żołnierzy w czasach drugiej wojny światowej⁵⁹. W tym wypadku ze względów oczywistych nie opisuje się tej rzeźby jako obiektu wydobytego z wraku, ale późniejszą realizację, stworzoną na podstawie antycznych opisów obiektów z kolekcji Amotana⁶⁰. Artysta w tym dziele realizuje dwie kluczowe dla projektu koncepcje. Po pierwsze, pokazując, że niszczycielskie dla dzieł sztuki działanie czasu może być skutkiem ludzkiego wandalizmu czy raczej zaplanowanego barbarzyństwa. Po drugie, eksploruje frapującą go ideę jak antyczne *ekphrasis*, czyli literacka forma opisu niezachowanych czy wręcz nigdy nieistniejących dzieł sztuki, inspirowała ich (re)kreacje w późniejszych epokach. Ten wątek jest dyskutowany przez Loyrette'a⁶¹, ale przede wszystkim realizowany w rysunkach, stylizowanych na wczesnonowoczesne i odpowiednio postarzonych i w niektórych wypadkach zaopatrzonych w szesnastowieczne daty, z których część została wyeksponowana w jednej z sal Palazzo Grassi. Ukazano na nich większość rzeźb z wystawy, a także szereg obiektów, które nigdy się na niej nie znalazły. Niektóre ze szkiców określono jako ilustracje powstałe na podstawie wspomnianych opisów, inne jako studia przygotowawcze do – zainspirowanych nimi, ale nigdy niepowstałych – dzieł sztuki. Wzorcowym przykładem wykorzystania motywu *ekphrasis* w „Treasures...” jest złota, płaskorzeźbiona tarcza Achillesa, którą Amotan miał zamówić jako ilustrację homeryckiego opisu, prezentowana na wystawie razem z ukazującym ją pseudoszesnastowiecznym rysunkiem⁶². Warto podkreślić, że w tym i szeregu innych wypadków obcujemy z paradoksem – trudno ocenić, na ile zamierzonym, a na ile będącym skutkiem zagubienia w spiętrzeniu fikcji – kiedy rysunki ukazują rzeźby nie w takim stanie, w jakim miały trafić do ładowni „Apistosy”, ale w takim, w jakim były w momencie odkrycia jego wraku⁶³.

⁵⁹ „Marble Slaves Used for Target Practice”, Hirst et al., *Treasures from the Wreck...*, s. 130.

⁶⁰ Na ekspozycji obok tej grupy ustawiono jej wariant (a w zasadzie to „oryginał” pochodzący z wraku), zatytułowany *Children of the Dead King*, Hirst et al., *Treasures from the Wreck...*, s. 129 (brąz bez uszkodzeń mechanicznych, ale pokryty narostami); s. 372–373 (obie grupy w jednym ujęciu); Hirst, Corry, *Treasures from the Wreck...*, s. 61.

⁶¹ Loyrette, *On the Name...*, s. 16, cytuje kluczowe dla zrozumienia całości projektu Hirsta słowa B. Cassin, „*Ekphrasis*”: *from Word to Word*, w: *Dictionary of the Untranslatables: A Philosophical Lexicon*, red. eadem, Princeton–Oxford 2015, s. 205: „With *ekphrasis*, we [...] find ourselves in the world of art and artifice, ruled by and following the performative, effective power of speech that has been from truth and falsehood, as it sets out not to say what it sees, but to make it seen what it says”.

⁶² Hirst et al., *Treasures from the Wreck...*, s. 117, 366 („The Shield of Achilles”); s. 285 (rysunek *Lo scudo d'Achille (oro)*); Hirst, Corry, *Treasures from the Wreck...*, s. 83.

⁶³ Trzeba podkreślić, że stosunkowo rzadko pokazuje się na rysunkach rzeźby pokryte narostami morskimi, ale niemal bez wyjątku przedstawia się ich uszkodzenia mechaniczne.

Istotnym elementem strategii artystycznej Hirsta było stworzenie wielu serii rzeźb z wykorzystaniem odmiennych materiałów i w różnej skali. Co więcej, część obiektów zaprezentowano w stanie, w jakim miały zostać odkryte, a obok ustawiono rzeźby poddane konserwacji oraz ich współcześnie wykonane rekonstrukcje⁶⁴. W ten sposób zagadnienie multiplikacji, frapujące artystę od lat, zostało użyte do stworzenia iluzji wystawy będącej pokłosiem badań wykopaliskowych. Posłużyło to do zobrazowania niszczyielskiego wpływu czasu i czynnika ludzkiego na przedmioty z dawnych czasów, jednocześnie zwiększając pulę dzieł, które miały zostać sprzedane po zakończeniu wystawy. Idąc dalej w kierunku kreacji przestrzeni quasi-muzealnej, w Palazzo Grassi umieszczono szereg gablot⁶⁵, wypełnionych replikami i przetworzeniami wytworów różnych kultur z mniej lub bardziej odległej przeszłości – broni, narzędzi, naczyń, biżuterii i płacideł⁶⁶. W połączeniu z bogactwem form i różnorodnością ich pochodzenia budzi to skojarzenia ze sposobem prezentacji ludzkich wytworów, wykorzystywa-

⁶⁴ Geuna, *The Coral Diver*, s. 10; por. Vogel, *Damien Hirst is Back...*: „In each edition there are three sculptures: what Mr. Hirst describes as «Coral», meaning the work created too look like its «original» encrusted state from the deep; a «Treasure», the artwork seemingly restored by conservators for display; and the «Copy», which purports to be a modern museum reproduction of the original”. W tym ostatnim przypadku widoczne jest nawiązanie do muzealnictwa przełomu XIX i XX wieku, pozostającego w estetyce całości i w przypadku sztuki klasycznej, zdominowanego przez tzw. *Kopienkritik*, czyli (re)konstruowanie greckich oryginałów z fragmentów rzymskich kopii, z wykorzystaniem metody filologicznej, zob. A. Furtwängler, *Meisterwerke der griechischen Plastik. Kunstgeschichtliche Untersuchungen*, t. 1–2, Leipzig 1893; por. R. Bianchi Bandinelli, *Archeologia klasyczna jako historia sztuki*, tłum. i posłowie W. Dobrowolski, Warszawa 1988, s. 70–72, il. viii, x–xi, xiii.

⁶⁵ Hirst et al., *Treasures from the Wreck...*, s. 220–243, 248–259, 343.

⁶⁶ Palazzo Grassi w minionych dekadach gościło kilka wystaw archeologicznych, które Bethenod (*Preface*, s. 7) określa mianem legendarnych ze względu na ich poziom naukowy, ale też spektakularność oraz różnorodność prezentowanych na nich kultur, zob. m.in. S. Moscati, *The Phoenicians*, Venezia 1988; S. Moscati, E. Arslan, D. Vitali, *The Celts: The Origins of Europe*, New York 1991; P. Schmidt, M. De La Garza, E. Nalda, *I Maya*, Milano 1998; M. Torelli, *The Etruscans*, Milano 2001; E.S. Greene, J. Leidwanger, *Damien Hirst's Tale of Shipwreck and Salvaged Treasure*, „American Journal of Archaeology Online” 2017, 13 grudnia, dostępny w internecie: <https://www.ajaonline.org/sites/default/files/1221%20Greene_0.pdf> [dostęp: 12 marca 2019], s. 9, podnoszą krytykę, że Hirst i Pinault wraz ze współpracownikami rozmyślnie wykorzystali skojarzenia z muzealną historią budowli dla podbicia cen dzieł z projektu „Treasures...”. Jednak dzięki strategii promocyjnej akcji marketingowej Hirsta, znaczący kolekcjonerzy byli doskonale świadomi, z czym będą mieli do czynienia, czy wręcz dokonali zakupów na długo przedtem, zanim rzeźby trafiły do weneckiej galerii, zob. Vogel, *Damien Hirst is Back...*

nym w muzeach etnograficznych. Artysta poszedł krok dalej w grze konwencjami ekspozycyjnymi, nawiązując również do sposobu prezentacji zbiorów przyrodniczych. Realizował w ten sposób istotną dla jego kolekcjonerstwa koncepcję Wunderkammer⁶⁷, *expressis verbis* odnoszoną do działań Amotana jako *alter ego* Hirsta⁶⁸. Podobnie jak w złotym okresie tego typu zbieractwa, w weneckich galeriach znalazły się różnorakie *mirabilia*, na pierwszy rzut oka będące wytworami natury, ale w rzeczywistości wyprodukowane przez człowieka⁶⁹. Są to rzeźbiarskie przedstawienia czaszek mastodonta⁷⁰, „obrośnięte” samorodkami złota minerały⁷¹ czy wykonane z polichromowanego brązu naturalnej wielkości imitacje muszli przydaczni olbrzymiej (*Tridacna gigas*)⁷². Na wystawie umieszczono też dwie wykonane w tej samej technice naśladownictwa muszli łodzika (z rzędu *Nautilida*), w jednym wypadku ukazanej w całości, a w drugim rozciętej, aby zaprezentować jej spiralne wnętrze, powszechnie – choć nie do końca właściwie – budzące skojarzenia z graficzną ilustracją złotego cięcia⁷³. Tak ważny dla narracji Hirsta wątek prawdy odniesiono tutaj do relacji natury

⁶⁷ D. Hirst, *Wunderkammer*, „damienhirst”, 2015, dostępny w internecie: <<http://damienhirst.com/texts/2015/wunderkammer>> [dostęp: 28 marca 2020].

⁶⁸ Schama (*Inventory*, s. 19, 22) przyrównuje Amotana do słynnych nowożytnych zbieraczy – Alfonsa d’Este, księcia Kosmy I Medyceusza oraz cesarza Rudolfa II, wykazujących podobne zainteresowania kolekcjonerskie.

⁶⁹ Encyklopedyczne podejście do zbieractwa było w dużej mierze zainspirowane „Historią Naturalną” Pliniusza Starszego, zob. E. Schulz, *Notes on the history of collecting and of museums*, w: *Interpreting Objects and Collections*, red. S.M. Pearce, London–New York 2003, s. 175–187; w nawiązaniu do tej tezy H. Loyrette (*On the Name...*, s. 15–16) prezentuje ładunek „Apistosą” jako najwcześniejszą, być może nawet mu współczesną, realizację koncepcji rzymskiego polihistora.

⁷⁰ Hirst et al., *Treasures from the Wreck...*, s. 86–88, 360 (dwa marmurowe warianty *Skull of a Cyclops*); s. 178 (brązowa *Skull of a Cyclops*); s. 303 (szkic *A Cyclops Skull. Three studies*); s. 296 (rysunek zatytułowany *I ciclopi (dall’occhio rotondo)*); Hirst, Corry, *Treasures from the Wreck of Unbelievable*, s. 93, rysunek z adnotacją: „Skull of the Polythemus” (sic!); zob. też s. 117 (szkic czaszki tyranozaura, zatytułowany *Monster’s skull*).

⁷¹ Hirst et al., *Treasures from the Wreck...*, s. 244–247; Hirst, Corry, *Treasures from the Wreck...*, s. 77 (niewystawiony rysunek *Meteorite*).

⁷² Hirst et al., *Treasures from the Wreck...*, s. 41 („Extraordinarily Large Museum Specimen of Giant Clam Shell”); s. 201 („Museum Specimen of Giant Clam Shell (I)”); s. 213 („Museum Specimen of Giant Clam Shell (II)”).

⁷³ Hirst et al., *Treasures from the Wreck...*, s. 165 („Museum Specimen of Giant Nautilus Shell”); s. 190–191 („Museum Specimen of Giant Nautilus Shell (Interior Exposed)”); na temat tego rodzaju muszli i zagadnienia złotego cięcia zob. J. Sharp, *Spirals and the Golden Section*, „Nexus Network Journal” 2002, 1(4), s. 78–79.

i kultury, zacierając sztucznie wyznaczone w okresie Oświecenia granice⁷⁴. Medium przejścia jest oczywiście sztuka, dzięki swej mocy mimetycznej i możliwości kreowania znaczeń.

Artysta, uczyniwszy swoim podstawowym narzędziem „dobrowolne zawieszenie niewiary”, kreuje uniwersum, w którym nieustannie ścierają się prawda z fikcją, jednocześnie się dopełniając. W narracyjny nawias brane są historia i geografia kulturowa, ulegając nieustannym czasowo-przestrzennym przetasowaniom. Podobnie jak w przypadku fabularnego dzieła literackiego czy filmowego, liczy się jedynie wewnętrzna spójność narracji⁷⁵. Zawiesiwszy kryterium prawdy i nieprawdy, przyjmujemy, iż nic nie jest niemożliwe, co z kolei sprawia, że wszystko staje się potencjalnie możliwe. Nie chodzi tu oczywiście o oddanie się chaosowi, bo byłoby to antysztuką, czego artysta jest doskonale świadom. Zero-jedynkowe pojmowanie prawdy i fałszu również go jednak nie interesuje, bo jest domeną filozofii i nauk ścisłych. Wykorzystuje więc pierwotną formę zapanowania nad chaosem, czyli mityczną opowieść, z niemal nieskończonym bogactwem jej możliwych odniesień i modyfikacji. Równie ważny jak treść jest więc sposób jej prezentacji, odwołujący się do prymarnych, a więc egalitarnych i uniwersalnych, elementów kultury i sztuki. Kombinuje w tym celu nawiązania do pogańskich korzeni tradycji europejskiej ze strukturalnie jej bliskimi – ale odległymi w czasie i przestrzeni – elementami kultur egzotycznych. Dotyczy to w równym stopniu formy oraz treści, co zrozumiałe, zważywszy na wtórne i sztuczne rozróżnienie tych dwóch aspektów mitu. Hirst, używając form i reguł mitycznej opowieści, podejmuje tematy centralne dla każdej ludzkiej kultury, dotyczące istoty egzystencji człowieka: życie i śmierć, czas i przestrzeń, część i całość, ludzie i bogowie. Oczywiście wątki te pojawiały się we wcześniejszych dziełach artysty, szczególnie w pierwszej dekadzie XXI wieku, tam jednak dominowały teologiczne i/lub artystyczne odniesienia do katolicyzmu⁷⁶. Tutaj nacisk został położony na podstawową zasadę, którą rządzi się mit, czyli metamorfozę. Dlatego przedstawia się opowieść o Amotanie i o jego skarbach jako ewoluującą na przestrzeni stuleci i rozbudowywaną o nowe wątki. Geuna opisuje to jako

⁷⁴ B. Latour, *We Have Never Been Modern*, Cambridge, MA, 1993; S. Choat, *Science, Agency and Ontology: A Historical-Materialist Response to New Materialism*, „Political Studies” 2018, 4(66), s. 1037–1039.

⁷⁵ Schama, *Inventory*, s. 22.

⁷⁶ Wystawy: D. Hirst, „Romance in the Age of Uncertainty”, 9 września – 18 grudnia 2003; White Cube, Londyn; D. Hirst, „New Religion”, 13 października – 19 listopada 2005, Paul Stolper Gallery, Londyn.

proces naturalny i nieunikniony, w którym co prawda coś zostaje utracone, ale na tym miejscu pojawia się coś nowego⁷⁷. Opowieść prezentowana w ten sposób przypomina rzeźby spoczywające na dnie, które choć ulegają postępującemu zniszczeniu, to jednocześnie stają się czymś nowym, wzbogaconym o bajecznie wybujały i barwny element natury w postaci narostów stworzeń⁷⁸.

Najbardziej istotnym przewodnikiem po labiryncie mitologicznych transformacji pozostają dla Hirsta epickie poematy Homera i Hezjoda, ale przede wszystkim *Metamorfozy* Owidiusza. Z tej poetyckiej tradycji artysta zaczerpnął inspirację dla tłumu istot, których wyobrażeniami wypełnił pomieszczenia weneckich galerii. Najważniejsza z nich to Meduza, zredukowana do najbardziej istotnego fragmentu, łączącego to, co ludzkie i zwierzęce, czyli głowy z węzowymi włosami⁷⁹. Hirst postrzega tę postać w kontekście relacji natury i sztuki oraz życia i śmierci, subtelnie wygrywając jej ambiwalentny status ofiary przemiany, która sama również dysponuje mocą metamorfozy. Nie tylko transformuje żywych w posągi siłą swego petryfikującego spojrzenia, ale też w momencie swojej śmierci powołuje do istnienia Pegaza i Chryzoara⁸⁰, a później z kropel jej krwi rodzą się węże w piaskach Sahary⁸¹, a wyrzucone na brzeg wodorosty transformują w korale⁸². W swoim postrzeganiu Gorgony artysta jest niewątpliwie zainspirowany badaniami Stephena Wilka, kładącego mocny nacisk na jej związki z różnymi sferami mitycznego świata⁸³. Podkreśla jej obecność na nocnym niebie w gwiazdozbiornie Perseusza⁸⁴, ale przede wszystkim w Hadesie, podziemnym królestwie śmierci, gdzie spotkaniem z jej duchem był straszony Odyseusz⁸⁵, a na walkę z nim szykował się

⁷⁷ Geuna, *The Coral Diver*, s. 10.

⁷⁸ Podobnie pisze o metamorfozie opowieści S.R. Wilk, *Medusa: Solving the Mystery of the Gorgon*, Oxford 2000, s. 8: „The core of the narrative remains the same, but elements accrete, like barnacles growing on a ship, until the entire story has undergone a sea change, covered with new and strange details”.

⁷⁹ „The Severed Head of Medusa” (cztery warianty rzeźby i dwa rysunki), Hirst et al., *Treasures from the Wreck...*, s. 76, 106–107, 118–119, 198–199, 298; Hirst, Corry, *Treasures from the Wreck...*, s. 107.

⁸⁰ Hezjod, *Teogonia*, 280.

⁸¹ Apolloniusz, *Wyprawa Argonautów* IV.1515; Owidiusz, *Metamorfozy* IV.770; Lukan, *Farsalia* IX.820.

⁸² Owidiusz, *Metamorfozy* IV.745–750; nawiązuje do tego wprost kustoszka wystawy, Geuna, *The Coral Driver*, s. 10.

⁸³ Wilk, *Medusa*.

⁸⁴ *Ibidem*, s. 116–125.

⁸⁵ Homer, *Odyseja*, XI.635–636; zob. A. Karanika, *The End of the Nekyia: Odysseus, Heracles, and the Gorgon in the Underworld*, „Arethusa” 2011, 1(44), s. 1–27.

Herakles⁸⁶. Dla amerykańskiego autora uniwersalnym źródłem dla wariacji na temat monstrualnej, ukazywanej frontalnie twarzy, napotykanych na obszarze niemal całego globu, jest wizualne doświadczenie różnych kultur z rozkładającą się głową trupa⁸⁷. Ta wizja doskonale daje się odnieść do nieustannie powracającej w twórczości Hirsta obsesji śmierci i jej manifestacji w ciele ludzkim i zwierzęcym, przede wszystkim w partii głowy. Poza wspomnianymi wyobrażeniami głowy Meduzy, w projekcie „Treasures...”, widoczne jest to w „Death’s Head”⁸⁸, *Dead Man*⁸⁹ i *The Skull Beneath the Skin*⁹⁰. W zestawie dzieł artysty znalazły się również zaczerpnięte z mitów balijskich upiorne maski Rangda oraz jej przeciwnika Baranga (marmurowe *Pair of Masks*)⁹¹, a także nawiązująca do sztuki azteckiej półtwarz, półczaszka w centrum *Calendar Stone*⁹², wszystkie wspomniane przez Wilka jako kulturowe analogie dla greckiego Gorgoneionu⁹³.

Mimo iż te i wiele innych obiektów z wystawy stylem oraz treścią nawiązuje do kultur z perspektywy europejskiej egzotycznych, to wciąż w niej dominują – co zrozumiałe w kontekście pochodzenia „znaleziska” – wielopłaszczyznowe odniesienia do kultury, sztuki i literatury starożytnych ludów śródziemnomorskich. Są to jednak bardziej zapożyczenia treściowe niż formalne, gdyż ujęcia tematów centralnych dla antyku są niemal bez wyjątku przefiltrowane przez nawiązania nowożytne, nowoczesne i współczesne. Wizje głowy Meduzy mają więcej wspólnego z obrazem Caravaggia znajdującym

⁸⁶ Apollodoros, *Biblioteka*, II.5.12.13–17; S. Dova, *Greek Heroes in and out of Hades*, Lanham–Plymouth 2012, s. 80–84.

⁸⁷ Wilk, *Medusa*, s. 190: „The Gorgoneion is terrible because it shows us the transformation of a human being into Death...”.

⁸⁸ Hirst et al., *Treasures from the Wreck...*, s. 147; Hirst, Corry, *Treasures from the Wreck...*, s. 101, choć rzeźba jest wykonana z czarnego granitu, to na rysunku znajduje się też adnotacja w języku włoskim: *piombo*. To rozmyślny zabieg, jako iż ołów w świecie antycznym kojarzył się z zaświatami i dlatego używano go do wytwarzania tabliczek lub figurek z wrytymi magicznymi rysunkami i formułami, zakopywanych w ziemi w celu rzucenia klątwy, zob. F. Graf, *Magic in the Ancient World*, Cambridge, MA, 1997, s. 118–174.

⁸⁹ Hirst, Corry, *Treasures from the Wreck...*, s. 193 (tylko rysunek).

⁹⁰ Hirst et al., *Treasures from the Wreck...*, s. 159; Hirst, Corry, *Treasures from the Wreck...*, s. 41.

⁹¹ Hirst et al., *Treasures from the Wreck...*, s. 55, 307; Hirst, Corry, *Treasures from the Wreck...*, s. 133.

⁹² Hirst et al., *Treasures from the Wreck...*, s. 34; Hirst, Corry, *Treasures from the Wreck...*, s. 17.

⁹³ Wilk, *Medusa*, s. 55–57, 72–73.

się w Galerii Uffizi we Florencji⁹⁴ czy kreacją legendarnego hollywoodzkiego specjalisty od efektów specjalnych Raya Harryhausena⁹⁵ niż z jakimkolwiek antycznym jej przedstawieniem⁹⁶. Zwielokrotnione torsy rzeźbiarskie, określane jako „Grecian Nudes”⁹⁷ albo „Antique Torsos”⁹⁸, wbrew wyrażanym przez niektórych badaczy opiniom nie są wzorowane na posągu Afrodyty Knidyjskiej⁹⁹, ale stanowią monumentalizację korpusów lalki Barbie¹⁰⁰, a ich podobieństwo do dedalickich aktów z Krety jest raczej przypadkowe¹⁰¹. Najbliższa antycznej rzeźbie greckiej pod względem formalnym i kompozycyjnym jest brązowa statua Hermafrodyty¹⁰², która ukazuje postać kobiecą z męskimi genitaliami, a dodatkowo, w interesujący z perspektywy dwupłciowości sposób, kombinuje dwie konwencjonalne pozy. Lewa strona figury realizuje wspo-

⁹⁴ A.W.G. Posèq, *Caravaggio and the Antique*, „Artibus et Historiae” 1990, 11(21), s. 157–159.

⁹⁵ *Clash of the Titans*, reż. D. Davis, 1981, 82–89 min.

⁹⁶ Warto tu wspomnieć, że jedno z czterech rzeźbiarskich przedstawień Meduzy – to wykonane z połączanego srebra – w latach 2018–2019 było wystawione w galerii sztuki grecko-rzymskiej Ashmolean Museum w Oksfordzie, w zestawieniu z terakotową płaskorzeźbą z ok. 540 roku p.n.e., zob. D. Hirst, „The Severed Head of Medusa”, Ashmolean Museum, 2018–2019, dostępny w internecie: <<https://www.ashmolean.org/event/damien-hirst-medusa>> [dostęp: 29 marca 2020].

⁹⁷ Hirst et al., *Treasures from the Wreck...*, s. 42–44, 295. Znaczące jest zastosowanie na określenie tych aktów archaicznego przymiotnika *Grecian* zamiast obecnie rozpowszechnionego *Greek*, zob. *Grecian*, „Cambridge Dictionary”, dostępny w internecie: <<https://dictionary.cambridge.org/pl/dictionary/english/grecian>> [dostęp: 25 marca 2020]. To niewątpliwie ironiczne użycie pojęcia, które w XIX i w początkach XX wieku kojarzyło się z uznawaną za wyższą sztuką i kulturą greckiego antyku, na określenie ikony współczesnej kultury masowej, wywodzącej się w prostej linii od epatującej seksualnością laleczki dla dorosłych, Lilli, zob. J. Latson. *The Barbie Doll's Not-for-Kids Origins*, „Time” 2015, 9 marca, dostępny w internecie: <<https://time.com/3731483/barbie-history>> [dostęp: 29 marca 2020]; na „renesansowym” rysunku jedna z rzeźb jest jednak opisana jako „Greek figure”, zob. Hirst, Corry, *Treasures from the Wreck...*, s. 15.

⁹⁸ Hirst et al., *Treasures from the Wreck...*, s. 46–47.

⁹⁹ Greene, Leidwanger, *Damien Hirst's Tale...*, s. 5.

¹⁰⁰ Hirst et al., *Treasures from the Wreck...* s. 43, 295; Hirst, Corry, *Treasures from the Wreck...*, s. 15, na co wprost wskazuje napis „Mattel. Made in China” z tyłu jednego z nich, a pośrednio wykonanie tej rzeźby z różowego marmuru, dzięki czemu przypomina lalkę Barbie nie tylko kształtem, ale też kolorem.

¹⁰¹ Por. A. Stewart, *Greek Sculpture: an Exploration*, t. 2, *Plates*, New Haven–London 1990, ryc. 32, 503.

¹⁰² Hirst et al., *Treasures from the Wreck...*, s. 160–162; Hirst, Corry, *Treasures from the Wreck...*, s. 73.

mniany typ przedstawieniowy Afrodyty dłuta Praksytelesa¹⁰³, stosowany wyłącznie w wizerunkach kobiecych, podczas gdy po prawej zastosowano układ ciała zastrzeżony dla hellenistycznych i rzymskich wyobrażeń zwycięskich wodzów i władców¹⁰⁴.

Ciekawa w projekcie Hirsta jest eliminacja tak ważnych – nie tylko dla kultur antycznych – postaci herosów, mimo iż znalazły się w nim przedstawienia scen mitologicznych, w których brali udział. Zrealizowane w nadnaturalnej skali, zdominowały przyziemie Punta Della Dogana, stanowiąc jedne z pierwszych obiektów, z którymi obcował widz zwiedzający wystawę. Mają formę grup rzeźbiarskich, w których co prawda pobrzmiewają echa monumentalnej plastyki hellenistycznej, ale głównym źródłem inspiracji zdają się być filmowe wizje mitologii greckiej. Ilustrując najbardziej dramatyczne momenty opowieści – gwałt Minotaura na młodej dziewczynie¹⁰⁵ czy atak morskiego potwora na Andromedę¹⁰⁶ – wprzęgnięto widza w bezpośrednią relację z tym, co zostało przedstawione. Można przypuszczać, że w ten sposób artysta odniósł się do dydaktycznego i moralizatorskiego aspektu wielu mitów z całego świata, zadając oglądającemu pytanie, czy gotów jest zadziałać tak, jak zrobili to bohaterowie dawnych opowieści, czy też woli pozostać pasywnym świadkiem¹⁰⁷. Sztuka grecka stanowiła jedno z podstawowych narzędzi kształtujących samokontrolę (*sophrosyne*) nad zwierzęcą częścią ludzkiej natury, do czego nawiązano w rzeźbiarskiej ilustracji rytuału przejścia ateńskich dziewcząt, odbywającego się w świątyni Artemidy w Brauron¹⁰⁸. Innym istotnym wątkiem obecnym w twórczości starożytnych artystów była odwieczna walka sił porządku z chaosem, której uniwersalny charakter podkreślono, przeciwstawiając sobie postaci z różnych kręgów kulturowych, czyli boginię Kali i Hydre (il. 1)¹⁰⁹.

¹⁰³ A. Ajootian, *Praxiteles*, w: *Personal Styles in Greek Sculpture*, red. O. Palagia, J.J. Pollitt, Cambridge 1996, s. 98–103.

¹⁰⁴ J.J. Pollitt, *Art in the Hellenistic Age*, Cambridge 2006, s. 72–76.

¹⁰⁵ Hirst et al., *Treasures from the Wreck...*, s. 141 (*The Minotaur*); s. 286 (szkic zatytułowany *Minotauro (granito)*); Hirst, Corry, *Treasures from the Wreck...*, s. 49 (inna wersja rysunku pod tytułem *The Beast Man*).

¹⁰⁶ *Andromeda and the Sea Monster*, Hirst et al., *Treasures from the Wreck...*, s. 184–185.

¹⁰⁷ Ujmując to przez pryzmat tak bliskich Hirstowi popkulturowych odniesień – daje się widzowi potęgę spojrzenia po to tylko, aby zaraz mu przypomnieć, że „with great power, comes great responsibility”, por. *Spiderman*, reż. S. Raimi, 2002, 36 min.

¹⁰⁸ „Warrior and the Bear”, Hirst et al., *Treasures from the Wreck...*, s. 37, 342 (brąz); s. 175 (srebro); s. 284 (rysunek); Hirst, Corry, *Treasures from the Wreck...*, s. 67.

¹⁰⁹ „Hydra and Kali”, Hirst et al., *Treasures from the Wreck...*, s. 60–63, 362–363 (brąz); s. 173 (srebro); s. 298 (rysunek pod nieco zmienionym tytułem *Kali and Hydra in*

Jest to jeden ze stosunkowo nielicznych wizerunków bóstw na wystawie Hirsta, i to wykonany, tak jak większość pozostałych przypadków, w drodze formalnej i/lub treściowej reinterpretacji. Kolejnym tego przykładem jest rzeźbiarska grupa z brązu ukazująca leżącego wśród rozbitych naczyń Bachusa, pojonego winem przez dwóch stojących nad nim satyrów. Choć elementy tego wyobrażenia zaczerpnięto z antyku, kompozycja całości wydaje się bliższa manierystycznej wizji starożytnej mitologii¹¹⁰. Wyjątkiem od tej reguły jest niewielka złota figurka przedstawiająca Merkurego w sposób typowy dla sztuki cesarskiego Rzymu: nagiego, w skrzydlatym kapeluszu, z merkurium w lewym ręku, trzymającego w wyciągniętej prawej dłoni sakiewkę lub paterę¹¹¹. Figurka została ustawiona na dość wysokiej ostrosłupowej podstawie, co zdaje się sugerować, że służyła jako obiekt prywatnego kultu, który byłby jak najbardziej na miejscu w kajucie samego Amotana. Wskazuje na to dokonana przez Loyrette'a astrologiczna interpretacja charakteru wyzwolenca, a właściwie samego Hirsta, jako ucieleśniającego typowe cechy Bliźniąt, znaku zodiaku zdominowanego przez Merkurego właśnie¹¹². W szeregu wypadków wyobrażeniom bogów nadano podobieństwo do współczesnych celebrytów (np. Aton o twarzy i ciele Rihanny)¹¹³ albo też kształty zaczerpnięte z popkultury, jak w przypadku mezoamerykańskich bogów, Quetzalcoatl i Huehuetotl, ukazanych jako Deceptikon i Transformer¹¹⁴. W pierwszym przypadku koncept boskości celebrytki jest dość banalny, za to w drugim mamy do czynienia z szukaniem podobieństw pomiędzy pozornie odległymi

Battle); Hirst, Corry, *Treasures from the Wreck...*, s. 55; wyobrażenie mitycznego potwora stanowi kolejny cytat z twórczości Harryhausena, tym razem z filmu *Jason and Argonauts*, reż. D. Chaffey, 1963.

¹¹⁰ Bacchus, Hirst et al., *Treasures from the Wreck...*, s. 142, 377; Hirst, Corry, *Treasures from the Wreck...*, s. 37.

¹¹¹ Hirst et al., *Treasures from the Wreck...*, s. 211; Hirst, Corry, *Treasures from the Wreck...*, s. 181.

¹¹² Loyrette (*On the Name...*, s. 13–14) rozwija wątek gwiazdozbioru Disokurów/Bliźniąt jako przewodników rzymskiego wyzwolenca i jego żeglarzy na pokładzie „Apistosy”. Podkreśla, że w antycznym pogaństwie rozpowszechnione było przekonanie, nawet wśród sceptycznie względem tradycyjnych wierzeń nastawionych umysłów, jak cesarza Hadriana, że ciała niebieskie kształtują charaktery i wpływają na ludzkie zachowanie; por. G.M. Cooper, *Astrology: The Science of Signs in the Heavens*, w: *The Oxford Handbook to Science and Medicine in the Classical World*, red. P.T. Keyser, J. Scarborough, Oxford 2018, s. 381–407.

¹¹³ Hirst et al., *Treasures from the Wreck...*, s. 81 (Aten); s. 294 (rysunek zatytułowany *The Empress. Studies*); Hirst, Corry, *Treasures from the Wreck...*, s. 127.

¹¹⁴ Hirst et al., *Treasures from the Wreck...*, s. 109 („Quetzalcoatl”); s. 174 („Huehuetotl and Olmec Dragon”); Hirst, Corry, *Treasures from the Wreck...*, s. 61.

tradycjami kulturowymi. Wizerunki te wykazują bowiem pokrewieństwo nie tylko w geometryzacji form, ale też odnośnie do charakteru i roli, jaką pełnią w odwiecznym ścieraniu się kosmicznych sił.

Nie ulega wątpliwości, że wizja podwodnych wykopalisk przedstawiona w filmie jest oparta na eseju autorstwa Francka Goddio, zamieszczonym w głównym katalogu wystawy¹¹⁵, który na etapie tworzenia scenariusza i realizacji został mocno sfabularyzowany. Choć w trakcie adaptacji wyeliminowano wiele naukowych aspektów narracji francuskiego autora, to jednak wciąż zdołano pokazać najistotniejsze elementy eksploracji archeologicznej zarówno pod względem organizacyjnym, jak i metodycznym¹¹⁶. Podwodnym badaniom towarzyszą emocje odkrywania, znane chyba każdemu adeptowi dyscypliny, które bardzo plastycznie opisuje Goddio, mający wieloletnie doświadczenie w znajdowaniu zalegających na dnie skarbów¹¹⁷. Wpływają one, obok odniesień do tradycji podwodnych filmów dokumentalnych¹¹⁸, na spo-

¹¹⁵ F. Goddio, *Discovering a Shipwreck...*, s. 24–27, opisuje przebieg postępowania badawczego archeologii podwodnej w sposób niemal podręcznikowy, por. J. Green, *Maritime Archaeology: A Technical Handbook*, San Diego 2004; *Underwater Archaeology: The Nautical Archaeological Society Guide to Principles and Practice*, red. A. Bowens, Malden–Oxford 2009.

¹¹⁶ Hirst z pewnością nie miał zamiaru stworzenia ekranizacji podręcznika archeologii podwodnej, gdyż był w pełni świadomy, że większość widzów kojarzy ją wyłącznie z telewizyjnych dokumentów ukazujących piękne morskie pejzaże, wypełnione cudami natury, skarbami i nurkami. Trudno więc mieć wątpliwości, że nieprawidłowości i przeoczenia w odniesieniach do praktycznej wiedzy o przeszłości popełniono w sposób rozmyślny. Są na tyle zaakcentowane w filmowej narracji, że można je wręcz postrzegać jako sygnały dla uważnego widza, że obcuje z fikcyjnym obrazem.

¹¹⁷ Można też przypuszczać, że jako doświadczony archeolog podwodny brał udział w realizacji filmu w roli konsultanta technicznego i prawdopodobnie miał wpływ na jego stronę wizualną – tak też sądzą E.S. Greene i J. Leidwanger (*Damien Hirst's...*, s. 7). Podobieństwa do multimedialnych prezentacji jego własnych wykopalisk w porcie Aleksandrii są zbyt duże, by mogły być dziełem przypadku. Co więcej, oba projekty łączy osoba doskonałego fotografa podwodnego Christopha Gerigka, zob. *Franck Goddio, Underwater Archaeologist*, dostępny w internecie: <<https://www.franckgoddio.org/projects/sunken-civilizations/alexandria.html>> [dostęp: 25 marca 2020]. Por. Hirst et al., *Treasures from the Wreck...*, s. 334.

¹¹⁸ Por. *The Cousteau Odyssey*, seria 1, odc. 8, reż. J.-I. Cousteau, 1976 – film Hobkinsona pod tyłoma względami przypomina tę produkcję, że momentami można odnieść wrażenie, że to jej *remake*. Bardzo podobne są schematy narracji, praca kamery, ujęcia scen eksploracji, montaż, a także sposób budowania napięcia w obliczu zbliżającej się gwałtownej burzy, zmuszającej statek badawczy do schronienia się w porcie.

sób prowadzenia kamery. Pokazując przebieg badań, operatorzy wielokrotnie stosują dynamiczne i dwukierunkowe przejścia między szerokimi planami a zbliżeniami, zarówno w ujęciach podwodnych, jak i powietrznych. W pierwszym wypadku jest to możliwe dzięki temu, iż kamerzyści unoszą się w wodzie, a w drugim osiągnięto ten efekt dzięki zastosowaniu dronów. Z kolei wydarzenia mające miejsce na statku badawczym czy w bazie na lądzie sfilmowano z ręki. Sytuuje to widza w perspektywie współuczestnika i doskonale podkreśla emocje towarzyszące szczególnie ciekawym odkryciom czy też sporom między członkami ekipy. Na przykład po odnalezieniu pierwszych obiektów wykonanych ze złota kierownictwo w trybie nagłym zwołuje naradę we własnym gronie i zamyka się w pomieszczeniu, opuszczeniem żaluzji odcinając kamerę (i widza), dotychczas podążających za jednym z badaczy. Również z ręki, choć bardziej statycznie, w sposób typowy dla telewizyjnego reportażu nakręcono wypowiedzi lokalnych rybaków na temat prowadzonych w pobliżu badań. Fakt, iż pierwsze odkrycia były dziełem amatorów, podkreślono przez zastosowanie odpowiadającej temu wizualnej formuły w postaci rozchwianych, nieumiejętnie skadrowanych i zmontowanych ujęć. Z kolei komentarze Hirsta i głównych postaci fabularnych skierowane bezpośrednio do kamery nakręcono, ustawivszy ją na statywie, zaś ujęcia wewnątrz galerii i bibliotek/archiwów zdynamizowano płynnym jej prowadzeniem na wózku.

Na ekranie można zobaczyć nie tylko sposób, w jaki zabytki są pozyskiwane z dna morza, ale też zapoznać się z innymi problemami, z którymi zmagają się archeolodzy w różnych stadiach projektu. Najważniejsze z nich są to trudności w pozyskaniu środków do prowadzenia badań, których rozwiązanie następuje przez wprowadzenie w świat przedstawiony postaci Hirsta jako „zaangażowanego sponsora, który wykazywał zainteresowanie, miał pieniądze i był gotów ponieść ryzyko”. Artysta mówi wprost do kamery, rozmywając granicę między poziomami narracji, że postanowił się zaangażować w realizację badań z powodu swojej fascynacji morzem jako niezgłębionym i tajemniczym żywiołem, zainspirowany oglądanymi w dzieciństwie filmami o poszukiwaniu podwodnych skarbów¹¹⁹. Kreuje się na dobroczyńcę kultury i nauki, polemizując ze sposobem pokazywania go w mediach przez pryzmat skandali i wysokich cen uzyskiwanych na aukcjach jego dzieł¹²⁰. Hirstowi jednak chodzi o coś więcej, gdyż w miarę oglądania, jasne staje się z jego wypowiedzi, a także słów włożonych w usta uczestników fikcyjnej ekspedycji, że żywotnie

¹¹⁹ Ibidem, 11–12 min.

¹²⁰ Ibidem, 10 min, zilustrowano to w filmie przez dynamicznie zmontowany zestaw ujęć i komentarzy z telewizyjnych wiadomości.

frapują go kwestie, którymi zajmują się badacze przeszłości. To zainteresowanie manifestuje się na obu poziomach narracji, podobnie jak sponsoring artysty czy też przypomnienie w filmie uczestnikom ekspedycji – i jednocześnie odgrywającym ich aktorom i naturšczykom – że obowiązuje ich klauzula poufności¹²¹.

W filmie odniesiono się także do delikatnych kwestii zachowania środowiska naturalnego oraz poszanowania lokalnego dziedzictwa kulturowego¹²², a obsady dokonano zgodnie z regułami politycznej poprawności. Wśród fikcyjnych postaci naukowców, odgrywanych przez aktorów, znajdują się kierujący ekipą biały Brytyjczyk, afroamerykańska profesor historii sztuki, niemiecki doktorant politechniki, polski archeolog i holenderski religioznawca. Obok nich w filmie zabierają głos prawdziwi specjaliści oraz występują liczni naturšczycy o różnych kolorach skóry – przedstawiciele lokalnych służb konserwatorskich, nurkowie, strażnicy i rybacy. W ten sposób udało się pokazać prace zespołu i załogi statku-bazy w sposób naturalny i przekonujący. Przy okazji, na zasadzie narracji równoległej, twórcy dokumentu pozwalają widzowi wczuć się w realia życia na wielkim transportowcu pływającym po wodach Oceanu Indyjskiego w epoce Cesarstwa Rzymskiego, obrazując, jak mogła wyglądać i funkcjonować wieloetniczna i wielojęzyczna obsada „Apistosy”¹²³. Z tej perspektywy pokazano wydobyte z wraku tzw. zabytki masowe, głównie metalowe przedmioty życia codziennego – proste w formie naczynia i rzeczy osobiste członków załogi. O tym, iż byli to ludzie „tacy jak my”, informuje nas przejście kamery od zgromadzonych na pokładzie znalezisk metalowych naczyń do stalowego garnka na kuchence w kambuzie, w którym kuk przygotowuje posiłek dla członków ekspedycji¹²⁴. Można w tym zabiegu dostrzec nie tylko odniesienie do powszechnie stosowanej współcześnie konwencji popularyzatorskiej archeologii, ale także próbę ukazania rzeczy z uwzględnieniem bliskich Hirstowi postulatów nowego materializmu.

¹²¹ Ibidem, 43 min.

¹²² Poszukiwania były prowadzone przy wschodnich brzegach Afryki przez podmiot zewnętrzny, więc kluczowa z perspektywy postkolonialnej była aprobata ekologów i lokalnych służb konserwatorskich. W filmie, zmontowanym już po rozpoczęciu wystawy, te kwestie zostały mocniej zaznaczone, zapewne w odpowiedzi na zarzuty skierowane przeciwko artyście i jego współpracownikom, zob. Parke, *Damien Hirst accused of copying...*; por. Greene, Leidwanger, *Damien Hirst's Tale...*, s. 11, gdzie twierdzi się, iż: „In marrying art to outdated views of archaeology, Hirst reifies an exploitative approach to heritage and an appropriation of others' past for a new elite”.

¹²³ Goddio, *Discovering a Shipwreck*, s. 25.

¹²⁴ *Treasures...*, reż. S. Hobkinson, 23 min.

Pierwszym etapem filmowej wizji badań archeologicznych jest odkrycie stanowiska, które następuje dzięki znalezisku złotej figurki małpki¹²⁵, dokonanemu przez rybaków żyjących u wschodnich brzegów Afryki¹²⁶. To wręcz stereotypowe zawiązanie akcji, przywodzące na myśl okoliczności odkrycia brązowych rzeźb z antycznych wraków na Morzu Śródziemnym, na które przypadkowo natrafiali poławiacze gąbek lub rybacy (il. 4)¹²⁷. Być może nawiązano w ten sposób do podobnych znalezisk, dokonywanych przez ludzi morza już w starożytności (il. 2)¹²⁸. Kluczowe dla wizji Hirsta jest, że świat nauki, reprezentowany przez fikcyjną postać Petera Weissa, dowiaduje się o odkryciu posążku z amatorskiego filmu, obejrzanego przez niego w internecie. Postać doktoranta niemieckiej politechniki ma dramatyzować opowieść o odkrywaniu przeszłości i uosabiać jej romantyczny, marzycielski element. Weiss jest nowym Heinrichem Schliemannem, porzucającym niedające mu satysfakcji zajęcie po to, by udowodnić prawdziwość opowieści, powszechnie uważanej za legendarną i niewartą **wiary**¹²⁹. Jego awanturnicze poszukiwania z udziałem afrykańskich nurków owocują odnalezieniem „klasycznej rzeźby,

¹²⁵ *The Sadness*, Hirst et al., *Treasures from the Wreck...*, s. 105; Hirst, Corry, *Treasures from the Wreck...*, s. 5.

¹²⁶ *Treasures...*, reż. S. Hobkinson, 6–7 min.

¹²⁷ **Koło Antikythery** – P. Kabbadias, *The Recent Finds off Cythera*, „Journal of Hellenic Studies” 1901, 21, s. 205; A. Tourtas, *The discovery of the Antikythera shipwreck: The social aspect*, Southampton 2014, s. 15–19 [University of Southampton, praca magisterska]; **Mahdia** – A. Merlin, *Statues de bronze trouvées près de Mahdia*, „Comptes rendus des séances de l’Académie des Inscriptions et Belles-Lettres” 1908, 4(52), s. 245; **Artemizjon** – S. Hemingway, *The Horse and Jockey From Artemision: A Bronze Equestrian Monument of the Hellenistic Period*, Berkeley–Los Angeles–London 2004, s. 35–37; **Maratonu** – P.G. Calligas, *Statue of a Young Athlete*, w: *Mind and Body: Athletic Contests in Ancient Greece*, red. O. Tzachou-Alexandri, Athens 1989, s. 179–180; oraz tzw. **brąz Getty’ego**, z **Adriatyku** – J. Frel, *The Getty Bronze*, Los Angeles 1978, s. 3; C.C. Mattusch, *The Victorious Youth*, Los Angeles 1997, s. 20; zob. też J. Felch, R. Frammolino, *Chasing Aphrodite: The Hunt for Looted Antiquities at the World’s Richest Museum*, Boston–New York 2011, s. 9–14, o kryminalnych aspektach odkrycia i sprzedaży tej rzeźby.

¹²⁸ O takim przypadku pisał Pausaniasz, *Opisanie Grecji*, X.19.3; por. D. Freedberg, *Potęga wizerunków*, tłum. E. Klekot, Kraków 2005, s. 35; a inny przedstawiono na płaskorzeźbie z czasów Cesarstwa Rzymskiego, odnalezionej w sanktuarium Herkulesa w Ostii, zob. G. Becatti, *Il culto di Ercole ad Ostia*, „Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma” 1938–1939, 67, s. 40; D.R. Boin, *A Hall for Hercules at Ostia and a Farewell to the Late Antique “Pagan Revival”*, „American Journal of Archaeology” 2010, 2(114), s. 259–261.

¹²⁹ Por. D.A. Traill, *Schliemann’s “Dream of Troy”: The Making of a Legend*, „Classical Journal” 1985, 1(81), s. 13–24; K. Maurer, *Archeology as Spectacle: Heinrich Schliemann’s Media of Excavation*, „German Studies Review” 2009, 2(32), s. 303–317.



2. Płaskorzeźba wotywna przedstawiająca znalezienie posągu Herkulesa przez rybaków, z sanktuarium Herkulesa z Ostii, I w. p.n.e. (?), trawertyn, Parco Archeologico di Ostia Antica [Park Archeologiczny w Ostii], nr inw. 157

która przez długi czas spoczywała na dnie morza”¹³⁰, jak określa ją z offu Andrew Lerner, fikcyjny brytyjski archeolog i późniejszy szef ekspedycji¹³¹. To badacz o skrajnie odmiennym od Weissa charakterze i nastawieniu względem przeszłości, pozytywista i mentalny spadkobierca innego z klasyków archeologii, Flindersa Petrie, pragnący zdobywać wiedzę nawet z najdrobniejszych i najpowszedniejszych zabytków¹³². Goddio w swoim eseju pokazuje odmienny bieg wydarzeń, w którym statuetka zaplątała się w sieci rybaków w momencie, gdy prace nad lokalizacją wraku „Apistosą” były już mocno zaawansowane. Jak podkreśla, wszystko zaczęło się w „miejscach pamięci”, czyli bibliotekach i archiwach, gdzie miano odnaleźć rysunki dzieł z kolekcji Amotana i fragmenty różnorodnych dokumentów odnoszących się do katastrofy jego statku¹³³.

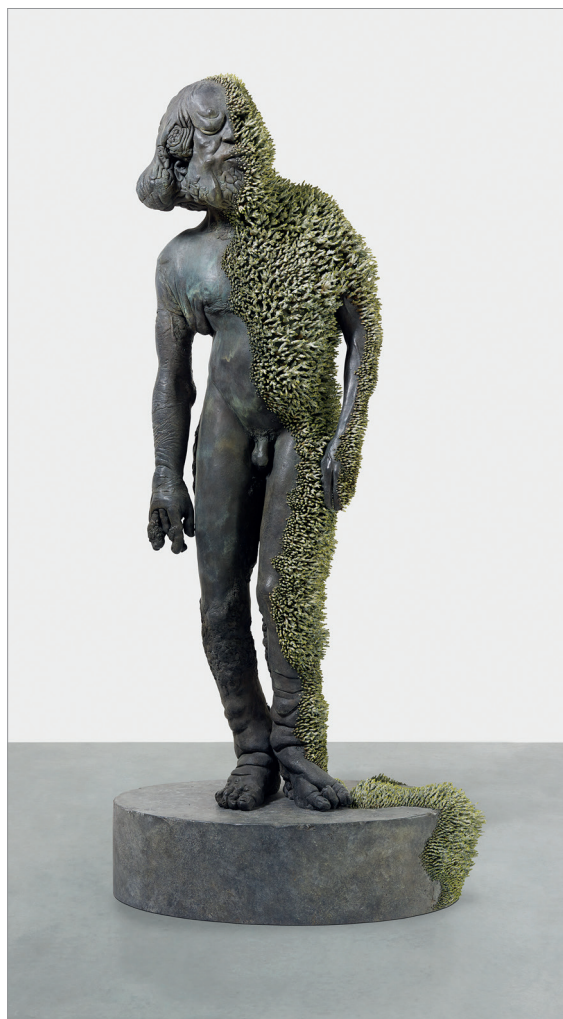
W tym zestawieniu dwóch historii odkrycia widać skłonność Hirsta do nieustannego mieszania nie tylko poziomów narracji, ale też prawdy i fikcji. W jego wizji film z kanału przypominającego YouTube ma podobną war-

¹³⁰ „Greek Nude”, Hirst et al., *Treasures from the Wreck...*, s. 42.

¹³¹ *Treasures...*, reż. S. Hobkinson, 9–10 min.

¹³² Zob. A. Stevenson, „We Seem to be Working in the Same Line”: A.H.L.F Pitt-Rivers and W.M.F. Petrie, „Bulletin of the History of Archaeology” 2012, 1(22), s. 4–13; M.S. Drower, *Flinders Petrie: A Life in Archaeology*, Madison 1995.

¹³³ Goddio, *Discovering a Shipwreck*, s. 24–25.



3. Damien Hirst, „Proteus”, © Damien Hirst and Science Ltd., wszelkie prawa zastrzeżone, DACS/Art-image 2020, img. ref. SCI-DH-4724

tość źródłową co liczące setki lat dokumenty przechowywane w archiwach. Kontynuacją tej postawy jest budowanie dramaturgii pokazanych w filmie badań wokół rywalizacji dwóch wspomnianych ekranowych osobowości. W ten sposób brytyjski twórca wprzęga stworzone przez siebie dzieła w dwutorową narrację historyczną. Pierwsza z nich to artystyczna opowieść bliska antycznemu (i romantycznemu) postrzeganiu dziejopisarstwa, osnuta wokół uniwersalnych i mitycznych wątków, zilustrowanych przez formę, materię

i treść prezentowanych rzeźb. Druga to historia rozumiana pozytywnie, jako naukowy proces badania i poznania procesu dziejowego, umożliwiający jego (re)konstrukcję. Pierwsza otwiera pole fantazji, co wymaga wiary, zaangażowania i zachwytu nad obiektem, druga zaś poszukuje prawdy na drodze żmudnych badań, dyscypliny i krytycznej analizy. Ta dwoistość jest obecna zarówno w opisach dzieł w przewodnikach, jak i we wszystkich – mniej lub bardziej fantazyjnych – esejach zamieszczonych w katalogu wystawy¹³⁴.

Głównym źródłem inspiracji dla stworzenia koncepcji „Apistosy” jako pływającej kolekcji dzieł sztuki był jeden z najważniejszych i największych spośród tysięcy wraków spoczywających na dnie Morza Śródziemnego, odnaleziony u brzegów greckiej wyspy Antikythera¹³⁵. Obok słynnego astronomicznego mechanizmu, posągów i statuetek z brązu oraz przedmiotów z wyposażenia załogi wydobyto z niego liczny zespół rzeźb marmurowych (il. 4)¹³⁶. Na podstawie analizy znalezisk stwierdzono, że zatopiony około 70 roku p.n.e. statek zmierzał z Morza Egejskiego w kierunku Italii, a przewożony przez niego ładunek dzieł sztuki greckiej był zapewne wojennym łupem jednego z rzymskich wodzów¹³⁷. W starożytnych źródłach pisanych wspomina się o wielu takich *spoliach*, a jedno z nich Loyrette wskazał wprost jako antyczną analogię dla obiektów z kolekcji Amotana¹³⁸. Kiedy porówna się obiekty z pro-

¹³⁴ Schama (*Inventory*, s. 18–23) nadał swojemu tekstowi formę narracyjną, typową dla historycznej powieści erudycyjnej w stylu Umberta Eco, Artura Pérez-Reverte czy nawet Dana Browna; esej Goddio *Discovering a Shipwreck*, s. 24–27, ma charakter bardziej naukowy; a z kolei rozważania Loyrette’a, *On the Name...*, można uznać za syntezę obu postaw.

¹³⁵ J. Marchant, *Exploring the Titanic of the Ancient World*, „Smithsonian Magazine” 2015, 10(45), s. 56–69.

¹³⁶ G.D. Weinberg et al., *The Antikythera shipwreck reconsidered*, Philadelphia 1965; P.C. Bol, *Die Skulpturen des Schiffsfundes von Antikythera*, Berlin 1972; E. Vlachogianni, *Sculpture*, w: *The Antikythera Shipwreck: the ship, the treasures, the mechanism*, red. N. Kaltsas, E. Vlachogianni, P. Bouyia, Athens 2012, s. 62–115.

¹³⁷ Przeznaczonym do ekspozycji w trakcie triumfu i ustawienia w jednej ze świątyń Wiecznego Miasta, zob. A. Mastrocinque, *The Antikythera Shipwreck and Sinope’s Culture during the Mithridatic Wars*, w: *Mithridates VI and Pontic Kingdom*, red. J.M. Højte, Aarhus–Lancaster 2009, s. 313–319; lub w prywatnej kolekcji, jak sądzi N. Himmelmann, *Mahdia und Antikythera*, w: *Das Wrack. Der antike Schiffsfund von Mahdia*, red. G. Hellerkemper-Salies, Köln 1994, s. 849–855; por. J.J. Pollitt, *The Impact of Greek Art on Rome*, „Transactions of the American Philological Association” 1978, 108, s. 155–174.

¹³⁸ Loyrette, *On the Name...*, s. 14; miała nią być monumentalna grupa Skopasa (Młodszego?), ustawiona około 30 roku p.n.e. przez Domicjusza Ahenobarbusa w świątyni Neptuna przy Cyрку Flaminiusza w Rzymie – dzieło o podobnie złożonej kompozycji i mitologiczno-morskiej tematyce co wytwory Hirsta; zob. Pliniusz, *Historia Naturalna*, XXXVI.26;

jektu Hirsta z rzeźbami odnalezionymi koło greckiej wyspy, zależność między realnym a fikcyjnym wrakiem staje się oczywista. Dość dobrze zachowane antyczne posągi i statuetki wykonane z brązu krótko po odkryciu zostały odrestaurowane i trafiły na stałą wystawę w Narodowym Muzeum Archeologicznym w Atenach. Dużo liczniejsze figury z marmuru, niemal bez wyjątku noszące ślady destrukcyjnej działalności organizmów morskich, przez długie dziesięciolecia pozostawały poza ekspozycją, porzucone na niedostępnym dla zwiedzających dziedzińcu. Kolejni kustosze uznawali je z powodu tych zniszczeń za zbyt mało estetyczne, by ustawić je obok znalezionych pod ziemią arcydzieł sztuki greckiej, wypełniających główne sale muzeum. Interesujące jest to, że wśród tych ostatnich znajdowało się wiele rzeźb mechanicznie uszkodzonych, ale zachowujących gładką rzeźbiarską fakturę marmuru. Dopiero całkiem niedawno, w czasie, gdy prace Hirsta nad jego projektem były jeszcze w powijakach, wiele z marmurowych posągów z Antikythery zostało włączonych do monograficznej wystawy tego wraku w sposób podkreślający ich „ekspresjonistyczną” fakturę (il. 4)¹³⁹. W podsumowaniu odcinka serialu Jacques’a Cousteau, o którym była już mowa w kontekście zapożyczeń formalno-treściowych filmu Hobkinsona, pokazano francuskiego pioniera archeologii podwodnej podczas spaceru wzdłuż szpaleru nadgryzionych zębem czasu posągów, stojących w zapomnieniu na dziedzińcu ateńskiego muzeum. Wygłaszany przez niego komentarz mógłby zostać użyty jako motto „Treasures...”: „Czasami te fragmenty są tak bardzo uszkodzone, że niemożliwa jest ich rekonstrukcja; groteskowe parodie zamysłu artysty, dziedzictwo podwodnego świata”¹⁴⁰.

Coś, co dla Cousteau było groteskowym wynaturzeniem antycznych dzieł, Hirst uczynił integralną cechą swoich wytworów, w ramach przewrotnej gry, mającej na celu nie tyle uprawomocnienie fikcji, że widz wystawy i filmu ma do czynienia ze starożytnymi oryginałami, ile postawienie istotnego znaku zapytania odnośnie do naszego obcowania z reliktnami przeszłości. Hirst mówi o tym otwarciu: „[...] większość wydarzeń z przeszłości jest trudna do **uwierzenia**. Widząc Wenus z Milo, można pomyśleć, że ktoś umyślnie utracił jej

L. Richardson, Jr., *A New Topographical Dictionary of Ancient Rome*, Baltimore–London 1992, s. 267; P.J.E. Davies, *Architecture and Politics in Republican Rome*, Cambridge–New York 2017, s. 126–128.

¹³⁹ *The Antikythera Shipwreck: the ship, the treasures, the mechanism*, red. N. Kaltsas, E. Vlachogianni, P. Bouyia, Athens 2012. Na ekspozycji, prezentowanej poza Atenami jeszcze w kilku miejscach na świecie, w tym w Bazylei i Pekinie, wystawiono także obiekty codziennego użytku, odnalezione w miejscu zatonięcia statku. Ten i szereg innych pomysłów aranżacyjnych można odnaleźć w późniejszej weneckiej wystawie brytyjskiego artysty.

¹⁴⁰ *The Cousteau Odyssey...*, 53–54 min



4. Posąg Hermesa w typie Richelieu z wraku koło Antikythery, pocz. I w. p.n.e., marmurowa kopia oryginału brązowego z ok. 350 r. p.n.e., Ethnikó Archaiologikó Mouseio, Athina [Narodowe Muzeum Archeologiczne w Atenach], nr inw. EAM 2774

ręce...”¹⁴¹. W tym pozornie banalnym stwierdzeniu pobrzmiewają głębsze echa drastycznie odmiennego tradycyjnego rozumienia dzieła sztuki. Z perspektywy klasycznej estetyki całości uszkodzenie rzeźby musiało być skutkiem działania czynników zewnętrznych wobec procesu tworzenia i ekspozycji, takich jak obrazoburstwo czy siły natury. W związku z tym niemożliwe jest uznanie ubytków za element strategii artystycznej, tak istotny dla dominującej później estetyki

¹⁴¹ *Treasures...*, reż. S. Hobkinson, 73 min.

fragmentu. Wyjątkiem od tej zasady było tworzenie rozmyślnie uszkodzonych posągów *all'antica*, co zdarzało się całkiem często w końcu XV i w XVI wieku, z inicjatywy albo samych twórców, albo zamawiających. Wskazuje to, że zarówno w przypadku oryginalnych posągów, wydobywanych spod ziemi, jak i nowożytnych, wtórnie uszkodzanych, fragmentację uznawano za świadectwo ich dawności¹⁴². Hirst wykorzystuje ten dyskurs – w jego fikcji wiek dzieł jest gwarantowany nie tylko przez wydobycie ich spod wody rękami archeologów, ale też uszkodzenia na skutek działania morskiego żywiołu i stworzeń go zamieszkujących.

Przykładem tego jest filmowe znalezisko brązowego bezgłowego posągu demona¹⁴³. Widoczne na ekranie uszkodzenia posągu są przedstawiane widzowi w sposób już znany – jako znaki odcisnięte przez czas na substancji zabytku, świadczące o jego autentyczności, dodatkowo potwierdzonej przez obiekt pochodzący z niezależnych badań. Jest nim rzeźbiona głowa, którą archeolodzy brytyjscy mieli odnaleźć w roku 1932 w Mezopotamii¹⁴⁴. Została ona uobecniona przed oczami widza przez odpowiednio spreparowaną fotografię momentu jej odkrycia, którą ekspedycyjna historyk sztuki wykorzystuje do rekonstrukcji statuy z „Apistosą”. Dokonuje tego w sposób typowy dla swej profesji, przeprowadzając formalno-treściową analizę i porównując styl obu obiektów. Podsumowujący to z offu komentarz Hirsta stanowi wykładnię jednego z głównych wątków jego przedsięwzięcia: „Choć może wydawać się całością, historia jest tworzona z fragmentów”¹⁴⁵. Uszkodzenia i zniszczenia mogą być świadectwem autentyczności rzeczy, ale jednocześnie stanowią poważne wyzwanie dla badacza odtwarzającego ich historię. Jest to doskonale widoczne w zabiegach mających na celu (re)konstrukcję statku Amotana.

Większość historycznych wraków, rozumianych jako zalegające na dnie pozostałości jednostek morskich, ma charakter czysto wirtualny, gdyż przeważnie nie zachowują się ich kadłuby¹⁴⁶, a jedynie ładunek¹⁴⁷. Łatwo więc

¹⁴² L. Freedman, *Michelangelo's Reflection on Bacchus*, „Artibus et Historiae” 2003, 24(47), s. 124–125.

¹⁴³ Hirst et al., *Treasures from the Wreck...*, s. 262 (*Submerged Demon with Bowl*, fotos); to pomniejszona wersja z brązu masywnej figury ustawionej w dziedzińcu Palazzo Grassi, której oryginał znajduje się obecnie w Las Vegas (zob. wyżej, przyp. 6 i 25).

¹⁴⁴ Ibidem, s. 156; zgodnie z fikcyjną opowieścią głowa nigdy nie znajdowała się w kolekcji Amotana, więc „renesansowego” rysunku brak.

¹⁴⁵ *Treasures...*, reż. S. Hobkinson, 34–35 min.

¹⁴⁶ W ciepłych i dobrze nasłonecznionych wodach drewno jest pożerane w błyskawicznym tempie przez małże z rodziny świdrakowatych (*Teredo navalis*), zob. K. Muckelroy, *Maritime Archaeology*, Cambridge 1978, s. 53.

¹⁴⁷ Poza tymi znajdowanymi w chłodniejszych i mniej natlenionych wodach, jak choćby słynny „Waza”, zob. G.P.B. Naish, *The “Wasa”, her place in history*, London 1968.

zrozumieć, dlaczego „Apistos” stał się centralnym elementem przedsięwzięcia Hirsta, gdyż jego badania – choć noszą znamiona postępowania naukowego – stanowią nieustannie manifestację **wiary** w „to, co nie istnieje”. Widać to choćby przy interpretacji wydobytego przez nurków masywnego metalowego bolca, przypominającego te, których w czasach rzymskich używano do łączenia elementów kilu¹⁴⁸. Realizatorzy projektu nieprzypadkowo spreparowali właśnie ten obiekt, gdyż pochodząc ze strukturalnie kluczowego fragmentu kadłuba, umożliwił jego rekonstrukcję. Dokonano jej, wykorzystując metodę odtwarzania całości z zachowanej części, znaną archeologom i paleontologom od czasów braci Cuvier¹⁴⁹. Posiłkowano się przy tym odniesieniami do starożytnych źródeł ikonograficznych i pozostałości innych rzymskich statków handlowych, przede wszystkim „Madrague de Giens”¹⁵⁰. Interpretacji znalezisk dokonano już po sezonie badawczym w specjalistycznym centrum badań podwodnych na University of Southampton¹⁵¹, *notabene* rzeczywiście istniejącym¹⁵². Stosując przedstawioną tutaj metodykę badań, ustalono, że „Apistos” musiał być największym statkiem starożytnym¹⁵³. Jak ujął to Julian Whitewright, kierujący wspomnianą instytucją: „Statek tej wielkości mógł istnieć, nie wykraczał bowiem poza możliwości technologiczne epoki”¹⁵⁴. Dla pokazania jego rozmiarów realizatorzy filmu dokonali cyfrowej rekonstrukcji, umieszczając ją na powierzchni morza, ustawivszy kilka postaci ludzkich na pokładzie. „Tak jak w Hollywood” – komentuje efektowną wizualizację Lerner.

Te dociekania stanowią przykład tworzenia przez archeologię wizji przeszłości z fragmentów, a więc koncepcji stanowiącej podstawę projektu Hirsta. Kolejnym przykładem wykorzystania tej zasady na potrzeby artystycznej narracji są przedstawione przez Loyrette’a w erudycyjnej grze prawdy i fikcji archiwistyczne badania starożytnych dokumentów, mających się odnosić do

¹⁴⁸ *Treasures...*, reż. S. Hobkinson, 23–24 min.

¹⁴⁹ G. Dawson, *Show me the bone: reconstructing prehistoric monsters in nineteenth-century Britain and America*, Chicago 2016, s. 18–34.

¹⁵⁰ A. Tchernaia, P. Pomey, A. Hesnard, *L’apave romaine de la Madrague de Giens*, Paris 1978.

¹⁵¹ *Treasures...*, reż. S. Hobkinson, 24–26 min.

¹⁵² Dzięki temu jest to jeden z najbardziej przekonujących pod względem metodyki naukowej elementów postępowania badawczego fikcyjnej ekspedycji Lenera.

¹⁵³ K. Hopkins, *Models, Ships and Staples*, w: *Trade and Famine in Classical Antiquity*, red. P. Garnsey, C.R. Whittaker, Cambridge 1983, s. 97–102; A. Wilson, *The economic influence of developments in maritime technology in antiquity*, w: *Maritime Technology in the Ancient Economy: Ship Design and Navigation*, red. W.V. Harris, K. Iara, Portsmouth, Rhode Island 2011, s. 213–217.

¹⁵⁴ *Treasures...*, reż. S. Hobkinson, 25 min.

„Apistosa”¹⁵⁵. Najważniejszy z nich jest przekaz autorstwa niejakiego Lucjusza Longinusa, ponoć zamieszczony w *Uczcie mędrców* Atenajosa z Naukratis, tekście znanym z jedyne, i to niepełnego, średniowiecznego manuskryptu¹⁵⁶. Historyczność Longinusa potwierdza wzmianka w (oczywiście fikcyjnym) papirusie znalezionym w Myos Hormos na egipskim wybrzeżu Morza Czerwonego¹⁵⁷. Miał on być żeglarzem, który widział i odwiedził statek Amotana, dzięki czemu jego opis jest bardzo szczegółowy. Nie tylko podaje wymiary statku i analizuje szczegóły jego konstrukcji, ale też wskazuje, co znajdowało się w ładowni. Piszący dla Hirsta autorzy wykorzystują to do rozważań na temat wielkości, pojemności i jakości wykonania statku, a także wysokiego poziomu komfortu, który zapewniał swoim pasażerom, w tym przyzwyczajonemu do luksusu Amotanowi¹⁵⁸.

Zanim jeszcze wrak został zidentyfikowany i zrekonstruowany, pokazano, jak członkowie filmowej ekspedycji – dokonujący kolejnych znalezisk na dnie morza, ale niemający żadnych danych do rozpoznania ich kontekstu – pozostawali zagubieni w czasoprzestrzeni. Rozproszenie obiektów na dnie nie pozwalało im się zorientować, czy mają do czynienia z relikami jednej, czy kilku zatopionych jednostek. Nie przemawiały jednoznacznie również same

¹⁵⁵ Loyrette, *On the Name...*, s. 13, ogólnie o manuskryptach wspomina też Goddio, *Discovering a Shipwreck*, s. 24–25.

¹⁵⁶ Podstawowe informacje na temat tekstu Atenajosa podaje M. Landfester, *Athenaios [3] aus Naukratis (Ägypten)*, w: *Der neue Pauly. Supplemente*, t. 2: *Geschichte der antiken Texte: Autoren- und Werklexikon*, red. M. Landfester, B. Egger, Stuttgart 2007, s. 88–89.

¹⁵⁷ Zgrabnie tutaj dostosowano do narracji Hirsta realia naukowych badań nad starożytnością. Przytłaczająca większość antycznych źródeł literackich znana jest bowiem jedynie ze średniowiecznych odpisów, podczas gdy nieliczne oryginały, w formie mniej lub bardziej fragmentarycznej, najczęściej są znajdowane w suchych piaskach Egiptu lub Izraela; por. M.S. West, *Textual Criticism and Editorial Technique Applicable to Greek and Latin Texts*, Stuttgart 1973; R.S. Bagnall, *Reading Papyri, Writing Ancient History*, London 1995.

¹⁵⁸ Geuna, *The Coral Diver*, s. 10; Goddio, *Discovering a Shipwreck*, s. 24; Loyrette, *On the Name...*, s. 13. Źródłem inspiracji i punktem odniesienia dla koncepcji takiej jednostki są ogromne okręty i statki flot hellenistycznych z III wieku p.n.e., zob. W.M. Murray, *The Age of Titans: The Rise and Fall of the Great Hellenistic Navies*, Oxford–New York 2012, s. 170–207; wielki statek, zbudowany przez Werresa dla transportu dzieł sztuki z Sycylii, zob. Ciceron, *Przeciw Werresowi*, II.4.23; M.M. Miles, *Cicero's Prosecution of Gaius Verres: A Roman View of the Ethics of Acquisition of Art*, „International Journal of Cultural Property” 2002, 1(11), s. 28–49 oraz gigantyczne luksusowe barki Kaliguli z jeziora Nemi. Były to jak najbardziej rzeczywiste obiekty, wzmiankowane w źródłach pisanych, a w ostatnim przypadku szczegółowo przebadane przez archeologów, zob. G. Ucelli, *Le navi di Nemi*, Roma 1950; D.N. Carlson, *Caligula's Floating Palaces*, „Archaeology” 2002, 3(55), s. 26–31.

obiekty, utrzymane w różnej stylistyce¹⁵⁹. Sytuacja uległa zmianie dopiero po odnalezieniu monety rzymskiej z czasów Nerona i stwierdzeniu, że wszystkie znaleziska pochodzą z jednego wraku, czyli z tzw. zespołu zwartego¹⁶⁰. Tym mianem określa się nagromadzenie artefaktów zdeponowane w ziemi lub na dnie morza w jednym momencie. W związku z tym nie są wymieszane z wcześniejszymi ani późniejszymi relikami ludzkiej działalności, choć w wypadku zatopionych statków handlowych często pochodzą z różnych miejsc¹⁶¹. Rozpoznanie kontekstu nie tylko dało odpowiedź na fundamentalne dla badacza przeszłości pytania: „kiedy?” i „gdzie?”, ale przybliżyło też do rozstrzygnięcia równie istotnych kwestii: „co?” i „kto?”. Umożliwiło to odniesienia do źródeł pisanych i artystycznych z epoki oraz całokształtu wiedzy na jej temat¹⁶². Dzięki temu można było sprecyzować problem badawczy: „Co tak duży statek z tak cennym ładunkiem robił u wybrzeży Afryki Wschodniej?”¹⁶³.

Szukając odpowiedzi na to pytanie, podjęto pracę w archiwach i bibliotekach, starając się znaleźć informacje na temat największego statku starożytności. Jak wskazywano wcześniej, według Goddio ten etap działań miał miejsce na początku projektu badawczego, ale przy realizacji filmu kolejność postępowania zmieniono, niewątpliwie dla osiągnięcia większego efektu dramatycznego. Po bezowocnych analizach dzieł rzymskich historyków Weiss postanowił zapoznać się z legendami zachowanymi na kartach antycznych antologii i powieści¹⁶⁴. Czynił to zgodnie z założeniem, że obec-

¹⁵⁹ *Treasures...*, reż. S. Hobkinson, 17 min.

¹⁶⁰ Goddio, *Discovering a Shipwreck*, s. 26.

¹⁶¹ *Treasures...*, reż. S. Hobkinson, 19 min.

¹⁶² *Ibidem*, 20 min. Sugestia ekspedycyjnej historyk sztuki, że badacze mają do czynienia z transportem dzieł sztuki przeznaczonych na handel, została odrzucona z powodu braku antycznych informacji źródłowych o tego typu aktywności na Oceanie Indyjskim. W rzeczywistości istnieje wzmianka o posągach eksportowanych drogą morską z Egiptu na dwór jednego z władców południowej Arabii, zob. *The Periplus Maris Erythrei with Introduction, Translation, and Commentary*, red. i tłum. L. Casson, Princeton 1989, s. 41; o handlu dziełami sztuki por. W. Brillowski, *Zbytek, status, znanstwo. O kolekcjonerstwie sztuki greckiej w Rzymie u schyłku republiki i w początkach pryncypatu*, w: *Zbytek i ubóstwo w starożytności i średniowieczu*, red. L. Kostuch, E. Ryszewska, Kielce 2010, s. 161–171.

¹⁶³ *Treasures...*, reż. S. Hobkinson, 21 min.

¹⁶⁴ *Ibidem*, 26–27 min; nie jest to sytuacja niespotykana na gruncie badań nad antykiem, gdyż poważni uczeni nieraz próbowali w ten sposób uzupełniać niedostatki antycznych źródeł historycznych, szczególnie odnośnie do na wpół legendarnej postaci Aleksandra Wielkiego; zob. R. Stoneman, *Alexander the Great: A life in legend*, New Haven–London 2010; *The Alexander Romance in Persia and the East*, red. R. Stoneman, K. Erickson, I. Netton, Groningen 2012.

ność jakiegoś niezwykłego motywu czy postaci w różnych mediach, w tym także w literaturze fantastycznej i dziełach sztuki, świadczy o ich kulturowej ważności. Dzięki temu można przyjąć, że opowieść nieprawdopodobna, ale nie niemożliwa, może zawierać w sobie elementy prawdy historycznej. „I tak odkryłem dzieje Aulusa Kalidiusza Amotana!” – oznajmia z triumfem w głosie niemiecki entuzjasta¹⁶⁵. Tu w sukurs przychodzi mu autorytet kolejnego autentycznego naukowca – filolog klasycznej doktor Lisy Hau z University of Glasgow, według której: „«Apistos» mógł istnieć, ale to, co konkretnie przewoził, mogło zostać zmitologizowane”¹⁶⁶. Pokłosiem tej mitologizacji miały być eksploracje dwudziestowiecznych poszukiwaczy skarbów¹⁶⁷, na temat których z dystansem wypowiada się kierownik filmowej ekspedycji. Deklaruje swoją **wiarę** w moc nauki, w postępowanie badawcze oparte na źródłach oraz dowodach, i podkreśla, patrząc prosto w obiektyw kamery: „My polujemy na wiedzę, nie na skarby”. Weiss odpowiada na to chwilę później: „Zaczynałem **wierzyć**, że wraku nie odnaleziono nie dlatego, iż był mitem, ale dlatego, że szukano w niewłaściwym miejscu”¹⁶⁸.

Rozłam wewnątrz filmowej ekipy dotyczy nie tylko stosunku do nauki i legend, ale także, co bezpośrednio z tego wynika, sposobu postępowania względem odkrytych obiektów, szczególnie tych najcenniejszych. Pragnący je odpowiednio zadokumentować naukowiec Lerner odiera odruch ich natychmiastowego wydobycia, na co odpowiada mu goniący za mitami i skarbami Weiss: „Dla mnie oczywistym rozwiązaniem jest wyciągnięcie wszystkiego na powierzchnię jak najszybciej”¹⁶⁹. To odwieczny problem w dziejach archeologii, szczególnie istotny w XIX i początkach XX wieku¹⁷⁰. Jego pokłosie obserwujemy i dzisiaj w zachowaniu niektórych archeologów, ale przede

¹⁶⁵ *Treasures...*, reż. S. Hobkinson, 27 min.

¹⁶⁶ *Ibidem*, 28–29 min.

¹⁶⁷ Zilustrowane ujęciami z fikcyjnego wydania kroniki filmowej „American Newsreel” z roku 1962, do których podłożono głos lektora, opowiadającego o poszukiwaniach skarbu Amotana, prowadzonych przez kapitana George’a Knowlesa. W rzeczywistości te zdjęcia pochodzą z filmu szpiegowskiego *The Silent Enemy* (reż. W. Fairchild, 1958), opowiadającego o walkach brytyjskich i włoskich pływoniurków w wodach Gibraltaru i hiszpańskiego Algeciras w czasie drugiej wojny światowej.

¹⁶⁸ *Treasures...*, reż. S. Hobkinson, 30 min.

¹⁶⁹ *Ibidem*, 42–43 min.

¹⁷⁰ Por. C. Colwell-Chanthaphonh, T.J. Ferguson, *Trust and archaeological practice: towards a framework of Virtue Ethics*, w: *The Ethics of Archaeology: Philosophical Perspectives on Archaeological Practice*, red. C. Scarre, G. Scarre, Cambridge 2006, s. 115–116.

wszystkim w powszechnym odbiorze dyscypliny, gdzie rangę znalezisk mierzy się głównie ich wartością materialną¹⁷¹, a nie naukową¹⁷².

Hirst, choć czyni zatopiony statek bytem czysto wirtualnym, to jednocześnie wypełnia go natłokiem konkretnych i namacalnych obiektów – zarówno przedmiotów codziennego użytku, jak i wystawnych dzieł sztuki, często wykonanych z drogocennych materiałów¹⁷³. Pozwala to na snucie wizji ładunku „Apistosy” jako całościowej kolekcji, będącej wyrazem charakteru, doświadczeń i smaku Amotana¹⁷⁴. Do pewnego stopnia przypomina ona wczesne muzea, w których zbierano różnorakie cuda sztuki i natury, realizując obsesję mikrokosmosu – gromadzenia, posiadania i ogarnięcia w jednym zbiorze całego świata¹⁷⁵. Różnorodność nie jest jednak dla Hirsta wartością samą w sobie, dlatego zestawia dzieła sztuki i rzemiosła w odmiennych stylach, budzących skojarzenia z kulturami Egiptu, Indii, Chin, zachodniej Afryki, Grecji czy Rzymu, szukając między nimi podobieństw strukturalnych i treściowych. Od Amotana, będącego jego *alter ego* tylko do pewnego stopnia, odróżnia go

¹⁷¹ K. Romey, *9 Dazzling Discoveries of Ancient Gold Treasure*, „National Geographic”, dostępny w internecie: <<https://www.nationalgeographic.com/news/2017/10/ancient-gold-treasure-archaeology-egypt>> [dostęp: 2 kwietnia 2020].

¹⁷² W realiach współczesnej archeologii bezpośrednio wiąże się z tym konieczność zabezpieczenia „skarbów” przed przedwczesnym upowszechnieniem wiedzy o ich znalezieniu, czego skutkiem mogłoby być przyciągnięcie uwagi rabusiów, nielegalnych poszukiwaczy skarbów czy wreszcie osób publicznych, próbujących zbić na znaleziskach kapitał polityczny. Owocuje to zniszczeniem stanowiska, grabieżą znalezisk czy wreszcie utrudnieniem pracy przez zalew fotoreporterów, kamerzystów i dziennikarzy, zob. *Archaeology and Capitalism*, red. Y. Hamilakis, P. Duke, Walnut Creek 2007.

¹⁷³ Calchi Novati, *Staging the Wreck...*, s. 23–24.

¹⁷⁴ *Treasures...*, reż. S. Hobkinson, 38–39 min.; według Geuna, *The Coral Diver*, s. 11, to zwierciadło pasji Amotana-Hirsta, jego ekstrawaganckiego smaku, uwielbienia piękna, często manifestującego się w sposób nieoczywisty, eklektyczny w zróżnicowaniu czasowym, przestrzennym i kulturowym; por. W. Muensterberger, *Collecting. An Unruly Passion: Psychological Perspectives*, Princeton 2014, s. 3–13; K. Pomian, *Zbieracze i osobliwości. Paryż – Wenecja, XVI–XVIII wiek*, Lublin 2001, słusznie krytykuje to jako „prymitywną psychologię”.

¹⁷⁵ Loyrette, *On the Name...*, s. 16, analizuje kolekcjonerstwo Amotana w odniesieniu do ścisłych związków między nowożytnymi oraz nowoczesnymi wyprawami odkrywczymi i zdobywczymi a rozwojem instytucji muzealnych w Europie. Literatura na ten temat jest rozległa; szczególnie w ostatnim dwudziestoleciu nastąpił przyrost publikacji pisanych z perspektywy postkolonialnej, zob. R.G.W. Anderson et al., *Enlightning the British: Knowledge, discovery and the museum in the eighteenth century*, London 2003; T. Bennett, *Pasts Beyond Memory: Evolution, Museums, Colonialism*, London–New York 2004; M. Díaz-Andreu, *A World History of Nineteenth-Century Archaeology: Nationalism, Colonialism, and the Past*, Oxford–New York 2007.

również to, że nie interesują go wyłącznie *mirabilia*, ale wszystkie przedmioty pochodzące z wraku, w tym „banalne” narzędzia i naczynia należące do członków załogi. Nie świadczy to jednak o jego zagubieniu w pasji gromadzenia wszystkiego, gdyż artysta jest aż nazbyt świadom zagrożeń, które temu towarzyszą¹⁷⁶. Wynika to przede wszystkim z przyjęcia refleksyjnej postawy względem wszelkich relikwów przeszłości, niwelującej różnicę w stosunku do rzeczy, charakteryzujące historię sztuki i archeologię.

W tym świetle należy też spojrzeć na hierarchizowanie znalezionych przedmiotów, nie ze względu na ich artyzm, ale materiał, z którego zostały wykonane. Artysta, choć eksponuje wszystkie obiekty z fikcyjnego wraku, to szczególnie nacisk kładzie na prezentację tych, które w powszechnym odbiorze postrzegane są jako wartościowe i drogie. Jest sprawnym biznesmenem, w pełni świadomym, jak złoto przyciąga kolekcjonerów jego twórczości, oraz osobowością medialną, umie wykorzystać fascynację bogactwem dla zwiększenia liczby widzów swojego filmu czy zwiedzających wystawę. Dla niego samego złoto jest jednak czymś więcej, przez co wpisuje się doskonale w treściowy program jego przedsięwzięcia. Po pierwsze, stanowi istotny element w dyskursie wiarygodności, w nawiązaniu do doskonale znanego z dziejów archeologii „syndromu Schliemanna”. W filmie odnosi się do tej kwestii Weiss, mentalny spadkobierca odkrywcy skarbów Troi i Myken, mówiąc: „Gdy opierasz się na legendach i mitach, ludzie nie biorą Cię na poważnie, ale tak ogromna ilość złota nagle sprawiła, że ta historia zyskała nowe życie”¹⁷⁷. Po drugie, jak podkreśla sam Hirst w jednym ze swych filmowych komentarzy, złoto wymyka się wszechogarniającej destrukcyjnej sile przyrody i upływającego czasu, co w połączeniu z blaskiem daje mu mityczną czy wręcz religijną moc.

W podsumowaniu należy podkreślić, że omawiany projekt artystyczny jest przeniknięty tak istotną dla współczesnej humanistyki problematyką materializmu oraz pamięci, jednak bez szumnych deklaracji i nadmiernego eks-

¹⁷⁶ Ilustruje to zamieszczona w filmie opowieść Hirsta o jego sąsiedzie z czasów młodości, niejaki Barnesie, który zgromadził tak wiele przedmiotów ze swego życia, że ostatecznie został przytłoczony ich masą – znikł, pozostawiając za sobą zamienione w rupiecarnię mieszkanie. Ta historia towarzyszy artyście od dawna, a jej szczegóły zacierają się na przestrzeni dziesięcioleci, prawda miesza się z fikcją, a jej bohater staje się (a może od początku był?) figurą myślową, chwilami Nemezis, a kiedy indziej *alter ego* artysty. Powraca on nieustannie w kilku wywiadach, które z artystą na przestrzeni ostatniej dekady XX wieku przeprowadził Gordon Burn, zob. Hirst, Burn, *On The Way...*, s. 51–52, 108, 124, 134.

¹⁷⁷ *Treasures...*, reż. S. Hobkinson, 50 min.

plikowania. W tym jego siła – Hirst pochyla się nad tymi kwestiami w sposób twórczy, pozwalając zrealizować się materii, rzeczom urzekać, a ich otoczeniu przemówić¹⁷⁸. Minimalizując zewnętrzne w stosunku do dzieł opisy, wpręga integralnie w swoją strategię artystyczną elementy tych działów humanistyki, które od stuleci zajmują się znajdowaniem, opisywaniem, klasyfikacją, konserwacją i interpretacją przedmiotów. Korzystając z dorobku historii sztuki i archeologii, dla których elementem wręcz definiującym jest zajmowanie się wieloaspektowością rzeczy, artysta pomaga im jednocześnie wyjść z cienia innych dyscyplin badawczych, które współcześnie zdominowały namysł nad materialnością przedmiotów¹⁷⁹. To „zacołanie”, będące pokłosiem rzeczywistości poznawczej, w której badacz niejako naturalnie, często bezrefleksyjnie, pozostaje zanurzony w świecie rzeczy, paradoksalnie stanowi dla Hirsta siłę znawstwa czy archeologii, a nie ich słabość, jak mógłby to widzieć filozof czy socjolog. W jego artystycznym przedsięwzięciu istotną rolę pełni natura, przedstawiona nie tylko jako otoczenie obiektów, ale jako ich współtwórca, zgodnie z postulatami nowego materializmu, kontestującego wielowiekową humanistyczną tradycję przeciwstawiania jej kulturze¹⁸⁰. Dlatego też twórca, mimo podkreślania malowniczości i unikatowości podwodnej przyrody, nie pozwala zapomnieć widzowi o jej niszczycielskim aspekcie, podejmując kluczowe dla jego twórczości wątki przemijania, rozpadu i śmierci. To właśnie dlatego po wraku niemal całkowicie nie ma śladu. Od początku do końca, mimo konsekwentnie rozwijanej iluzji naukowych „badań”, ich obiekt pozostaje ideą, marzeniem, opowieścią, symulakrum, modelem czy wręcz własną antytezą.

Hirst podkreśla, że sztuka od zarania swoich dziejów stanowiła podstawowe narzędzie obcowania z tym, co nieuchwytnie ludzkim zmysłom¹⁸¹. Dlatego według artysty jej kluczowym elementem jest wiara, określana nie przez to, co istnieje, ale to, czego nie ma. Wskazuje, że z tej samej perspektywy należy postrzegać przeszłość – jako rzecz samą w sobie nieobecną, z którą możemy obcować jedynie przez jej odpryski w postaci nadgryzionych zębem czasu artefaktów. Archeologia jest więc dla artysty nie tylko narzędziem kreacji jego projektu, ale staje się metaforą każdego procesu twórczego¹⁸². Jest jedną

¹⁷⁸ C. Witmore, *Archaeology and the New Materialisms*, „Journal of Contemporary Archaeology” 2014, 1(2), s. 205.

¹⁷⁹ Por. Olsen et al. *Archaeology...*, s. 1–2; Witmore, *Archaeology...*, s. 223.

¹⁸⁰ Choat, *Science...*, s. 1037–1039.

¹⁸¹ Por. Pomian, *Zbieracze...*, s. 35–39.

¹⁸² Por. Olsen et al., *Archaeology...*, s. 157: „archaeology is itself a mode of cultural production, a creative enterprise of authoring, delivering goods and artifacts, and involving material modes of production”.

z form dialogu z niewidzialnym, jako nieustanne tworzenie i przetwarzanie obrazu nieosiągalnej dla zmysłów materii przeszłości. Wprawdzie może tworzyć modele dawnych epok, ale jej naukowe aspiracje do poszukiwania prawdy o minionych epokach są według Hirsta z góry skazane na porażkę. Dyscyplina procesu badawczego daje tylko złudzenie możliwości dotarcia do prawdy. W momencie gdy brak danych z poważnych źródeł, uczeni są zmuszeni sięgać po przekazy fantazyjne, by móc nadać sens swoim znaleziskom. Dlatego kluczowym elementem refleksji nad przeszłością jest dla artysty szukanie wspólnych, uniwersalnych elementów łączących ją z terażniejszością¹⁸³. Narzędziem do tego ma być emocjonalne i intelektualne zbliżenie, hermeneutyczne wczucie się czy wręcz utożsamienie podmiotu i przedmiotu badań za pośrednictwem artefaktów. Dlatego nawet adepci archeologii zgadzają się z artystą co do jej mocy kreowania zajmujących opowieści o przeszłości, wykraczających poza fascynację urokami morskich głębi czy ekscytację odkryciem.

Archeolodzy w głębi serca także uwielbiają opowiadać, i choć w naszych narracjach przedstawiamy zabytki inaczej, to omawiana wystawa stanowi przypomnienie o tym, jaką mają moc oddziaływania i jakim zainteresowaniem cieszą się historie, które można wysnuć z rzeczy¹⁸⁴.

BIBLIOGRAFIA

LITERATURA

- Ajootian A., *Praxiteles*, w: *Personal Styles in Greek Sculpture*, red. O. Palagia, J.J. Pollitt, Cambridge 1996, s. 91–129
- The Alexander Romance in Persia and the East*, red. R. Stoneman, K. Erickson, I. Netton, Groningen 2012
- Anderson R.G.W. et al., *Enlightning the British: Knowledge, discovery and the museum in the eighteenth century*, London 2003
- Archaeology and Capitalism*, red. Y. Hamilakis, P. Duke, Walnut Creek 2007
- Bagnall R.S., *Reading Papyri, Writing Ancient History*, London 1995
- Barnett S., *Rhetoric's Nonmodern Constitution: Techne, Phusis, and the Production of Hybrids*, w: *Thinking with Bruno Latour in Rhetoric and Composition*, red. P. Lynch, N. Rivers, Carbondale, IL, 2014, s. 81–96
- Becatti G., *Il culto di Ercole ad Ostia*, „Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma” 1938–1939, 67, s. 37–60
- Bennett J., *The enchantment of modern life: Attachments, crossings, and ethics*, Princeton 2001

¹⁸³ Pisze też o tym Geuna, *The Coral Diver*, s. 11.

¹⁸⁴ Greene, Leidwanger, *Damien Hirst's Tale...*, s. 11.

- Bennett T., *Pasts Beyond Memory: Evolution, Museums, Colonialism*, London–New York 2004
- Bethenod M., *Preface*, w: D. Hirst et al., *Treasures from the Wreck of the Unbelievable*, London 2017, s. 7
- Bianchi Bandinelli R., *Archeologia klasyczna jako historia sztuki*, tłum. i postłowie W. Dobrowolski, Warszawa 1988
- Boin D.R., *A Hall for Hercules at Ostia and a Farewell to the Late Antique “Pagan Revival”*, „*American Journal of Archaeology*” 2010, 2(114), s. 253–266
- Bol P.C., *Die Skulpturen des Schiffsfundes von Antikythera*, Berlin 1972
- Borges J.L., *Oscar Wilde, Kwiat Coleridge’a, Sen Coleridge’a*, „*Więź*” 1990, 2–3, s. 118–125
- Borges J.L., *Narrative Art and Magic*, w: idem, *Selected non-fictions*, New York–London 1999, s. 75–82
- Boysen B., *The embarrassment of being human: A critique of new materialism and object-oriented ontology*, „*Orbis Litterarum*” 2018, 73, s. 225–242
- Brillowski W., *Zbytek, status, znawstwo. O kolekcjonerstwie sztuki greckiej w Rzymie u schyłku republiki i w początkach pryncypatu*, w: *Zbytek i ubóstwo w starożytności i średniowieczu*, red. L. Kostuch, E. Ryszewska, Kielce 2010, s. 161–171
- Calchi Novati G., *Staging the Wreck of the Unbelievable. Performing ideology: Imaginary surplus, alienation and anxiety*, „*Performance Research*” 2019, 5(24), s. 21–26
- Calligas P.G., *Statue of a Young Athlete*, w: *Mind and Body: Athletic Contests in Ancient Greece*, red. O. Tzachou-Alexandri, Athens 1989, s. 179–180
- Carlson D.N., *Caligula’s Floating Palaces*, „*Archaeology*” 2002, 3(55), s. 26–31
- Choat S., *Science, Agency and Ontology: A Historical-Materialist Response to New Materialism*, „*Political Studies*” 2018, 4(66), s. 1027–1042
- Coleridge S.T., *Biographia Literaria or Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions*, t. 2, London 1817
- Coleridge S.T., *Poezje wybrane*, wyb. i tłum. Z. Kubiak, Warszawa 1987
- Colwell-Chanthaphonh C., T.J. Ferguson, *Trust and archaeological practice: towards a framework of Virtue Ethics*, w: *The Ethics of Archaeology: Philosophical Perspectives on Archaeological Practice*, red. C. Scarre, G. Scarre, Cambridge 2006, s. 115–130
- Cooper G.M., *Astrology: The Science of Signs in the Heavens*, w: *The Oxford Handbook to Science and Medicine in the Classical World*, red. P.T. Keyser, J. Scarborough, Oxford 2018, s. 381–407
- Davies P.J.E., *Architecture and Politics in Republican Rome*, Cambridge–New York 2017
- Dawson G., *Show me the bone: reconstructing prehistoric monsters in nineteenth-century Britain and America*, Chicago 2016
- Diaz-Andreu M., *A World History of Nineteenth-Century Archaeology: Nationalism, Colonialism, and the Past*, Oxford–New York 2007
- Dova S., *Greek Heroes in and out of Hades*, Lanham–Plymouth 2012
- Drower M.S., *Flinders Petrie: A Life in Archaeology*, Madison 1995
- Felch J., R. Frammolino, *Chasing Aphrodite: The Hunt for Looted Antiquities at the World’s Richest Museum*, Boston–New York 2011

- Ferri A.J., *Willing Suspension of Disbelief: Poetic Faith in Film*, Lanham–New York–Plymouth 2007
- Flaubert G., *Salambo*, tłum. W. Rogowicz, Warszawa 1978
- Freedberg D., *Potęga wizerunków*, tłum. E. Klekot, Kraków 2005
- Freedman L., *Michelangelo's Reflection on Bacchus*, „*Artibus et Historiae*” 2003, 24(47), s. 121–135
- Frel J., *The Getty Bronze*, Los Angeles 1978
- Furtwängler A., *Meisterwerke der griechischen Plastik. Kunstgeschichtliche Untersuchungen*, t. 1–2, Leipzig 1893
- Geuna E., *The Coral Diver*, w: D. Hirst et al., *Treasures from the Wreck of the Unbelievable*, London 2017, s. 10–11
- Goddio F., *Discovering a Shipwreck*, w: D. Hirst et al., *Treasures from the Wreck of the Unbelievable*, London 2017, s. 24–27
- Graf F., *Magic in the Ancient World*, Cambridge, MA, 1997
- Green J., *Maritime Archaeology: A Technical Handbook*, San Diego 2004
- Harman G., *Tool-being: Heidegger and the metaphysics of objects*, Chicago, IL, 2002
- Harman G., *Weird realism: Lovecraft and philosophy*, Alresford 2012
- Hemingway S., *The Horse and Jockey From Artemision: A Bronze Equestrian Monument of the Hellenistic Period*, Berkeley–Los Angeles–London 2004
- Himmelmann N., *Mahdia und Antikythera*, w: *Das Wrack. Der antike Schiffsfund von Mahdia*, red. G. Hellerkemper-Salies, Köln 1994, s. 849–855
- Hirst D., *The Undersea Salvage Operation: Treasures from the Wreck of the Unbelievable*, fot. C. Gerigk, S. Russell, London 2017
- Hirst D., G. Burn, *On The Way To Work*, London 2001
- Hirst D., A. Corry, *Treasures from the Wreck of Unbelievable: One Hundred Drawings*, London 2017
- Hirst D. et al., *Treasures from the Wreck of the Unbelievable*, London 2017
- Hopkins K., *Models, Ships and Staples*, w: *Trade and Famine in Classical Antiquity*, red. P. Garnsey, K. Hopkins, C.R. Whittaker, Cambridge 1983, s. 84–109
- Kabbadias P., *The Recent Finds off Cythera*, „*Journal of Hellenic Studies*” 1901, 21, s. 205–208
- Karanika A., *The End of the Nekyia: Odysseus, Heracles, and the Gorgon in the Underworld*, „*Arethusa*” 2011, 1(44), s. 1–27
- Landfester M., *Athenaios [3] aus Naukratis (Ägypten)*, w: *Der neue Pauly. Supplemente*, t. 2: *Geschichte der antiken Texte: Autoren- und Werklexikon*, red. M. Landfester, B. Egger, Stuttgart 2007, s. 88–89
- Latour B., *We Have Never Been Modern*, Cambridge, MA, 1993
- Latour B., *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network Theory*, Oxford 2005
- Loyrette H., *On the Name of*, w: D. Hirst et al., *Treasures from the Wreck of the Unbelievable*, London 2017, s. 13–17
- MacGregor N., *A History of the World in 100 Objects*, London 2010
- Majkowski T.Z., *W cieniu Białego Drzewa. Powieść fantasy w XX wieku*, Kraków 2013

- Marchant J., *Exploring the Titanic of the Ancient World*, „Smithsonian Magazine” 2015, 10(45), s. 56–69
- Mastrocinque A., *The Antikythera Shipwreck and Sinope’s Culture during the Mithridatic Wars*, w: *Mithridates VI and Pontic Kingdom*, red. J.M. Højte, Aarhus–Lancaster 2009, s. 313–319
- Mattusch C.C., *The Victorious Youth*, Los Angeles 1997
- Maurer K., *Archeology as Spectacle: Heinrich Schliemann’s Media of Excavation*, „German Studies Review” 2009, 2(32), s. 303–317
- Merlin A., *Statues de bronze trouvées près de Mahdia*, „Comptes rendus des séances de l’Académie des Inscriptions et Belles-Lettres” 1908, 4(52), s. 245–254
- Miles M.M., *Cicero’s Prosecution of Gaius Verres: A Roman View of the Ethics of Acquisition of Art*, „International Journal of Cultural Property” 2002, 1(11), s. 28–49
- Moscatti S., *The Phoenicians*, Venezia 1988
- Moscatti S., E. Arslan, D. Vitali, *The Celts: The Origins of Europe*, New York 1991
- Muckelroy K., *Maritime Archaeology*, Cambridge 1978
- Muensterberger W., *Collecting. An Unruly Passion: Psychological Perspectives*, Princeton 2014
- Murray W.M., *The Age of Titans: The Rise and Fall of the Great Hellenistic Navies*, Oxford–New York 2012
- Naish G.P.B., *The “Wasa”, her place in history*, London 1968
- Olsen B., *In Defense of Things. Archaeology and the Ontology of Objects*, Lanham, MD, 2010
- Olsen B. et al., *Archaeology: The Discipline of Things*, Berkeley–Los Angeles–London 2012
- Petersen L.H., *The Freedman in Roman Art and Art History*, Cambridge 2011
- Pollard A.M., *Measuring the Passage of Time: Achievements and Challenges in Archaeological Dating*, w: *The Oxford Handbook of Archaeology*, red. B. Cunliffe, C. Gosden, R.A. Joyce, Oxford–New York 2009, s. 123–139
- Pollitt J.J., *The Impact of Greek Art on Rome*, „Transactions of the American Philological Association” 1978, 108, s. 155–174
- Pollitt J.J., *Art in the Hellenistic Age*, Cambridge 2006
- Pomian K., *Zbieracze i osobliwości. Paryż – Wenecja, XVI–XVIII wiek*, Lublin 2001
- Posèq A.W.G., *Caravaggio and the Antique*, „Artibus et Historiae” 1990, 11(21), s. 147–167
- Richardson L., Jr., *A New Topographical Dictionary of Ancient Rome*, Baltimore–London 1992
- Schama S., *Inventory*, w: D. Hirst et al., *Treasures from the Wreck of the Unbelievable*, London 2017, s. 18–23
- Schmidt P., M. De La Garza, E. Nalda, *I Maya*, Milano 1998
- Schulz E., *Notes on the history of collecting and of museums*, w: *Interpreting Objects and Collections*, red. S.M. Pearce, London–New York 2003, s. 175–187
- Sharp J., *Spirals and the Golden Section*, „Nexus Network Journal” 2002, 1(4), s. 59–82
- Smithson R., *A Sedimentation of the Mind: Earth Projects*, „Artforum” 1968, 1(7), s. 82–91

- Sparrow T., *The end of phenomenology: Metaphysics and the new realism*, Edinburgh 2014
- Stevenson A., „*We Seem to be Working in the Same Line*”: A.H.L.F Pitt-Rivers and W.M.F. Petrie, „*Bulletin of the History of Archaeology*” 2012, 1(22), s. 4–13
- Stewart A., *Greek Sculpture: an Exploration*, t. 2, *Plates*, New Haven–London 1990
- Stoneman R., *Alexander the Great: A life in legend*, New Haven–London 2010
- Tcherepashenets N., *Place and displacement in the narrative worlds of Jorge Luis Borges and Julio Cortázar*, New York 2008
- Tchernia A., P. Pomey, A. Hesnard, *L’apave romaine de la Madrague de Giens*, Paris 1978
- Torelli M., *The Etruscans*, Milano 2001
- Tourtas A., *The discovery of the Antikythera shipwreck: The social aspect*, Southampton 2014 [University of Southampton, praca magisterska]
- Traill D.A., *Schliemann’s “Dream of Troy”: The Making of a Legend*, „*Classical Journal*” 1985, 1(81), s. 13–24
- Ucelli G., *Le navi di Nemi*, Roma 1950
- Underwater Archaeology: The Nautical Archaeological Society Guide to Principles and Practice*, red. A. Bowens, Malden–Oxford 2009
- Vlachogianni E., *Sculpture, w: The Antikythera Shipwreck: the ship, the treasures, the mechanism*, red. N. Kaltsas, E. Vlachogianni, P. Bouyia, Athens 2012, s. 62–115
- Weinberg G.D. et al., *The Antikythera shipwreck reconsidered*, Philadelphia 1965
- West M.S., *Textual Criticism and Editorial Technique Applicable to Greek and Roman Texts*, Stuttgart 1973
- Wilk S.R., *Medusa: Solving the Mystery of the Gorgon*, Oxford 2000
- Wilson A., *The economic influence of developments in maritime technology in antiquity, w: Maritime Technology in the Ancient Economy: Ship Design and Navigation*, red. W.V. Harris, K. Iara, Portsmouth, Rhode Island 2011, s. 211–233
- Witmore C., *Symmetrical archaeology: Excerpts of a manifesto*, „*World Archaeology*” 2007, 4(39), s. 546–562
- Witmore C.L., *Archaeology and the New Materialisms*, „*Journal of Contemporary Archaeology*” 2014, 1(2), s. 203–246

ŹRÓDŁA ANTYCZNE

- Apollodoros, *Biblioteka*, wyd. jako Apollodorus, *The Library*, t. 1–2, tłum. i red. J.G. Frazer, Cambridge, MA, 1921
- Apolloniusz, *Wyprawa Argonautów*, wyd. jako Apollonius Rhodius, *Argonautica*, tłum. i red. W.H. Race, Cambridge, MA, 2009
- Arystoteles, *Fizyka*, wyd. jako Aristotle, *Physics*, vol. 1–2, tłum. i red. P.H. Wicksteed, E.M. Cornford, Cambridge, MA, 1934–1957
- Cyceron, *Przeciw Werresowi*, wyd. jako Cicero, *The Verrine Orations*, t. 1–2, tłum. i red. L.H.G. Greenwood, Cambridge, MA, 1928–1935
- Hezjod, *Teogonia*, wyd. jako Hesiod, *Theogony, Works and Days, Testimonia*, tłum. i red. G.W. Most, Cambridge, MA, 2007

- Homer, *Odyseja*, wyd. jako Homer, *Odyssey*, t. 1–2, tłum. i red. A.T. Murray, popr. G.E. Dimock, Cambridge, MA, 1919
- Lucan, *Farsalia*, wyd. jako Lucan, *The Civil War*, tłum. i red. J.D. Duff, Cambridge, MA, 1928
- Owidiusz, *Metamorfozy*, ks. IV, wyd. jako Ovid, *Metamorphoses*, t. 1–2, tłum. i red. E.J. Miller, popr. G.P. Goold, Cambridge, MA, 1916.
- Pauzanasz, *Opisanie Grecji*, wyd. jako Pausanias, *Description of Greece*, t. 1–5, tłum. i red. W.H.S. Jones, Cambridge, MA, 1918–1935
- Periplus Morza Erytrejskiego*, wyd. jako *The Periplus Maris Erythrei with Introduction, Translation, and Commentary*, tłum. i red. L. Cassons, Princeton 1989
- Pliniusz, *Historia Naturalna*, wyd. jako Pliny, *Natural History*, t. 1–10, tłum. i red. D.E. Eichholz, W.H.S. Jones, H. Rackham, Cambridge, MA, 1938–1962

ŹRÓDŁA INTERNETOWE

- Cascone S., *Damien Hirst's 60-Foot-Tall Demon Will Loom Over the Most Expensive, Art-Bedecked Hotel Renovation in Las Vegas's History*, „Artnet News” 2019, 3 kwietnia, dostępny w internecie: <<https://news.artnet.com/art-world/damien-hirst-las-vegas-hotel-demon-1507594>> [dostęp: 21 marca 2020]
- Damien Hirst on his new shipwreck exhibition*, „BBC News” 2017, 6 kwietnia <bbc.com/news/av/entertainment-arts-39519639/damien-hirst-on-his-new-shipwreck-exhibition> [dostęp: 29 marca 2020]
- Franck Goddio, Underwater Archaeologist*, dostępny w internecie: <<https://www.franck-goddio.org/projects/sunken-civilizations/alexandria.html>> [dostęp: 25 marca 2020]
- Grecian*, *Cambridge Dictionary*, dostępny w internecie: <<https://dictionary.cambridge.org/pl/dictionary/english/grecian>> [dostęp: 25 marca 2020]
- Greene E.S., J. Leidwanger, *Damien Hirst's Tale of Shipwreck and Salvaged Treasure*, „American Journal of Archaeology Online” 2017, 13 grudnia, dostępny w internecie: <https://www.ajaonline.org/sites/default/files/1221%20Greene_0.pdf> [dostęp: 12 marca 2019]
- Hirst D., A. Haden-Guest, *Interview*, 23 listopada 2008, dostępny w internecie: <<https://www.interviewmagazine.com/culture/damien-hirst>> [dostęp: 25 marca 2020]
- Halperin J., *Damien Hirst Created a Fake Documentary About His Fake Venice Show—and Now You Can See It on Netflix*, „Artnet News” 2019, 5 stycznia, dostępny w internecie: <<https://news.artnet.com/art-world/damien-hirst-created-fake-documentary-venice-show-can-see-netflix-1192922>> [dostęp: 21 marca 2020]
- Hirst D., *The Severed Head of Medusa*, Ashmolean Museum, 2018–2019, dostępny w internecie: <<https://www.ashmolean.org/event/damien-hirst-medusa>> [dostęp: 29 marca 2020]
- Hirst D., *Wunderkammer*, „damienhirst”, 2015, dostępny w internecie: <<http://damienhirst.com/texts/2015/wunderkammer>> [dostęp: 28 marca 2020]
- Hirst D., *Treasures from the Wreck of the Unbelievable* [przewodniki], Palazzo Grassi, 2017, dostępny w internecie: <<https://www.palazzograssi.it/en/exhibitions/past/>>

- damien-hirst-at-palazzo-grassi-and-punta-della-dogana-in-2017-1/#guide> [dostęp: 11 stycznia 2019]
- Latson J., *The Barbie Doll's Not-for-Kids Origins*, „Time” 2015, 9 marca, dostępny w internecie: <<https://time.com/3731483/barbie-history>> [dostęp: 29 marca 2020]
- Morgan T., *Damien Hirst's Shipwreck Fantasy Sinks in Venice*, „Hyperallergic” 2017, 10 sierpnia, dostępny w internecie: <<https://hyperallergic.com/391158/damien-hirst-treasures-from-the-wreck-of-the-unbelievable-venice-punta-della-dogana-palazzo-grassi>> [dostęp: 29 marca 2020]
- Obirst H.U., D. Hirst, *An Interview*, 2007, dostępny w internecie: <<http://www.damienhirst.com/texts/20071/feb--huo>> [dostęp: 27 marca 2020]
- Parke P., *Damien Hirst accused of copying African art at Venice Biennale*, CNN 2017 11 maja, dostępny w internecie: <<https://edition.cnn.com/2017/05/10/africa/damien-hirst-appropriation-venice-biennale>> [dostęp: 3 kwietnia 2020]
- Romey K., *9 Dazzling Discoveries of Ancient Gold Treasure*, „National Geographic”, dostępny w internecie: <<https://www.nationalgeographic.com/news/2017/10/ancient-gold-treasure-archaeology-egypt>> [dostęp: 2 kwietnia 2020]
- Sam Hobkinson, „IMDb”, dostępny w internecie: <https://www.imdb.com/name/nm0387700/?ref=tt_ov_dr> [dostęp 26 marca 2020];
- Tim Cragg, „IMDb”, dostępny w internecie: <https://www.imdb.com/name/nm1145108/?ref=fn_al_nm_1> [dostęp: 26 marca 2020].
- Treasures from the Wreck of the Unbelievable (2017)*, „IMDb”, dostępny w internecie: <<https://www.imdb.com/title/tt6980988/>> [dostęp: 21 marca 2020]
- Vogel C., *Damien Hirst is Back With an Underwater Fantasy. Will Collectors Care?*, „New York Times” 2017, 6 kwietnia, dostępny w internecie <nytimes.com/2017/04/06/arts/design/damien-hirst-francois-pinault-palazzo-grassi.html> [dostęp: 29 marca 2020]
- Westfall M., *The White Whale* 2017, 13 listopada, dostępny w internecie: <<http://gristle.com/2017/11/13/the-white-whale>> [dostęp: 29 marca 2020]

WYSTAWY

- Hirst D., „Romance in the Age of Uncertainty”, 9 września – 18 grudnia 2003, White Cube, Londyn, Wielka Brytania
- Hirst D., „New Religion”, 13 października – 19 listopada 2005, Paul Stolper Gallery, Londyn, Wielka Brytania
- Hirst D., „Relics”, 10 października 2013 – 22 stycznia 2014, Qatar Museums Gallery ALRIWAQ, Doha, Katar
- Hirst D., „Treasures from the Wreck of the Unbelievable”, 9 kwietnia – 3 grudnia 2017, Punta della Dogana oraz Palazzo Grassi, Wenecja, Włochy

FILMY I SERIALE

- Clash of the Titans*, reż. D. Davis, 1981
- The Cousteau Odyssey*, seria 1, odc. 8, reż. J.-I. Cousteau, 1976 (1977)
- Jason and Argonauts*, reż. D. Chaffey, 1963

Jungle Book, reż. W. Reitherman, 1967

The Silent Enemy, reż. W. Fairchild, 1958

Spiderman, reż. S. Raimi, 2002

Treasures from the Wreck of the Unbelievable, reż. S. Hobkinson, 2017

Wojciech Brillowski

Adam Mickiewicz University, Poznań

TREASURES FROM THE WRECK OF THE UNBELIEVABLE –
ARCHEOLOGY AS AN ELEMENT OF DAMIEN HIRST'S ARTISTIC STRATEGY

Summary

The most important element of Damien Hirst's multimedia project "Treasures from the Wreck of Unbelievable" was the exhibition, presented from April 9 to December 3, 2017 in Venice, in the galleries of the Pinault Foundation in Punta della Dogana and Palazzo Grassi. It was completed by several book publications and a 90-minute film of the same title, made available globally on the Netflix online platform on January 1, 2018. The exhibition included over a hundred objects, mainly sculptures, made in various techniques and materials in a wide range of sizes. The film, stylized as a popular science documentary, presents the fictional story of their discovery and exploration at the bottom of the Indian Ocean, and their transport to Venice. It develops the main idea of the exhibition – a fictitious vision of the origin of these objects from an ancient wreck, filled with artistic collections, belonging to a fabulously rich ancient Roman freedman, with the significant name Cif Amotan II (anagram from "I am a fiction"). Realizing this fancy artistic vision, most of the works were made as if they had been damaged by the sea waves and overgrown with corals and other marine organisms. Hirst created a comprehensive and all-encompassing narrative using the principle of "voluntary suspension of disbelief," formulated by Samuel T. Coleridge. The artist sets himself and the viewer on a fantastic journey into the ancient past, taking up subjects central to his *oeuvre* for decades: faith, relations of art and science, transience and death. He does this by means of numerous references to the artistic and mythological heritage of antiquity, not only Graeco-Roman, but also of other great cultures and civilizations.

Although the formal and technical aspects of the project will also be discussed, the main goal of the author is to analyze how Hirst used the knowledge of antiquity (*classics*) to create both the exhibition itself and the mockumentary. The artist made archeology an element binding his narrative together, showing in the film not only how artefacts were obtained from the bottom of the ocean. He also presented a number of tasks that scientists deal with at various stages of the project – from the first discovery, through interpretation and conservation, to the presenting at the museum-like exhibition. Of course, his purpose was not to create a study in the methodology of underwater exploration, but to reflect on the cognitive power of science examining re-

mains of ancient times. By juxtaposing two possible attitudes towards relics of the past, i.e. the strict discipline of the scholar and the imagination of the treasure hunter, he concludes that narratives arising from them will both have the character of a mythical tale. The ontic status of the artefacts themselves, as the things of the past, left in a fragmentary state by the passage of time, sets all the stories related to them within the discourse of faith.

Keywords:

Hirst, mockumentary, science, art, myth, collecting, archaeology

EWA WÓJTOWICZ

MEDIATEKA BABEL. YOUTUBE JAKO TEMAT, RAMA FORMALNA I PLATFORMA SZTUKI

Piętnastolecie istnienia platformy YouTube wyznacza impuls do zadawania pytań o specyfikę „zwrotu kinematograficznego” w wymiarze wykreowanej za sprawą tego serwisu kultury, zwłaszcza w pierwszych, formatywnych latach jej istnienia. Przyglądając się YouTube jako przestrzeni, w której znalazło się miejsce także dla sztuki (jakkolwiek nie dla prostolinijnie rozumianych celów jej prezentacji czy dokumentacji, lecz dla jej metamedialnych, często subwersywnych praktyk), dostrzec można charakterystyczne cechy owego zwrotu¹. Dokonał się on w nadrzędnym wobec YouTube kontekście rozwoju mediów społecznościowych i ich znaczenia wobec przekształceń kultury wizualnej, którą one same uformowały. Wernakularna estetyka, specyficzna rama formalna i swoisty *modus operandi* YouTube stały się tematem wypowiedzi artystek i artystów podejmujących refleksję nad tym narzędziem produkcji kulturowej. Refleksja ta miała częstokroć charakter autotematyczny, jako że podejmowana była za pomocą tegoż narzędzia i poprzez grę z jego zasadami, określającymi zarówno formę, jak i treść dostępnych w tym serwisie filmów. Artyści zareagowali bowiem na pojawienie się YouTube w połowie pierwszej dekady XXI wieku poprzez traktowanie zasobów tej platformy jako otwartej biblioteki materiałów filmowych mogących podlegać apropiacji i remediacji. Zbiegło się to z ówczesną debatą na temat remiksu i kultury konwergencji, ale także z wyłonieniem się fenomenu twórczych praktyk wernakularnych, takich jak montaż typu *supercut*, charakterystyczny dla subkultur amatorskich, polegający na transwersalnym przeczesywaniu istniejących zasobów filmowych². Reakcją

¹ Por. M. Składanek, *Tworzywo bez właściwości – technologia cyfrowa jako metamedium*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2011, 1(9), s. 37–45.

² Por. L. Lessig, *Wolna kultura. W jaki sposób wielkie media wykorzystują technologię i prawo, aby blokować kulturę i kontrolować kreatywność*, tłum. zbiorowe, Warszawa 2005; H. Jenkins, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, tłum.

na wykształcenie się takiej formy kultury audiowizualnej jest postprodukcja (w znaczeniu, jakie nadał temu terminowi Nicolas Bourriaud), wypracowana przez artystów posługujących się strategią remiksu, taktyką przechwyty oraz wykorzystujących możliwości formalne ramy kulturowej (*cultural framework*), jaką stanowi serwis YouTube. Metody tej postprodukcji nie odnoszą się zatem do edycji obrazu stosowanej w przemyśle filmowym, lecz – zgodnie z tym, jak ją rozumie Bourriaud – „[t]a sztuka postprodukcji wydaje się być odpowiedzią na rosnący chaos globalnej kultury w epoce informacyjnej, której cechą jest wzrost ilości prac i anektowanie przez świat sztuki form dotychczas ignorowanych lub lekceważonych”³. Tego rodzaju kreatywne możliwości nie zaistniałyby bez zwrotu kinematograficznego rozumianego tu nie jako przejście artystów na pozycje twórców filmowych⁴, lecz jako praca z samą platformą YouTube, stanowiącą nieograniczone repozytorium obrazów, na podobieństwo opisanej przez Jorge Luisa Borgesa *Biblioteki BabeF*. Paradoksalnie bowiem, bezpośrednio rozumiany zwrot kinematograficzny widoczny w obrębie YouTube wynikał raczej z masowej twórczości amatorskiej, która w większości przypadków nie przedzierzgnęła się w sztukę. Artyści i artystki podjęli natomiast pracę z nadmiarem treści wynikających z owego wernakularnego zwrotu. Taktyki tej pracy, zwłaszcza w opisywanych poniżej przykładach z pierwszych lat istnienia YouTube, wahały się od wykorzystywania jej zasobów w duchu *found footage* po badanie elastyczności formalnych ram platformy, m.in. cech jej interfejsu. Ta ostatnia postawa przypomina o pokrewieństwie z dwudziestowieczną awangardą filmową. Zwrot kinematograficzny byłby tu zatem związany z aktywnością twórczą bliższą takiemu montażowi, który Dziga Wiertow określał jako „«pisanie» filmu” oraz „montażowe «widzę»”⁶. Dokonujący się w ramach

M. Bernatowicz, M. Filiciak, Warszawa 2007; A. Keen, *Kult amatora. Jak internet niszczy kulturę*, tłum. M. Bernatowicz, K. Topolska-Ghariani, Warszawa 2007; B. Raftery, *I'm Not Here to Make Friends: The Rise and Fall of the Supercut Video*, „Wired” 2010, 30 sierpnia, <<https://www.wired.com/story/supercut-video-rise-and-fall/>> [dostęp: 7 marca 2020].

³ N. Bourriaud, *Postproduction. Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World*, tłum. J. Herman, New York 2002, s. 13. Cytowany fragment w przekładzie E. Wójtowicz. Pomimo iż francuski autor sformułował tę myśl kilka lat przed rewolucją społecznościową i nie odnosił się do kultury sieciowej, wydaje się ona trafnie ilustrować stan rzeczy, z jakim mierzą się artyści i artystki podejmujący działania w (obec) YouTube.

⁴ Por. *Kino-sztuka. Zwrot kinematograficzny w polskiej sztuce współczesnej*, red. J. Ronduda, Ł. Majmurek, Warszawa 2015.

⁵ J.L. Borges, *Biblioteka Babel* [przedruk z 1957, bez nazwiska tłumacza], „Przekrój” 2019, 3564, <<https://przekroj.pl/kultura/biblioteka-babel1-jorge-luis-borges>> [dostęp: 6 marca 2020].

⁶ D. Wiertow, *Człowiek z kamerą*, tłum. T. Karpowski, Warszawa 1976, s. 38, 76. Nie jest jasne, czy Wiertow miał na myśli pisanie tekstu literackiego, czy też raczej ikonopisanie.

YouTube i za sprawą tej platformy kinematograficzny zwrot tym jednak różni się od swych awangardowych korzeni, iż polega nie tyle na „widzeniu” i „pisanii”, ile raczej na „nadpisywaniu”, by użyć tu terminologii informatycznej jako bardziej adekwatnej wobec omawianej tu sfery. Mieści w sobie także paradoks: oto pierwsze lata odkrywania „mediateki Babel” charakteryzują w podobnym stopniu cechy tyleż awangardy (fascynacja nowym medium, formalizm, eksperymentowanie), co ponowoczesności (apropriacja, czerpanie z zasobów zarówno „sztuki wysokiej”, jak i kultury masowej, aprobaty dla kiczu). Twórcze eksperymenty z YouTube w pierwszych kilkunastu latach istnienia platformy wyznaczają zatem chronologię istotnych przemian w wizualnej kulturze sieciowej, których znaczenie łatwo przeoczyć wobec szybkości jej rozwoju.

ARTYST(K)A JAKO POSTPRODUKCJONIST(K)A

Już po dziesięciu latach od uruchomienia YouTube zapomniano o początkowych ograniczeniach technicznych związanych z przepustowością sieci, warunkujących długość oraz jakość zamieszczanego w serwisie materiału⁷. Pierwsze formy obecności sztuki w tym kontekście odnosiły się jednak do tego samego, co początki wszelkich nowych, technologicznie uwarunkowanych mediów: stymulujących aktywność twórczą ograniczeń, których rozpoznawanie i przekraczanie stanowiło jedną z artystycznych taktyk. Drugą fazą było traktowanie przez artystów zasobów serwisu jak nieograniczonej mediateki o tyleż fascynującej co osobliwej „chaotycznej i bezkształtnej zawartości”⁸, podobnie jak w Borgesowskiej *Bibliotece Babel*. Pozyskany na zasadzie *found footage* materiał filmowy podlegał rekontekstualizacji, ujawniając też mechanizmy działania sieciowych mikrotrendów, czyli krótkotrwałych, lecz intensywnych fal mody na określone konwencje obrazowania, wzbierających następnie w responsywnie i wielokierunkowo budowane narracje rozpowszechniane na zasadzie wirali⁹. Medium filmu – a właściwie cyfrowego wideo – nadaje się do tych postprodukcjonistycznych praktyk szczególnie dobrze, ponieważ dostarcza materiału do kolektywnego remiksu refleksyjnego¹⁰. Prócz działań polegających na przechwycie i remiksie treści z obszaru subkul-

⁷ Długość przesyłanego materiału filmowego w roku 2010 została zwiększona z dotychczasowych 10 do 15 minut: <<https://youtube.googleblog.com/2010/07/upload-limit-increases-to-15-minutes.html>> [dostęp: 6 marca 2020].

⁸ Borges, *Biblioteka Babel*, s. 141.

⁹ Por. N. Stagg, *Trends and their Discontents*, w: *The Present in Drag*, red. DIS, Berlin 2016, s. 92–105.

¹⁰ E. Navas, *Remix Theory. The Aesthetics of Sampling*, Wien–New York 2011, s. 66.

tur fanowskich i prosumenckiej kultury wernakularnej (Oliver Laric, *50/50*, 2007; Jodi, *Folksonomy.net*, 2008), artyści odwracali też relację z odbiorcą, na przykład wystosowując zaproszenia do otwartej współpracy w duchu wolnej kultury¹¹. Przykładem tej postawy był projekt Matthiasa Fritscha *Music from the Masses* (2008–2013), w którym artysta zakładał, że „ten model recyklingu i generowania nowej treści odzwierciedla «rzeczywistość YouTube», gdzie materiał jest w ciągłym przepływie”¹². Cechą projektu było uwolnienie obrazów filmowych, które mogły być wykorzystywane przez kompozytorów różnych ścieżek dźwiękowych do wszelkich celów, w tym komercyjnych.

W pierwszych kilku latach istnienia YouTube dominowały jednak postawy artystyczne polegające na swobodnej eksploatacji zasobów platformy, podtrzymujące tym samym nierównowagę pomiędzy legitymizowanym instytucjonalnie światem sztuki a środowiskiem kultury amatorskiego uczestnictwa. Dopiero zamieszczenie prac w obrębie samej platformy pozwalało na krok w stronę demokratyzacji, lecz wiązało się także z ryzykiem wynikającym z wyjścia poza bezpieczny elitaryzm świata sztuki. Taki proces uwidoczniła wystawa „Artists Using YouTube” (2008), zorganizowana w nowojorskiej The Kitchen¹³. Na zaproszenie kuratorki Rachel Greene wzięli w niej udział m.in.: Sue de Beer, Matthew Higgs, Wayne Koestenbaum i Matthew Ronay, którzy choć nie utworzyli później kanonicznego kręgu artystów „używających” YouTube, wskazali na możliwości wynikające z nieograniczonego dostępu do jego zasobów. W ich wydaniu zwrot kinematograficzny polegał na eksploracji wciąż powiększającej się mediateki, z której czerpano zarówno treści z zakresu kina artystycznego, jak i niezamierzenie komiczne bądź nieudolne technicznie amatorskie „filmiki”. Działając w taki sposób, artyści stawali się w istocie (n)etnografami, a następnie także kuratorami stwarzanej *ad hoc* wirtualnej filmoteki, przypominającej nieco indeksalny w swym charakterze gabinet osobliwości. Jednocześnie, poprzez „użycie” YouTube w ten sposób, artyści dołączyli do heterarchicznej społeczności użytkowników, mając do dyspozycji te same narzędzia i ramy formalne, które dotyczyły wszystkich uczestników obiegu treści w tym serwisie. W tym samym bowiem czasie

¹¹ Nazwa projektu odwraca znaczenie tytułu płyty zespołu Depeche Mode *Music for the Masses* (1987). Nie bez znaczenia jest fakt, że fani tego właśnie zespołu przyczynili się do rozwoju autonomicznej subkultury o wybitnie wspólnotowym charakterze.

¹² M. Fritsch, *Music from the Masses*, 2008–2013, <<http://subrealic.net/mftm>> [dostęp: 6 marca 2020].

¹³ Była to pierwsza wystawa prezentująca twórczość powiązaną z YouTube w instytucji sztuki. The Kitchen, które założyli w roku 1971 Steina i Woody Vasulkowie, jest najdłużej działającym w Nowym Jorku miejscem kultury o charakterze non profit: <<https://thekitchen.org>> [dostęp: 6 marca 2020].

popularność zdobywać zaczęły filmy montowane przez amatorów w technice *supercut*, koncentrujące się obsesyjnie na jednym powtarzającym motywie, zwrocie czy geście¹⁴, które można uznać za charakterystyczne dla estetyki YouTube jako „niesfornego medium”¹⁵.

Wystawa w The Kitchen przetrwała szlak kolejnym inicjatywom, wynikającym z prób przechwycenia twórczości wernakularnej przez system artystyczny. Okazało się jednak, że nie wszystkie próby mariażu filmowej kultury masowej ze światem sztuki zostały uwieńczone sukcesem tego ostatniego. Przykładem był konkurs YouTube Play (2010) zorganizowany przez Muzeum Guggenheima, którego rezultaty wyświetlono na fasadzie nowojorskiej siedziby tej instytucji w formie publicznej, wielokanałowej projekcji¹⁶. Zaprezentowano dwadzieścia pięć filmów o bardzo różnym charakterze, z których ponad połowę stanowiły remiksy. Tematyka była celowo rozległa i różnorodna: od remake’u *Człowieka z kamerą* do teledysku zespołu Die Antwoord¹⁷. Wydarzenie to, mające zapoczątkować Biennale Kreatywnego Wideo, nie doczekało się jednak zapowiadanej kontynuacji. Okazało się, że transfer estetyki YouTube do tradycyjnego świata sztuki ujawnia jego skostniałość, a dominujący w muzeach hierarchiczny system ekspercki przegrywa z oddolną dyktaturą komentariatu. Bombastyczne projekcje na ścianach rotundy Muzeum Guggenheima, epigońskie zresztą w swej formie wobec prac choćby Nam June Paika czy Stana VanDerBeeka, wydają się być nietrafnie umiejscowione, gdy są wyjęte z dynamiki swego kontekstu kulturowego. Pomimo iż treści poszczególnych filmów oraz ich kuratorskiemu doborowi nie można było nic zarzucić, to cała inicjatywa uznana została za nieporozumienie. Nie oznacza to, że konwencja YouTube nie poddaje się przekładowi na język wielkoformatowej projekcji, charakterystycznej dla sztuki wideo, choć wówczas jest to sytuacja ewidentnie sztuczna; obnaża

¹⁴ Autorem określenia *supercut* miał być bloger i przedsiębiorca internetowy Andy Baio. Por. A. Baio, *Fanboy Supercuts, Obsessive Video Montages*, Waxy.org, 11 kwietnia 2008, <https://waxy.org/2008/04/fanboy_supercuts_obsessive_video_montages/> [dostęp: 6 marca 2020].

¹⁵ Por. C. Vernallis, *Unruly Media: YouTube, Music Video, and the New Digital Cinema*, Oxford 2013. Autorka wymienia osiem cech estetyki YouTube, w tym reiterację, intertekstualność, sardoniczny humor czy replikowanie struktury samej sieci.

¹⁶ Projekcja odbyła się 21 października 2010 roku. W pierwszym etapie selekcji wyłoniono 125, a następnie 25 filmów z nadesłanych 23 tysięcy. W jury zasiadali m.in. Laurie Anderson, Douglas Gordon, Takashi Murakami, Shirin Neshat i Apichatpong Weerasethakul. <<https://www.guggenheim.org/youtube-play>> [dostęp: 6 marca 2020].

¹⁷ <<https://www.youtube.com/playlist?list=PLF26E81358F8738C6>> [dostęp: 6 marca 2020].

też „nędcę” obrazu poprzez jego zazwyczaj niedostateczną jakość¹⁸. Tak było w przypadku wystawy „How Cats Took Over the Internet” (2015) w nowojorskim Museum of the Moving Image, prezentującej m.in. to, co uznawane jest za esencję popularnej kultury YouTube, czyli tzw. śmieszne filmiki z kotami¹⁹. Projekcja tych materiałów w obszernym audytorium kinowym nie tylko ujawniała niską rozdzielczość obrazu, lecz także przekształcała formę odbioru z prywatnej w publiczną, co było dla tych form wypowiedzi nienaturalne. Przywracała też zasady percepcji utrwalone w kulturze XX wieku przez tradycje kina (unieruchomienie ciała widza, ogląd obrazu na dużym ekranie), a tematycznie przypominała o nieskomplikowanej rozrywce, której niegdyś dostarczały nickelodeony.

WOBEC RAMY FORMALNEJ

Pierwsze przejawy zainicjowanego przez artystów zwrotu kinematograficznego w obrębie kultury sieciowej, której kierunki rozwoju wytyczane były „oddolnie” przez rzesze przejawiających twórcze ambicje amatorów, charakteryzowały się dwiema z trzech cech, na które wskazywała Annet Dekker: bazowaniem na cyfrowym folklorze i stosowaniem metody twórczej polegającej na tzw. surfingu po treściach audiowizualnych²⁰. Trzecią, kluczową cechą, o której pisze Dekker, powołując się na Olgę Goriunową, jest zaistnienie „sztuki platform”, mającej charakter konceptualnej analizy formalnej ramy, jaka zaistniała za sprawą platformy takiej, jak YouTube²¹. Tego rodzaju ramy formalne, których wykazywanie i przekraczanie zaczęło zajmować artystów „używających” YouTube, dotyczyły m.in. interfejsu użytkownika, oglądania materiału w pętli za pomocą przycisku „Play Again”, a także autoodtworzenia z wykorzystaniem treści dobranych asocjacyjnie przez działające w tle algorytmy. Tak postąpił na przykład Martin Kohout,

¹⁸ Por. H. Steyerl, *W obronie nędznego obrazu*, tłum. Ł. Zaremba, „Konteksty” 2013, nr 3, s. 101–105.

¹⁹ J.A. Kingson, ‘How Cats Took Over the Internet’ at the Museum of the Moving Image, „The New York Times” 2015, 6 sierpnia, <http://www.nytimes.com/2015/08/07/arts/design/how-cats-took-over-the-internet-at-the-museum-of-the-moving-image.html?_r=0> [dostęp: 20 lutego 2020].

²⁰ A. Dekker, *The Art of Platforms*, „Guggenheim Blogs” 2010, 2 listopada, <<https://www.guggenheim.org/blogs/the-take/the-art-of-platforms>> [dostęp: 6 marca 2020].

²¹ Por. O. Goriunova, *Swarm Forms: of Platforms and Creativity*, „Mute” 2007, 2(4), <<https://www.metamute.org/editorial/articles/swarm-forms-platforms-and-creativity>> [dostęp: 6 marca 2020].

którego praca *Moonwalk* (2008) polegała na analizie formalnych jakości interfejsu YouTube na wzór awangardowych eksperymentów Waltera Ruttmanna czy Hansa Richtera z czasów kina absolutnego²². Niektóre z tego rodzaju filmów przypominają też o dorobku Fluxusu czy Warsztatu Formy Filmowej ze względu na grę z formą i estetyczny redukcjonizm. Inne sięgają po klisze niewidocznych schematów interfejsu odtwarzaczy treści audiowizualnych (np. DVD), które w niedostrzegalny sposób kształtują percepcję odbiorców. Te właśnie są przykładem postawy postprodukcjonistycznej, jak w przypadku Constanta Dullaarta i jego projektu *YouTube as a Subject* (2008), składającego się z sześciu ultrakrótkich filmów, których głównym tematem była gra z elementami formalnymi interfejsu ekranowego tytułowego serwisu²³. Jedną z miniatur filmowych w ramach cyklu, *YouTube DVD Bounce*, stała się zaczątkiem serii dokamerowych działań performatywnych, w których artysta wciela się w postać „DVD Guya” jako „ludzkiego wygaszacza ekranu” („Human Saver”)²⁴. Wybierając zwyczajne wnętrza i nieatrakcyjne plenery, nieprawidłowo kadrując i nie dbając o estetykę obrazu, Dullaart porusza przed kamerą owalnym kawałkiem papieru, na którym wydrukowany jest napis „DVD” i charakterystyczny kształt krążka. Ruch jego ciała nie tylko imituje „pływanie” tego charakterystycznego dla formatu DVD elementu wygaszacza ekranu, ale przywołuje na myśl twórczość Johna Baldessariego, zwłaszcza jego dokamerowy performans *I Am Making Art* (1971), ale też fotografie z cyklu *Wrong* (1967). Czy zatem Constant Dullaart „robi sztukę”, odwołując się do szkatułkowo pojmowanej historii nośników obrazu? Z pewnością posługuje się tu „kulturową ramą” (*The Framework of Culture*)²⁵, dokonując remiksu o charakterze dialogu z tradycją sztuki (tu: wideoperformans) i technologią (tu: DVD), która stanowiła jej „wsparcie techniczne”²⁶. Jak sam wyjaśnia, przywołując przykład Andrieja Tarkow-

²² Praca ta zmieniła swoje znaczenie wraz ze zmianą formatu wyświetlania przez YouTube z 4:3 do 16:9.

²³ <<http://www.constantdullaart.com/site/html/new/youtubebasasubject.html>> [dostęp: 6 marca 2020].

²⁴ Gra słów związana z angielskim *screen saver*, oznaczającym oszczędzający energię wygaszacz ekranu.

²⁵ Por. Navas, *Remix Theory...*, s. 15. Navas definiuje ową „ramę kultury” w kontekście dwu poziomów operacji: pierwszy zachodzi wraz z pojawieniem się danego elementu w kulturze, drugi wtedy, gdy dojdzie do apropriacji bądź przechwycenia pierwotnego motywu celem nadania mu innej wartości kulturowej.

²⁶ Por. R. Krauss, *Two Moments from the Post-Medium Condition*, „October” 2006, 116, s. 56.

skiego w relacji do dojrzałego już w jego czasach medium filmu, „W relacji do Internetu medium jest bardziej interesujące niż większość jego treści”²⁷.

Działania Dullaarta wskazują na zainteresowanie zagadnieniami formalnymi w pierwszych dwóch latach istnienia platformy YouTube. Podobnie jak w przypadku dwudziestowiecznej awangardy, faza ta została zakończona, gdy w drodze kolejnych redukcji dotarto do zanegowania reprezentacji. Za symboliczne zakończenie okresu zainteresowania ową ramą formalną należy uznać pracę, która choć silnie redukcjonistyczna, nie wynika z pobudek wyłącznie formalistycznych. To film *Untitled (Black Video)* Martijna Hendriksa (2009), który bazuje na materiale usuniętym z pola widzialności z uwagi na drastyczny charakter: nagraniu dokumentującym egzekucję Saddama Husajna. Praca składa się z czarnego tła w miejscu obrazu i zapisu komentarzy zamieszczanych przez widzów filmu, obrazujących całą skalę emocji, jaka towarzyszyła jego oglądaniu. Ten czarny prostokąt ma charakter indeksalny, co wybrzmiewa poprzez zestawienie z wypowiedziami oglądających.

SUBWERSYWNY POTENCJAŁ CYRKULACJONIZMU

Gdyby spojrzeć na projekt Hendriksa jako na moralitet na temat zubożenia wywołanego medialnym zapośredniczeniem w kontakcie z niepokojącym czy epatującym jawną przemocą obrazem, to uzasadniona stałaby się również teza, którą stawia Rabih Mroué w pracy *Pixelated Revolution* (2012). Materiał egzemplifikacyjny do tego performatywnego wykładu stanowiły głównie krótkie formy filmowe zarejestrowane kamerą w telefonie komórkowym przez cywilnych świadków wydarzeń wojennych w Syrii, a następnie zamieszczone na YouTube. Ich wspólną cechą jest kierowanie obiektywu w stronę snajpera mierzącego do „człowieka z kamerą”. Niektóre gwałtownie urywają się po – jak można sądzić – celnym strzale. Mroué, wchodząc w rolę zdystansowanego naukowca-eksperta, przywołuje m.in. dziewiętnastowieczną optometrię, co do której wierzono, iż poprzez zapisanie obrazu sprawcy na siatkówce oka ofiary może przyczynić się do rozwoju kryminalistyki. Jak zauważa jednak Melissa Gronlund, artysta odwraca popularne przekonanie, iż siatkówka ludzkiego oka działa na podobieństwo filmowej kliszy: to „kamera [jest] integralną częścią ciała – optyczną protezą”²⁸. Rolą obrazów

²⁷ C. Guida, *YouTube as a Subject. Interview with Constant Dullaart*, w: *Video Vortex Reader II. Moving Images Beyond YouTube*, red. G. Lovink, R. Somers Miles, Amsterdam 2011, s. 332.

²⁸ M. Gronlund, *Contemporary Art and Digital Culture*, London–New York 2017, s. 121.

tak uzyskanych jest zaś cyrkulacja w sieci, by mogły zaświadczać o zdarzeniach nawet po domniemanej śmierci ich świadków, ich skutkiem ubocznym zaś – uobecnianie rozgrywającej się przemocy i wojny w sferze prywatności widzów. Rabih Mroué koncentruje się jednak na zaniku instynktu samozachowawczego u autorów owych „filmików”, którym być może wydawało się, że spojrzenie przez obiektyw niweluje realność zagrożenia. Tym samym nie tylko „dokonuje rekontekstualizacji treści, które prawdopodobnie, bez zaproponowanej przezeń analitycznej ramy, nie znalazłyby się w obiegu świata sztuki”²⁹, ale też – odgrywając rolę autorytetu naukowego, wyjaśniającego słuchaczom znaczenie zebranych do analizy przykładów – wpisuje się w pewien stereotyp charakterystyczny dla paradoksów kultury YouTube. Serwis ten przecież już w ciągu pierwszych lat istnienia stał się wylęgarnią samozwańczych autorytetów, nadrabiających dezynwolturą braki w erudycji. Do tego nadmiaru uzurpatorów statusu eksperta odnosi się projekt *Hennessy Youngman* (2010–2012), którego autorem (i aktorem) jest nowojorski artysta Jayson Scott Musson. Prowadząc na YouTube swój autorski kanał *Art Thoughtz* [sic!], Hennessy Youngman zamieszczał filmy, w których wypowiadał się na temat świata sztuki jako typowy *grande dilettante*, którego nie zbijało z tropu ustawiczne popełnianie merytorycznych błędów. Zagadnienia, jakie poruszał, to między innymi: krytyka instytucjonalna (ponad 60 tys. wyświetleń), estetyka relacyjna (ponad 205 tys. wyświetleń), poststrukturalizm (ponad 120 tys. wyświetleń)³⁰, ale także poszukiwanie odpowiedzi na pytanie: jak odnieść sukces w świecie sztuki, będąc czarnoskórym artystą (ponad 100 tys. wyświetleń). Musson – jako Hennessy Youngman – był w swoim ewidentnie parodystycznym performatywnym wcieleniu postacią wpisującą się w stereotyp pseudoeksperta, zwracającego się do widzów per „Internecie” i wygłaszającego nawet sprzeczne z rozsądkiem poglądy z niezachwianą pewnością. Jednocześnie zaszedł tu pewien paradoks, gdyż po kilku latach funkcjonowania kanału Hennessy’ego Youngmana sam Jayson Musson był wciąż artystą niezbyt rozpoznawalnym, podczas gdy „jego alter ego było supergwiazdą”³¹.

W ten sposób artysta wpisał się w pewien format, ukształtowany za sprawą kultury, która rozkwitła dzięki możliwościom, jakie platforma YouTube zaoferowała swym użytkownikom. Istotną jej częścią jest budowanie przez YouTuberów kapitału społecznego opartego na popularności mierzonej liczbą

²⁹ Wójtowicz, *Sztuka w kulturze postmedialnej*, s. 189.

³⁰ Dane z lutego 2020.

³¹ D. Edler, *The Problem with Hennessy Youngman*, „Hyperallergic” 2012, 8 czerwca, <<https://hyperallergic.com/49261/the-problem-with-hennessy-youngman/>> [dostęp: 22 maja 2020].

odśłon, komentarzy i subskrypcji. Niekiedy z popularności danej gwiazdy korzystają także jej akolici poprzez „nadpisanie” własnych treści, tak by były bliskie dominującego za sprawą swej popularności przekazu. Nierzadko przekaz należący do głównego nurtu popkultury zostaje przekierowany i „odwrócony” na wzór sytuacjonistycznego *détournement*³². Mechanizm ten wykorzystał Ai Weiwei, protestując przeciw represjom, jakim został poddany przez władze chińskie po ujawnieniu niewygodnych politycznie faktów. Po zwolnieniu z kilkumiesięcznego aresztu Weiwei opublikował na YouTube film, w którym jako ścieżki dźwiękowej użył utworu *Gangnam Style* (2012) autorstwa koreańskiego muzyka tworzącego pod pseudonimem PSY. Charakterystyczna choreografia utworu została wzmocniona o subwersywny przekaz między innymi poprzez rekwizyty, takie jak kajdanki na rękach artysty i tańczących wraz z nim jego asystentów. Dzięki „nadpisaniu” treści krytycznej na przekazie o globalnej popularności Weiwei, zanim jego film został po zaledwie kilku godzinach skasowany przez chińską cenzurę, zdołał dotrzeć do milionów odbiorców³³. Na zablokowanie rozpowszechniania filmu Weiweia zareagował świat sztuki, przygotowując adhokratycznie zorganizowaną pomoc. W projekcie *Gangnam for Freedom* (2012), którego twarzą został Anish Kapoor, wzięli udział m.in. pracownicy Muzeum Guggenheima w Nowym Jorku. Przyłączyli się do nich członkowie zespołów wielu innych placówek wystawienniczych oraz działacze ruchów amnestyjnych i organizacji działających na rzecz praw człowieka. Poprzez komiczną formę towarzyszącą popularnej na masową skalę treści utworu docierali ze swym krytycznym przekazem do globalnej publiczności. Za sprawą charakterystycznej dla YouTube formuły cyrkulacjonistycznej oraz poprzez przechwycenie kapitału społecznego gwiazdy K-popu aktywiści zdołali przypomnieć odbiorcom o losie represjonowanych za swe poglądy artystów. To, co nazwać więc można – posługując się metaforą informatyczną – „nadpisaniem” treści, bliskie jest też taktyce „jazdy na barana” (*piggybacking*), opisanej przez Stephena Wrighta w jego użytkologicznej koncepcji sztuki³⁴. Nie byłoby jednak możliwe bez rozpoznania przez artystów mechanizmów, jakimi rządzą się platformy takie, jak YouTube, odgrywające kluczową rolę w kształtowaniu globalnie stymulowanej ekonomii uwagi.

Powyżej wymienione przykłady uwiadcniają, że w pracy z materiałem pozyskiwanym z „mediateki Babel” istotna jest świadomość mechanizmów

³² Por. G. Debord, *Methods of détournement*, w: *Situationist International Anthology*, red. i tłum. K. Knabb, Berkeley 1981.

³³ Obecnie utwór PSY *Gangnam Style* (2012) ma na YouTube ponad 3,63 miliardy wyświetleń [dostęp: 22 maja 2020].

³⁴ S. Wright, *W stronę leksykonu użytkowania*, tłum. Ł. Mojsak, „Format P#9” 2014, s. 86–87.

jej funkcjonowania. Przywołani tu artyści wpisują się w nurt zwrotu kinematograficznego nie poprzez produkcję obrazów ruchomych, lecz przez „postprodukcję” jako działanie w obrębie systemu wspomagającego ich cyrkulację.

W SZKLANEJ SYPIALNI

Zmiana paradygmatu kultury wizualnej, która dokonała się między innymi za sprawą powstania i upowszechnienia się YouTube, wpłynęła także na uformowanie się postaw całej generacji artystek i artystów, dla których – w momencie ich debiutu – YouTube było już środowiskiem naturalnym, podobnie jak Internet. W ich wydaniu zwrot kinematograficzny miał więc inny charakter niż w przypadku twórców podejmujących grę z „mediateką Babel” w relacji do doświadczeń sprzed rozwoju kultury sieciowej, zwłaszcza w jej wersji 2.0. Stąd charakterystyczne postawy w odniesieniu do kluczowego aspektu tożsamościowego, które definiuje poczucie zakorzenienia w tym świecie i oswojenie z jego niepisanymi i szybko zmieniającymi się regułami. Za najczęściej spotykaną uchodzi postawa konfesyjna, dla której skrajnego wariantu proponuję pojęcie solilokwium dokamerowego³⁵, a także rys wernakularny, osiągany poprzez odpowiednio aplikowane: mimikrę, remiks i apropiację. Dokamerowe, pierwszoosobowe narracje przywodzą na myśl historię sztuki wideo performansu, w której jednak krąg odbiorców był bardzo ograniczony w porównaniu z tym, jaki oferują platformy pozwalające na odtwarzanie i transmisję filmów (*streaming*), a formy odbioru nie zakładały reakcji responsywnej³⁶.

Pomimo masowego wymiaru owego coraz mniej *stricte* kinematograficznego zwrotu lepiej jednak odnieść się doń nie w skali makro, poprzez produkowane, przez nieokreślone liczebnie rzesze użytkowników, wizualne „wielkie dane”. Kluczem do zrozumienia istoty tego polilogu jest mikroskala jednostki – jej zainteresowania, ambicje i potrzeby w zakresie zapośredniczonej medialnie interakcji. Paradoksalnie jednak w tej wielości głosów poszukujących

³⁵ Por. Wójtowicz, *Sztuka w kulturze postmedialnej*, s. 60–67.

³⁶ Pisząc o YouTube, mam świadomość, że mówienie o globalności serwisu jest nadużyciem, a pomimo ustanowienia globalnie obowiązującego modelu prezentacji treści audiowizualnych w kulturze cyfrowej, YouTube nie jest serwisem przodującym pod względem liczby użytkowników. Uzupełnieniem obrazu może być fenomen kulturowy chińskich platform streamingowych, uchwycony w dokumentalnym filmie Shengze Zhu *Present. Perfect* (2019), zmontowanym w całości na zasadzie *found footage*, z materiałów wyemitowanych przez użytkowników takich serwisów, jak YY.com, Huya.com, Douya.com. Jego omówienie nie jest możliwe w tym artykule.

„swego własnego ja” indywidualny rys zanika, a pozostaje szum, jak w projekcie Christophera Bakera *Hello World! or: How I Learned to Stop Listening and Love the Noise* (2008)³⁷, który zestawiał w wielkoskalową kompozycję materiału wizualny z ponad pięć tysięcy wideoblogów pozyskanych z YouTube. Tego rodzaju zjawisko – które zarówno za pomocą metod naukowych, jak i poprzez własną aktywność artystyczną badają Olia Lialina i Dragan Espenschied, koncentrujący się na twórczości o charakterze wernakularnym – określane jest mianem cyfrowego folkloru³⁸. Serwis YouTube jest nim od zarania przepelniony, co potwierdza gatunek tzw. *user-generated videos* nagrywanych w środowisku domowym jako kontynuacja związanych jeszcze z kulturą analogowego „wideofilmowania” *home videos*³⁹. Do wzrostu popularności autorów treści szczególnie kontrowersyjnych przyczynia się responsywność, nawet o charakterze parodystycznym czy jawnie krytycznym. Przykładem z wczesnej fazy istnienia serwisu była postać Chrisa Crockera⁴⁰, o którego efemerycznej sławie wspomina w kontekście tzw. *cewebrytyzmu* Magdalena Kamińska, podkreślając, że stał się znany dopiero wtedy, gdy został *de facto* sparodiowany i wyśmiany⁴¹. Narcystyczna autokreacja tego rodzaju postaci nie pozostaje bez wpływu na świat sztuki. Między innymi dlatego, że prócz ładunku kiczu i manierycznej psychodramy tworzą one nieplanowany – lecz szczególnie – kontekst dla sztuki wideoperformansu. Ten kontekst wynika ze zniwelowania poziomów kultury dotychczas wciąż różnicowanej na wysoką i popularną, do czego serwis YouTube wydatnie się przyczynia. Dlatego – jak pisze Melissa Gronlund, przywołując wypowiedź Rosalind Krauss na temat narcystycznych monologów dokamerowych w sztuce wideo⁴² – dziś model kontaktu z widownią przybrał charakter „ekstremalnie publiczny”⁴³. Za pionierkę tej performatywnej taktyki uznano Lonelygirl15 (2006–2008), która okazała się być aktorką wcielającą się w rolę wideoblogerki⁴⁴. Pozorna szcze-

³⁷ <<http://christopherbaker.net/projects/helloworld/>> [dostęp: 6 marca 2020]. Tytuł jest grą słów, nawiązującą do filmu Stanleya Kubricka *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (1964).

³⁸ *Digital Folklore*, red. O. Lialina, D. Espenschied, Stuttgart 2009.

³⁹ I. Pettinato, *Viral Candy*, w: *Digital Folklore...*, s. 178–210.

⁴⁰ Cztery miliony wyświetleń filmu Crockera *Leave Britney Alone!* (2007) w ciągu dwóch dni od jego zamieszczenia na YouTube.

⁴¹ M. Kamińska, *Niecne memy. Dwanaście wykładów o kulturze Internetu*, Poznań 2011, s. 89–90.

⁴² R. Krauss, *Video: The Aesthetics of Narcissism*, „October” 1976, 1, s. 50–64.

⁴³ M. Gronlund, *From Narcissism to the Dialogic: Identity in Art after the Internet*, „Afterall” 2014, 37, s. 4.

⁴⁴ <<http://en.wikipedia.org/wiki/Lonelygirl15>> [dostęp: 6 marca 2020].

rość przekazu „samotnej dziewczyny” czyniła jej wypowiedź wiarygodną, lecz z czasem prostolinijność przestała być interesująca, także dla prawdziwych współtwórczyń cyfrowego folkloru. Natomiast ozdabianie codzienności „cyfrowym brokatem”, który z nostalgią wspominała Olia Lialina jako cechę wczesnej kultury sieciowej w wymiarze wernakularnym, powróciło w formie artystycznego eksperymentu⁴⁵. Dokonuje się on w polu sztuki, lecz w wymiarze autoironicznym; gdy uczestnicy tej kultury dojrzeli, brokat (*glitter*) zamienił się w *glitch* (systemową usterkę).

Wobec powyższego, twórczość Petry Cortright, operującej jednocześnie przekazem tyleż czystym, co intencjonalnie zakłóconym zarówno na poziomie formy, jak i treści, jest trafnym komentarzem dla estetycznej i kulturowej ramy, jakiej dostarcza YouTube. Artystka, odgrywając rolę konfesyjnej wideoblogerki, której internetowa adolescencja bez wątpienia obejmowała etap „cyfrowego brokatu”, narusza jednak spójność przekazu. Cortright wykorzystuje cały arsenał kiczowatych, animowanych GIF-ów, które z naiwnych dekoracji stają się oznaką poznawczego dysonansu, bądź sięga po klisze *home videos*, wcielając się w rolę młodej kobiety, tańczącej w przestrzeni prywatnego wnętrza swej sypialni. Jednak banalność tej sceny jest imitowana; znaczeniowe pęknięcie uwidacznia symetryczny podział obrazu, przypominając o relacji między tożsamością prawdziwą a wykreowaną, lecz nie wskazując, jak je rozróżnić⁴⁶. Podmiot pojawiający się w filmach Cortright charakteryzuje się dualizmem bliskim temu, który w performansie wideo dostrzeżała Małgorzata Jankowska, uznając, że jest on „rodzajem podwójnej (lub wielokrotnej) obecności artysty i odbiorcy w wielu przestrzeniach i czasach; istnieje jako siatka referencji ulokowanych w różnych formach, mediach i miejscach”⁴⁷. Referencje te w przypadku Cortright obejmują szerokie spektrum formalne: od relacji z widzem, zapośredniczonej przez transparentne medium, jaka charakteryzuje wideoblogosferę, po grę z postmodernistyczną jeszcze aprobatą dla kiczu, która dla generacji reprezentowanej przez artystkę musiała stać się już, paradoksalnie, elementem tradycji sztuki. Jednak Petra Cortright wciąż kwestionuje domniemaną transparentność swego medium, w czym upodabnia się do pionierów sztuki wideo, m.in. za pomocą gestu uruchamiania kamery, co czynił Vito Acconci w *Theme Song* (1973), bądź przez rozszczepienie obrazu na poszczególne ścieżki, w pracy *RGB,D-LAY* (2011), w czym zdaje się nawiązywać do formalistycznych prób Petera Campusa w *Three Transitions*

⁴⁵ O. Lialina, *A Vernacular Web 2*, w: *Digital Folklore...*, s. 67.

⁴⁶ Wójtowicz, *Sztuka w kulturze postmedialnej*, s. 65.

⁴⁷ M. Jankowska, *Wideo, wideo instalacja, wideo performance w Polsce w latach 1973–1994*, Warszawa 2004, s. 178.

(1973). Artystka przypomina też, że gra z kiczem może być także subwersywna feministycznie za sprawą krytycznej apropiacji popkulturowych klisz, jak w przypadku prac jej poprzedniczek: *Technology/Transformation: Wonder Woman* (1978–1979) Dary Birnbaum czy *I'm Not The Girl Who Misses Much* (1986) Pippilotti Rist.

Powiązania z historią sztuki wideo, które dostrzec można w twórczości Cortright, przypominają o – bardzo istotnej dla przedstawicieli dwudziestowiecznych eksperymentów z nowym podówczas medium wideo – metaforze ekranu jako lustra. Jedną zatem z możliwych refleksji nad fenomenem YouTube we współczesnej kulturze wizualnej, rozumianej jako przestrzeń nierozdzielna już ze swym postmedialnym odbiciem, jest wskazywanie na obecność tego lustrzanego aspektu. Zauważono to także poza ścisłym terytorium sztuki, czego dowodzi przykład okładki magazynu „Time”, prezentującej laureatów corocznego konkursu na „Osobistość Roku” (*Person of the Year*)⁴⁸. W roku 2006 na okładce przedstawiono lustrzany monitor komputera typu desktopowego z napisem: „You.”, co tworzyło grę słów związaną z nazwą portalu YouTube, którego potencjał w zakresie udzielenia głosu milionom użytkowników wtedy właśnie dostrzeżono⁴⁹. Rozwinięciem tego przekonania był podpis: „Tak, Ty. Ty kontrolujesz Erę Informacji. Witaj w swoim świecie”⁵⁰. Jednak przypisanie użytkownikom sieciowej społeczności zdolności do jej kontroli okazało się tylko reklamowym sloganem, który dziś brzmi raczej ironicznie. Lustrzany ekran zamienił się w lustro weneckie, zza którego użytkownicy są obserwowani i jawnie inwigilowani. Na tym ekranie-lustrze wciąż jednak trwa projekcja „kinowa”, pozwalająca na wgląd w prywatność użytkowniczek i użytkowników YouTube, idący tak daleko, iż platformę obwołano mianem „szklanej sypialni”⁵¹. Przykła-

⁴⁸ Konkurs ten odbywa się z przerwami od roku 1927. Do roku 1999 nagrodę przyznawano różnym podmiotom pod hasłem „Człowiek Roku” (*Man of the Year*), lecz z pewnymi odstępstwami, np. w 1982 „Maszyną Roku” ogłoszono komputer, zwany wówczas osobistym (*personal*).

⁴⁹ Portal YouTube założono w roku 2005, a pierwszy film umieszczono na nim 27 kwietnia tegoż roku.

⁵⁰ Tekst: „Yes, You. You control the Information Age. Welcome to your world” można tłumaczyć zarówno w liczbie pojedynczej, jak i mnogiej, co zwiększa możliwość interpretacji: w liczbie pojedynczej akcent kładzie się na indywidualność i niepowtarzalność, użycie liczby mnogiej natomiast nasuwa myśl o społecznościach tworzonych oddolnie, adhokratycznie i w odpowiedzi na lokalnie ważne bądź doraźne potrzeby.

⁵¹ E. Pearson, *All the World Wide Web's a Stage: The Performance of Identity in Online Social Networks*, „First Monday” 2009, 3(14), <<https://firstmonday.org/article/view/2162/2127>> [dostęp: 6 marca 2020]. Por. Gronlund, *Contemporary Art...*, s. 162.

dem jest projekt Martina Kohouta *Watching Martin Kohout* (2010–2011), składający się z 821 nagrań artysty siedzącego przed komputerem podczas oglądania kolejnych filmów na YouTube⁵². Jego autoreferencyjna praktyka przypomina o postrzeganiu ekranu jako lustra, co było przecież odkryciem tej generacji artystów, której zawdzięczamy wyłonienie się performansu dokamerowego w dobie pionierskich praktyk sztuki wideo. Wideo, które miało być alternatywą dla narzucającego pasywny odbiór hegemonicznego przekazu telewizji, stało się medium przystępnym, pozwalającym na skrócenie dystansu między artystą a widzem. Zapowiadało w ten sposób współczesną antyhierarchiczną, usieciewioną kulturę wizualną.

POSTMEDIALNA „SZTUKA PLATFORM”

Zainicjowany przed niemal półwieczem „zwrot wideo” uformował w tym samym stopniu nurt sztuki wideo, co amatorską kulturę prywatnych *home videos*⁵³. Skutkiem jest szereg zachowań autorów filmów, które złożyły się na niepisany kodeks kulturowy YouTube. Jednym z nich jest praktyka odpakowywania nowo nabytego przedmiotu przed kamerą i jednoczesnego recenzowania produktu. Do tej konwencji odwołał się Artie Vierkant w swoim projekcie *Brand Innovations for Ubiquitous Authorship* (2012), w którym przyjął rolę zarówno artysty, prezentującego swoje prace w nowojorskiej galerii Higher Pictures, jak i kuratora, dobierającego dzieła. Jednocześnie zaś wcielił się w postać konsumenta recenzującego odpakowywany produkt w ramach formy zwanej *unboxing* bądź *unpacking video*. Vierkant zaprosił do współpracy grono artystek i artystów, których poprosił o nadesłanie przedmiotu charakterystycznego dla ich twórczości, lecz pochodzącego od producenta personalizowanych gadżetów reklamowych. Obiekty te, wyprodukowane na zamówienie, zostały nadesłane do galerii, a proces ich odpakowywania i rozpoznawania został udokumentowany na filmach, których tytuły są adekwatne do udziału danego artysty czy artystki. Jednocześnie było to przypomnienie o zrównywaniu się wartości twórczości artystycznej i produkowanych masowo personalizowanych gadżetów, dostępnych każdemu konsumentowi przejawiającemu kreatywne ambicje. Mechanizm ten nie

⁵² <<http://martinkohout.com/watching-martin-kohout/>> [dostęp: 6 marca 2020].

⁵³ Nie można jednak zapominać, że konwencja *home videos* w kulturze amerykańskiej, naznaczonej obecnością hollywoodzkich klisz, narzucała stylizację scen z życia prywatnego na wzór profesjonalnej kinematografii, zmieniając swobodną prywatność w jej inscenizowany spektakl. Por. P.R. Zimmermann, *Reel Families: A Social History of Amateur Film (Arts and Politics of the Everyday)*, Bloomington 1995.

jest nowy, gdy przypomnieć choćby *Fontannę Duchampa*, lecz – jak przyznaje Nicolas Bourriaud – „To prawda, cytat, recykling i *détournement* nie narodziły się wczoraj [...]. Różnica polega na artykulacji”⁵⁴. Dlatego właśnie gest Vierkanta uznać można za bliski postawie polegającej na postprodukcji istniejącej już formy, jaką jest wideorecenzja nabytego towaru nagrana przez łaknącego popularności YouTubera.

Pomimo przewagi treści błahych i łudząco przypominających będącą synonimem złego gustu telewizję YouTube po piętnastu latach istnienia wciąż pozostaje zarówno trybuną, sceną, jak i „szklaną sypialnią”⁵⁵, a także – adekwatnie do przemian w głównym nurcie sztuki – galerią. Stanowi niekwestionowane repozytorium heterarchicznie przekazywanej wiedzy, a przede wszystkim – przyczynia się do podtrzymywania dyskursu sieciowej kultury wizualnej oraz autotelicznej formy obiegu sztuki poprzez możliwy za sprawą tej artystycznej platformy cyrkulacjonizm.

Zatem obawy wyrażane przez recenzentkę pierwszej wystawy prezentującej artystyczne praktyki z wykorzystaniem zasobów serwisu, że oto YouTube jako „miejsce” jest chaosem, którego artyści powinni unikać, okazały się nieuzasadnione⁵⁶. Chaos ten zadziałał inspirująco ze względu na swą wernakularną dynamikę, niejednoznaczną estetykę i niemal nieograniczone możliwości remiksu. Jeżeli przyjąć więc, że platforma YouTube stała się swoistą „mediateką Babel”, to umożliwiła ona twórcom transwersalne przemierzanie jej zasobów według najbardziej nawet osobliwych kryteriów. „Zwrot kinematograficzny” w kontekście YouTube nie oznacza jednak narastającej obecności kina i jego języka w przestrzeni platformy. Takie myślenie byłoby równoznaczne z nieporozumieniem, jakie w pierwszych latach istnienia kinematografii wynikało z przekonania, że kino powinno służyć sztuce wysokiej, na przykład ilustrując literaturę. Okazało się wówczas, że zwyciężyła potrzeba ludycznej rozrywki, która przyciągała tłumy widzów do nickelodeonów. Dlatego, idąc za doprecyzowaniem przez Olę Goriunową jej analizy na temat aktywności artystycznej w obrębie czy to platform społecznościowych, czy to artystycznych platform służących działaniom alternatywnym, warto podkreślić, że praktykowana w obrębie YouTube „sztuka platform” także nie czyni z niej „platformy artystycznej”⁵⁷. Nie jest możliwe zdominowanie

⁵⁴ Bourriaud, *Postproduction*, s. 9.

⁵⁵ Pearson, *All the World Wide Web's a Stage*.

⁵⁶ Oryginalne zdanie brzmi: „The place is a mess. Maybe artists should avoid it altogether”. Por. V. Heffernan, *Pixels at an Exhibition*, „The New York Times” 2008, 18 maja, <<http://www.nytimes.com/2008/05/18/magazine/18wwln-medium-t.html>> [dostęp: 6 marca 2020].

⁵⁷ Por. O. Goriunova, *Art Platforms and Cultural Production on the Internet*, New York–London 2012.

treści serwisu przez przedstawiciel(k)i sztuki ani też stworzenie dlań alternatywy, a jedynie transwersalne wytyczanie szlaków artystycznych dociekań prowadzonych w zakresie jego zasobów bądź formalnej struktury. Pomimo to sztuka platform w tym kontekście może zaistnieć poprzez pracę ze zwrotem kinematograficznym w wymiarze wernakularnym, co umożliwia wydobycie jego istotnych cech celem ich przeniesienia na metapoziom. Interesujące są zwłaszcza te postawy, w ramach których artystki i artyści nie dążą do produkcji obrazów estetycznie wyrafinowanych i technicznie doskonalszych od swych amatorskich konkurentek i konkurentów, lecz takie, które pozwalają traktować „zwrot kinematograficzny” jako postprodukcjonistycznie rozumianą formę ujawniania ukrytych mechanizmów cyrkulacji obrazów ruchomych w przeładowanej nimi globalnej sieci.

BIBLIOGRAFIA

- Baio A., *Fanboy Supercuts, Obsessive Video Montages*, „Waxy.org” 2008, 11 kwietnia, <https://waxy.org/2008/04/fanboy_supercuts_obsessive_video_montages/> [dostęp: 20 lutego 2020]
- Borges J.L., *Biblioteka Babel* [przedruk z 1957, brak nazwiska tłumacza], „Przekrój” 2019, 3564, s. 141
- Bourriaud N., *Postproduction. Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World*, tłum. J. Herman, New York 2002
- Debord G., *Methods of détournement*, w: *Situationist International Anthology*, red. i tłum. K. Knabb, Berkeley 1981
- Dekker A., *The Art of Platforms*, „Guggenheim Blogs” 2010, 2 listopada, <<https://www.guggenheim.org/blogs/the-take/the-art-of-platforms>> [dostęp: 6 marca 2020]
- Eidler D., *The Problem with Hennessy Youngman*, „Hyperallergic” 2012, 8 czerwca, <<https://hyperallergic.com/49261/the-problem-with-hennessy-youngman/>> [dostęp: 22 maja 2020]
- Fritsch M., *Music from the Masses, 2008–2013*, <<http://subrealic.net/mftm>> [dostęp: 20 lutego 2020]
- Goriunova O., *Swarm Forms: of Platforms and Creativity*, „Mute” 2007, 2(4), <<https://www.metamute.org/editorial/articles/swarm-forms-platforms-and-creativity>> [dostęp: 20 lutego 2020]
- Goriunova O., *Art Platforms and Cultural Production on the Internet*, New York–London 2012
- Gronlund M., *From Narcissism to the Dialogic: Identity in Art after the Internet*, „Afterall” 2014, 3, s. 4–13
- Gronlund M., *Contemporary Art and Digital Culture*, London–New York 2017
- Guida C., *YouTube as a Subject. Interview with Constant Dullaart*, w: *Video Vortex Reader II. Moving Images Beyond YouTube*, red. G. Lovink, R. Somers Miles, Amsterdam 2011, s. 330–335

- Heffernan V., *Pixels at an Exhibition*, „The New York Times” 2008, 18 maja, <<http://www.nytimes.com/2008/05/18/magazine/18wwln-medium-t.html>> [dostęp: 20 lutego 2020]
- Jankowska M., *Wideo, wideo instalacja, wideo performance w Polsce w latach 1973–1994*, Warszawa 2004
- Jenkins H., *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, tłum. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Warszawa 2007
- Kamińska M., *Nieczne memy. Dwanaście wykładów o kulturze Internetu*, Poznań 2011
- Keen A., *Kult amatora. Jak internet niszczy kulturę*, tłum. M. Bernatowicz, K. Topolska-Ghariani, Warszawa 2007
- Kingson J.A., ‘How Cats Took Over the Internet’ at the Museum of the Moving Image, „The New York Times” 2015, 6 sierpnia, <http://www.nytimes.com/2015/08/07/arts/design/how-cats-took-over-the-internet-at-the-museum-of-the-moving-image.html?_r=0> [dostęp: 20 lutego 2020]
- Kino-sztuka. Zwrot kinematograficzny w polskiej sztuce współczesnej*, red. J. Ronduda, Ł. Majmurek, Warszawa 2015
- Krauss R., *Video: The Aesthetics of Narcissism*, „October” 1976, 1, s. 50–64
- Krauss R., *Two Moments from the Post-Medium Condition*, „October” 2006, 116, s. 55–62
- Lessig L., *Wolna kultura. W jaki sposób wielkie media wykorzystują technologię i prawo, aby blokować kulturę i kontrolować kreatywność*, tłum. zbiorowe, Warszawa 2005
- Lialina O., *A Vernacular Web 2*, w: *Digital Folklore*, red. O. Lialina, D. Espenschied, Stuttgart 2009
- Navas E., *Remix Theory. The Aesthetics of Sampling*, Wien–New York 2011
- Pearson E., *All the World Wide Web’s a Stage: The Performance of Identity in Online Social Networks*, „First Monday” 2009, 3(14), <<https://firstmonday.org/article/view/2162/2127>> [dostęp: 6 marca 2020]
- Pettinato I., *Viral Candy*, w: *Digital Folklore*, red. O. Lialina, D. Espenschied, Stuttgart 2009, s. 178–209
- Raftery B., *I’m Not Here to Make Friends: The Rise and Fall of the Supercut Video*, „Wired” 2010, 30 sierpnia, dostępny w internecie: <<https://www.wired.com/story/supercut-video-rise-and-fall/>> [dostęp: 7 marca 2020]
- Składanek M., *Tworzywo bez właściwości – technologia cyfrowa jako metamedium*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2011, 1(9), s. 37–45
- Stagg N., *Trends and their Discontents*, w: *The Present in Drag*, red. DIS, Berlin 2016, s. 92–105
- Steyerl H., *W obronie nędznego obrazu*, tłum. Ł. Zaremba, „Konteksty” 2013, 3, s. 101–105.
- Vernallis C., *Unruly Media: YouTube, Music Video, and the New Digital Cinema*, Oxford 2013
- Wiertow D., *Człowiek z kamerą*, tłum. T. Karpowski, Warszawa 1976
- Wójtowicz E., *Sztuka w kulturze postmedialnej*, Gdańsk 2016
- Wright S., *W stronę leksykonu użytkownika*, tłum. Ł. Mojsak, „Format P#9” 2014, s. 86–87
- Zimmermann P.R., *Reel Families: A Social History of Amateur Film (Arts and Politics of the Everyday)*, Bloomington 1995

Ewa Wójtowicz

University of the Arts, Poznań

MEDIA LIBRARY BABEL.

YOUTUBE AS A SUBJECT, FORMAL FRAME AND ART PLATFORM

Summary

The text focuses on the specific features of the so-called 'cinematic turn' within the scope of visual culture emergent within the YouTube platform, particularly during its first, formative years. This turn takes place on the meta-level of the existing circulation of content enabled by YouTube, often being an autothematic reflection on this tool of cultural production. The vernacular aesthetics, a specific formal framework and a particular *modus operandi* of YouTube became the subject of artistic statements, sometimes in a form of subversive remix. Therefore I think of YouTube as a realm of art because of its meta-media practice that made the cinematic turn visible. It does not rely on straightforwardly understood production of (moving) images, but postproduction, as understood by Nicolas Bourriaud. Moreover, the cinematic turn taking place within YouTube is different from the one practised by the avant-garde of 20th century, due its being not "seeing" or "writing" (as Dziga Vertov understood montage) but rather "overwriting", to use language more adequate to the described sphere of digital culture. Artists use YouTube as an open library, working with its resources, applying techniques such as postproduction, remix, re-contextualisation and appropriation. Therefore it becomes a multimedia library, a "Mediateca Babel" of a kind, to recall J. L. Borges' idea. The examples mentioned in the text are of a postproductional nature, such as to-camera-performance and subversive "overwriting" of contents enabled with the circulationism typical for social media. Equally important are the strategies of recognising the cultural framework of YouTube, in the context of 20th century media art history, as well as the platform's interface. Also, there is the issue of relations between vernacular creativity and the art system because of "capturing" the amateur-generated content and transferring it to mainstream artworld. These examples let me argue that the cinematic turn is a form of postproduction, which enables the hidden mechanisms behind the circulation of moving images in the overloaded global network. The cinematic turn in the context of YouTube does not mean that cinema and its language are at home within this platform. Also, the meta-artistic way of "making" platform art does not turn YouTube into "art platform" (as understood by Olga Goriunova). Nevertheless, platform art may happen in this context as a result of working with the cinematic turn in its vernacular aspect, which makes it possible to reveal its key features and move them to the meta-level.

Keywords:

YouTube, art platform, remix, postproduction, cinematic turn, networked culture

ANGELA DALLE VACCHE

ANDRÉ BAZIN'S FILM THEORY: ART, SCIENCE, RELIGION

André Bazin's work on film theory, history and criticism is receiving an unprecedented degree of attention after the French film specialist, Hervé Joubert-Laurencin, published the critic's complete works in 2018, in two elegant and weighty volumes (2,848 pages).¹ Before this turning point, the principal Bazin resource was the André Bazin archive developed at Yale University by Dudley Andrew², which consisted of photocopies of some 2,600 essays and reviews written by the famous French film critic between 1941 and 1958.

In the wake of Joubert-Laurencin's publication, it has become possible to appreciate the comprehensive and systematic nature of Bazin's thought, with special attention to the role that art, science, and religion play in his film theory. Until now, only 15 percent of Bazin's work has been translated and published in English, and in the anglophone world, teaching Bazin meant essentially using Hugh Gray's translation of just 26 groundbreaking essays.³ This new level of access to Bazin means that scholars in other fields might become interested in his work.

Thus, it is necessary to provide some biographical information before launching into an overview of this thinker's ideas on photography, modernity, mass culture, the history of vision, the position of the spectator in the movie theater, and the relation between ethics and esthetics, high culture and popular media.⁴

¹ A. Bazin, *Ecrits complets*. 2 vols., compiled by H. Joubert-Laurencin, Paris 2018.

² The first and seminal book to bring attention to Bazin's work was Dudley Andrew's critical biography, first issued in 1978, *André Bazin*, New York 2013, rev. ed. The publication of an anthology: *Opening Bazin: Postwar Film Theory and its After-Life*, edited by D. Andrew with H. Joubert-Laurencin, New York 2011, was another crucial resource. See also: A. Dalle Vacche, *André Bazin's Film Theory: Art, Science, Religion*, New York 2020.

³ A. Bazin, *What is Cinema?* vols. 1 and 2, trans. Hugh Gray, Berkeley 2004.

⁴ This essay for *Artium Quaestiones* is an overview of my book, *André Bazin's Film Theory: Art, Science, Religion*, New York 2020. This text was discussed on January 20,

Born in Angers in 1918, André Bazin grew up in a Catholic, lower-middle-class family. He attended the *École Normale d'Instituteurs* in La Rochelle, where he experienced the French secular education system and proved to be a brilliant student in the sciences. His academic achievements enabled him to gain admission to the prestigious *École Normale Supérieure de Saint-Cloud*, near Paris, where he continued his education in literature and the arts.

During the 1950s, Bazin mentored the filmmakers who rose to the forefront of the French New Wave in the sixties: François Truffaut, Jean-Luc Godard, Eric Rohmer, Claude Chabrol, Jacques Rivette. They all started out as cinephiles and all were Bazin's colleagues in film journalism. Besides the famous *Cahiers du Cinéma*, to whose founding he contributed, Bazin was a regular writer for the conservative *Parisien Libéré*, the socialist *France Observateur*, and the communist *Écran Français*. He also published in prestigious journals such as *Temps Modernes* and *Esprit*.

Due to Bazin's chronic bad health, he eventually became unable to go to the movies and turned to television and radio criticism, writing for *Radio, Cinema et Télévision*. He died of leukemia in 1958, leaving behind a groundbreaking body of work that influenced the cinemas of Europe, Asia, and Latin America.

Bazin's famous question What is cinema? hides another crucial question: What is a human? To ask what is a human is very different from asking what it means to be human. Indeed, to ask, through cinema, "What is a human?" implies that this question addresses the objectifying and indifferent impact of the camera lens on everything. Throughout his theory, Bazin maintains that a human is simultaneously an irrational being and a rational animal.⁵ Unless human irrationality becomes creativity through art, or spirituality through religion, it can result in cruelty and madness. Likewise, an excess of scientific rationality can reduce human beings to unfeeling machines or to exploitable objects. For Bazin, cinema's value consists in how it can decenter, objectify, and even destabilize the egotistical anthropocentrism of human behavior when the latter confronts all its Others. Its most frequent Other is other humans, who may not be treated as fellow humans.

2020, at the Columbia University Faculty Seminar, "Sites of Cinema," organized by professors Jane Gaines and Nico Baumbach. The respondent was Professor Sam Di Iorio (Hunter College, New York). Professors James Schamus and Richard Peña, both on the Film Studies Faculty of Columbia University, joined the discussion. I am most grateful to Dudley Andrew, Filip Lipinski, and Nadine Covert for their help in revising this essay.

⁵ D. Andrew, "Edgar Morin: Cinema, the very image of human complexity," in: *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, eds. P. Livingston and C. Plantinga, New York 2008, pp. 408–421.

While cinema questions human control through blind recording and unpredictable contingency, all of cinema's nonhuman Others share one feature: they are not consciously aware of time and death.⁶ Bazin's idea of the cinema cherishes a decentered and anti-anthropocentric stance which leads to displacement as well as to receptivity in relation to Otherness. An anti-anthropocentric handling of filmic narrative can remain compatible with a figurative approach. Applied to a popular medium, decentering does not necessarily mean abstraction. On the whole, Bazin's film theory concerns itself much more with relational ethics than with aesthetic achievement. For him social change and education are paramount.

Cinema's automatic and mechanical roots in photography justify how Bazin's film theory is anti-anthropocentric. Such an ethical orientation becomes explicit when Bazin states: "Man himself is just one fact among others, to whom no pride of place should be given *a priori*."⁷ This is not to say that, in comparison to all its Others, the human element does not enjoy a level of self-consciousness leading to the difference that moral responsibility makes. Indeed, Bazin's anti-anthropocentric postwar humanism is not only based on ethics over aesthetics, but also on the paradox of individuality within sameness. As unique as each one of us is, none of us is special enough to escape the larger process of birth and death.

Within this egalitarian framework of temporal finitude, "anti-anthropocentric" is my own term. I extrapolated this term from how the film theorist negatively and repeatedly uses the word *anthropocentric*. With this word, he describes a self-centered kind of subjectivity that enables writing and painting, but does not apply to photography. Bazin's anthropocentric model of the self refers back to Leonardo Da Vinci's idealized Vitruvian man, whose static measurements echo the geometric and mercantile formula of monocular perspective in early modern Europe.

Anthropocentrism emerges out of the Italian Renaissance, which Bazin's mentor Emmanuel Mounier (1905–1950) reinvented in the light of his anti-utilitarian personalist philosophy.⁸ Wary of American individualism, French capitalism, and Soviet collectivism, Mounier advocated for the radically new political philosophy of personalism.⁹ In the guise of a Third Way, the latter was meant to bypass the extremes of bourgeois liberalism and pro-

⁶ E. Morin, *L'homme et la mort dans l'histoire*, Paris 1951.

⁷ A. Bazin, "An Aesthetic of Reality," in *What is Cinema?* vol. 2, p. 38. On the end of the anthropocentric with the advent of cinema, see: "Today the making of images no longer shares an anthropocentric, utilitarian purpose." *What is Cinema?* vol. 1, p. 10.

⁸ E. Mounier, *Refaire la Renaissance* (1932), Paris 1974.

⁹ E. Mounier, *Personalism* (1949), Notre Dame 1989.

letarian communism. Instead of greed or dogmatic ideologies as the measure of all things, Mounier's society of the future would cherish basic human rights, including art and ordinary creativity as self-expression outside any market value, celebrity status, or elitism. According to personalism, human rights must be broadly social and grounded in a universal acknowledgement of everybody's human dignity, regardless of any affiliations. Most likely, Bazin was aware that Mounier's personalism was a utopian, yet still productive term of reference.

ART

In contrast to photography's technological modernity, the traditional arts are inevitably egotistic. Based on the human hand working in synch with the eye and the mind, especially the plastic arts such as sculpture and painting are anthropocentric, because they stand up against the non-manual, automatic, mechanical ontology of a photographic tracing. In the history of image-making, photography stands out as the one and only incarnational exception. Already in the early twenties, the American surrealist Man Ray's "rayographs" called attention to their self-made status. Rayographs came into being without a camera, thanks to thumbtacks and coils of wire on a sheet of photosensitized paper exposed to light. A photograph is a natural image that makes itself by itself, through light and time. This is so even in the normal situation when someone is operating the camera.

Most importantly, in the case of photography, Bazin's term *ontology*¹⁰ means "a way of being otherwise," due to the way this incarnational kind of image is so irrationally believable that it blurs the difference between subject and object. Whether or not a photographic negative is accidental and illegible, it always bears witness to the "here and now" of a moment in time whose imprinting is never again repeatable in the very same way. After all, the fuzziest negative can make visible an infinitesimal trace of time passing that we could not see otherwise.

Alternatively, a photographic frozen moment never tells us a fully articulated story, the way any narrative does through development and change. Thus Bazin specifies that, in comparison to photography's physio-chemical record, cinema is a language-like medium. Being manual, the plastic arts depend on some degree of self-projection. On the contrary, outside of any hu-

¹⁰ A. Bazin, "The Ontology of the Photographic Image," in *What is Cinema? vol. 1*, 10. As far as the intellectual development of Bazin's photographic ontology, see: J-P. Sartre, *The Imaginary: Phenomenological Psychology of the Imagination*, London 2010.

man interference, photographic automatism is a non-anthropocentric and an objectifying source of fresh perceptions:

Only the impassive lens, stripping its object of all those ways of seeing it, those piled-up preconceptions, that spiritual dust and grime with which my eyes have covered it, is able to present it in all its virginal purity to my attention and consequently to my love.¹¹

Through photography, the freezing of time does not redeem a "stubborn," physical reality, hopelessly mired in decay the way Siegfried Kracauer would have it.¹² In clear opposition to Kracauer's quantitative rather than qualitative view of time in daily life, for Bazin, photography's aesthetic power derives from how it makes visible the reality of amorphous time.

Unlike the plastic arts, photography has a heuristic potential: it can function as an eye-opener questioning our most hidden biases. As a non-linguistic visual record, any photograph stores the spatiotemporal energy of a flux held in suspension. However, in any photograph, the iconic likeness of the image never tells the truth. Only through its indexical status, from direct contact between object and image within a process of molding, can a photograph derive the authority of a self-made record. A staged photograph may lie, but it does always document the analogical reality of a moment taken out of time.¹³

Sensitive to Bazin's respect for a space-time continuum that can become an autonomous narrative, French film historian Antoine De Baecque discusses the footage that Samuel Fuller shot near the Falkenau Nazi camp in 1945.¹⁴ To prove that the inhabitants of this small town lied when they denied any knowledge of the Holocaust, Fuller instinctively relied on the long take. Without superimposing disjunctive cuts, he allowed the camera movement to demonstrate the geographic proximity of village and camp. This matching of real space and real time with filmic space and filmic time, respectively, functions as an undeniable proof of moral complicity.

Within the shift from photography to filmmaking, Bazin considers German Caligarism to be the most negative example of anthropocentric cinemas. In the French film theorist's discussion of photography, there is no embar-

¹¹ Bazin, "The Ontology of the Photographic Image," in *What is Cinema?*, vol. 1, 15.

¹² S. Kracauer. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, New York 1960, p. 107.

¹³ On the concepts of index and icon, see: C. Sanders Peirce, "On the Algebra of Logic: A Contribution to the Philosophy of Notation (1885)," in *The Essential Peirce: Volume I: Selected Philosophical Writings (1867-1891)*, Bloomington 1992, pp. 225-228.

¹⁴ A. De Baecque, *Camera Historica: The Century in Cinema*, New York 2012.

rassment, no nostalgia, no fear of modernity, and no loss of any aura. Comparable to but different from human sight, the glass lens of the camera enjoys an equalizing perspective on everything it encounters. Through the French word *objectif* (lens), Bazin underlines the affinity between the photographic camera's non-anthropocentric eye, the egalitarian leveling of human behavior, and objects on screen.

Cinema's non-anthropocentric, equalizing process takes place at the level of recording, before a director's style de-emphasizes or underlines the fictional *mise-en-scène* with changes through cuts, focal length, angle, distance, duration, framing. Open to many different kinds of films, from Preston Sturges' socially conscious comedies to Jean Rouch's innovative ethnographies, to the avant-garde and to animation with Nicole Vedrez's archival experiments and Norman McLaren's drawings in motion, Bazin was especially intrigued by mainstream popular films, where the camera's non-anthropocentric, passive recording turns itself into a self-consciously anti-anthropocentric or non-intrusive, yet attentive narrative stance.¹⁵ Only such an ethical orientation of mutual respect between Self and Other could challenge the utilitarian, profit-oriented goals of contemporary life and the self-centered anthropocentrism of the traditional arts.

Since photographic imprinting involves direct contact with the material world, cinema's vocation is an exploratory kind of realism, sensitive to chance and epiphanies. Cinema's illusionist storytelling, however, can be used in manipulative ways. The more cinema is used in an anti-anthropocentric way (open to risk or improvisation), the more this medium enables staged and unstaged *mise-en-scènes* to tell their own stories. This means that these fictional and nonfictional narratives thrive on enough momentum that they look as if they were happening for the very first time. The point here is that even when staging and repetition occur, there has to be enough atmosphere and energy so that a living experience in process prevails over complete artificiality.¹⁶ Furthermore, granted that the human element – in front of or behind the camera – always participates in these anti-anthropocentric narratives, it can do so without faking contingency, as happens in today's digital cinema of special effects and CGI.

¹⁵ Bazin, "Ontology ...," in *What is Cinema? vol. 1*, 10. For a possible launching pad to reflect on the differences between André Bazin and Emmanuel Levinas in regard to the anti-anthropocentric and Levinas' sentence "face-to-face," see: J. Mai, "Lorna's Silence and Levinas's ethical alternative: form and viewer in the Dardenne Brothers," *New Review of Film and Television Studies* 2011, 9(4), pp. 435–453.

¹⁶ On Re-enactment, see: J. McKay, "Montage under Suspicion: Bazin's Russo-Soviet Reception," in: *Opening Bazin*, pp. 291–297.

Perception, cognition, and hallucination are not only part of cinematic spectatorship, but they also point back to art, science, and religion as unavoidable frames of reference for the cinema. Art is relevant to perception, self-expression, and the imagination, while science strives for cognition and proof in the course of studying life and matter. All religions are fair game for anthropology, while they deal with origins and the afterlife. For Bazin, irrational belief or theology is more important than art or creativity, while science and cognition are at the bottom of his tripartite paradigm.

The relationship between cinema and the other arts dominates so many of Bazin's essays that I shall briefly explore the relationship between the screen and the stage. Regarding the screen, Bazin consistently avoided the metaphors of the window and the mirror. This is due to how Leonardo celebrated the imaginary window of perspective and denigrated the passive mirror inside the box of the *camera obscura*. On the contrary, Bazin conceptualized the screen in a way that does justice to cinema's two constitutive functions: the display of motion and the projection of recording. The window and the mirror are static objects and cannot accommodate changes in angle, scale, focal length and framing onto an invisible fixed surface. The borders of Bazin's screen are elastic, because the screen has to look as if the real world exists in a relationship of continuity with whatever the eye of the camera focuses on. Mobile framing demonstrates why the screen's two sides are unlike the stable wings of the stage. Everything on stage is, in principle, under control and sustained within a centripetal space. By contrast, cinema's screen centrifugally opens onto what is beyond itself.

SCIENCE

Besides its numerous references to the other arts, Bazin's film theory is filled with scientific metaphors based on his secular education between 1934 and 1937 at the École Normale d'Instituteurs in La Rochelle. There he studied evolutionary biology, quantum physics, chemistry, and the modern mathematics of calculus relevant to moving objects.¹⁷ With Bazin, for example, biology's leveling approach is comparable to the indifferent look of the camera lens. This comparison between biology and the glass eye of the camera is meant to invoke nature's amoral, egalitarian natural selection to preserve a widespread level of vitality.

¹⁷ C. B. Boyer and U. C. Merzbach, *A History of Mathematics*, Hoboken 2011; C. B. Boyer, *The History of the Calculus and its Conceptual Development*, New York 1959.

Charles Darwin's secular approach and Henri Bergson's self-healing creativity, or *élan vital*, shape Bazin's handling of biology in his film theory.¹⁸ Bazin's Darwinism is holistic, because he distinguishes between natural selection in nature and the struggle of the fittest in society. Considering that the science of ecology emerged in the 1920s, unsurprisingly Bazin disapproves of Herbert Spencer's (1820–1903) "survival of the fittest."¹⁹ In contrast to an holistic natural selection, such an expression stands for a social Darwinism and a utilitarian mindset that can be applied to the box office revenues of mainstream cinema and to the marginalization of whoever or whatever is unproductive, noncompetitive, and therefore weak within a framework of wild capitalism. For those who wonder why Bazin chose popular cinema, an industrial art form linked to profit, the answer is that he valued this medium's mass appeal and collective authorship. By contrast, he felt that, although avant-garde film-making is crucial, this approach was much more individualistic than mainstream cinema's authorial structure based on group interaction. In the case of animation, Bazin supported Disney's work at the beginning, but he withdrew his support when the latter turned away from his quasi-surreal experimentations with sound, shape, line and color, for the sake of trite narratives promoting the egotistical values of American capitalism.²⁰

Worth noting is that the scientific Bazin is anti-Platonic, and consistent with a holistic Darwin, in opposing Spencer, whose work was, instead, influenced by the very utilitarian Adam Smith's *The Wealth of Nations* (1776). Darwin's discoveries, discussed in *The Origin of Species* (1859), refute numerous Platonic typologies based on invariance. Most importantly, a static Euclidean geometry cannot fit into Darwin's, Bergson's, or Bazin's system. For the record, Bazin never refers to Adam Smith and Herbert Spencer, but their quantitative narratives of biological and economic survival strike a strong note of contrast with Bergson's qualitative and vitalistic sensibility in *Creative Evolution* (1907).

According to Euclid, for whom only numbers, proportions, and measurements count, all triangles have the same features. By contrast, Darwin rejects this kind of typological thinking based on uniform elements. Such a modular approach is not compatible with groups of diverse living organisms, including the human species. In fact, humans and animals belong to the same genus of mammals, as far as biological reproduction is concerned. Within each genus,

¹⁸ C. Darwin, *The Origin of the Species by Means of Natural Selection* (1859), New York 1958; H. Bergson, *Creative Evolution* (1907), Mineola 1998.

¹⁹ H. Spencer, *Principles of Biology* (1864), Sacramento 2018.

²⁰ A. Bazin, "Walt Disney, Bambi [1942]," *Parisien Libéré* 1948, 1131 (May), n.p.

different groups become species. Each one of these species, in turn, consists of uniquely different individuals sharing a basic set of defining features, while holding on to their unrepeatably individuality. Interestingly, the latter speaks to many variables, including contingency.

Bazin's dislike of Euclidean geometry is evident in his "Ontology" essay, where he associates perspective with a timeless geometric ordering. On the contrary, Darwin's axiom declaring the uniqueness of anything alive resonates throughout Bazin's film theory. Each moment is different from any other moment within the flow of time, including the single photographic negative. Even if they are born in the same place and at the same time, no two instances within the same species can ever be absolutely identical to one another, the way two lifeless equilateral triangles are within a Platonic worldview. Darwin argues that the Bible's narrative of divine creation is a mythological fiction in conflict with his new science of evolutionary biology linking man to animal and celebrating nature's ingenuity.

As a dissident Catholic, Bazin fully embraced Darwin's secularism by replacing the concept of the human "soul" with cinema's intellectual and emotional potential to generate a symbiotic spark, to energize the relations between Self and Other. Darwin's emergent and empirical gradualism accepts the universality of contingency as much as Bazin's film theory does. To be sure, Bazin felt that contingency was intrinsic to the cinema, due to this medium's unavoidable dependency on the physical world that it records. In fact, in comparison to the other arts, cinema is the most difficult of media, as far as delivering aesthetic results is concerned. In this regard, the film theorist remarked: "the result [is] a thousand times more risky in cinema than in painting or literature."²¹

In contrast to classical mathematics before calculus – the modern mathematics of contingency – biology allows Bazin to place life with its risks and surprises above the self-contained, static equations of algebra and the interchangeable solids of Euclidean geometry. Interestingly, Bazin's familiarity with calculus helped him to theorize Italian neorealism, a postwar filmmaking approach marked by a quasi-documentary illusion of reality and openness to intuitive improvisation. The phenomenological realism of postwar Italian cinema is not a genre, not a formula, and not a style, while its attitude stands for what Bazin hopes the cinema can achieve with its future.²² Here, *phenom-*

²¹ A. Bazin, "De la politique des auteurs," *Cahiers du Cinéma* 1957, 70 (April), n.p.

²² For a negative view of Bazin's work, in regard to neorealism as a postwar liberalism, see: N. Carroll, *Theorizing the Moving Image*, Cambridge 1996, pp. 398–99. Also in regard to lack of coherence in Bazin's work, see: N. Carroll, "Cinematic Representation and Real-

enological refers to the unfolding of a perceptual, subjective process based on change, displacement, and discovery in regard to one's own relations with others. Thus, objectification within neorealism means to bypass selfish subjectivity and to be able to evaluate human behavior in society from a relational and egalitarian stance.

In comparison to other formulaic realisms perpetuating so-called *déjà vu* (already seen) or a quantitative naturalism based on correct details²³, Italian neorealism proposes the *jamais vu* (never seen) of a perceptual displacement, namely the objectification of human behavior onto a self-critical and anti-anthropocentric moral choice. By centrifugally expanding our range of emotions and insights, the cinema can generate alternative perceptions of Otherness. Precisely because it concerns optical perception and ethical values, cinema can develop new ways of seeing inside of us. While this transformation is subjective and personal, a new attitude can make a difference in society as small as it may be. Nothing changes as far as the physical appearance of someone or something in the actual world. It is the inner relationship between Self and Other that acquires an unprecedented dimension.

Bazin's perceptual or phenomenological epiphany should not be confused with the concept of de-familiarization from Russian formalism. According to Russian formalism, the dominant point of view in a literary text can shift from a human being to an animal. Thus, in a page written by Tolstoy and discussed by Viktor Shklovsky, the reader can see the world nearby through the eyes of a horse. With Bazin, the point is not making the world look strange, but to develop an inner way of seeing differently. The latter may displace the human being from the center of a trite mental universe,²⁴ by opening this very same person to a new way of projecting himself or herself in the world through reciprocal transformation.

RELIGION

After art and science, the most important dimension of Bazin's film theory is religion. Neither an animist like Jean Epstein nor a pantheist like Jean Renoir, Bazin was no spiritualist. With Bazin, theology becomes political, because it focuses on the stories we tell ourselves about our nature as humans

ism: André Bazin and the Aesthetics of Sound Film," in *Philosophical Problems of Classical Film Theory*. Princeton 1988, pp. 94–171.

²³ Kracauer, *Theory of Film*...

²⁴ On Leo Tolstoy's "Story of a Horse" (1863–1886), see V. Shklovskij, "Art as Technique," in: *Literary Theory: An Anthology*, Maiden 2017, pp. 8–14.

in the light of the "sacred", which is what sustains and limits legitimate rule over our collective lives.

Equivalent to irrational belief, Bazin's definition of religion is comparable to the cinema, which, in turn, depends on a factual hallucination through a willful suspension of disbelief. As repositories of ethical rules, religions are sociologies of behavior which establish boundaries between the sacred and the profane. By relying on the paradox of a rational animal next to an irrational being, Bazin's answer to "What is a human?" points towards the possibility to engage the Other as a Neighbor instead of a rival or an enemy.

Bazin accepted the necessity of believing in God. For him, God is a form of theological grounding in an inexplicable world ruled by chance and suffering. Instead of being a transcendent entity or a personal being, God is a dimension which, just like time, only human beings can conceptualize, but neither control, nor understand. In keeping with his Darwinian views, Bazin argued that nature always exists outside of God's sphere of influence. Thus immanence, instead of transcendence, shapes Bazin's film theory from beginning to end. God needs to exist in order to provide an alternative or a possibility beyond fallible human institutions, such as the law and the police. In the case of the legal system, we have the right and the duty to use the law for the sake of civil society, but we can never presume to be our neighbor's infallible and sole judge.

Thus Bazin positions himself in disavowal of the empty office at the end of Kafka's *The Castle* (1926):

... one does not have to believe in a cruel God to feel the guilt of which Joseph K. is culpable. On the contrary, the drama lies in this: God does not exist, the last office in the castle is empty. Perhaps we have here the particular tragedy of today's world, the raising of a self-deifying social reality to a transcendental state.²⁵

In contrast to Kafka's pessimism, Bazin insists that only a theological grounding based on hope and compassion allows humankind to learn from its worst mistakes and horrors. Like his mentor Emmanuel Mounier, Bazin practises the paradox of a "tragic optimism."²⁶ By the same token, Bazin is the first to agree with Kafka that when bureaucracy becomes a "self-deifying" end in itself, it gives the whole system permission to reject any criticism of its cruel methods.

²⁵ A. Bazin, "De Sica: Metteur-en-scène," in *What Is Cinema?*, vol. 2, p. 73.

²⁶ L. D. Sawchenko, "The Concept of the Person: The Contributions of Gabriel Marcel and Emmanuel Mounier to the Philosophy of Paul Ricoeur," M. A. Thesis, Department of Religious Studies, University of Calgary, Alberta, 2013, p. 48.

As a Catholic dissident, Bazin disliked dogmatic and rule-bound positions in all camps, hence his dislike of political membership and choice of cultural activism through the cinema. Granted that one can live perfectly well without party politics, religion or spirituality,²⁷ Bazin concluded that, as a conduit towards artistic creativity and self-expression, some degree of irrational belief defines human consciousness as much as a certain level of skepticism does. While showing that all humans are vulnerable, science can also fight the extremes of religious zeal, stand up against stubborn prejudices, and defeat hopelessness.

CINEMA AS MIND-MACHINE

Before cinema's invention with its dynamic engagement with the world, static media had always conveyed an author's subjectivity, even when the painter or the writer was striving to describe an object realistically. Literature, theater and painting posit a reader, a spectator and a viewer addressed by a work and its author. Although they can fulfill an anthropocentric need, as material objects, the book, the stage, and the canvas cannot independently look at an object or hear a sound. The cinema, on the other hand, can look and hear by showing to its audience the effects of sound and image through the characters on the screen.

To objectify oneself in an anti-anthropocentric way so as to see and hear the world through another human being's subjectivity is what characterizes the empathy of humankind and the orchestration of looking on the screen. At the cinema, we objectify ourselves, thanks to the eye of an invisible camera looking at the world by itself or aligning its point of view with a character through an eye-line match. Thanks to this displacement onto the Other's point of view, we can never see the camera as a movable machine and ourselves as motionless viewers sitting in the movie theater.

The camera and the sound recorder always combine into an audiovisual material ghost whose effects are visible (and audible) for the audience as a community of believers. The latter engage in a ritual comparable to sports, travel, and even shopping, due to the mass appeal of these practices. By arguing that time is cinema's fundamental preoccupation, Bazin asserts that this photographic medium makes visible objectivity in time through editing and camera movement.

²⁷ In his anthropology of religion, Régis Debray (1940–...) points out that the spirit of spirituality is comparable to breath. On this issue, see: Dalle Vacche, *André Bazin's Film Theory...*, p. 165.

By contrast, the literary and fine arts are based on the human hand. These art forms fall under the anthropocentric rubric of "subjectivity in space,"²⁸ through which all artists seek eternity. On the contrary, cinema's embodied, subjective and mass spectatorship contents itself with the duration of camera movement to record the world and the simultaneity of editing to elicit mental abstractions.

Bazin understood that the cinema-machine can produce the illusion of a parallel universe of beings and things. Yet cinema's energizing charge is grounded in immanent traces from the actual material world. The triggering of cinema's narrative spark requires the original vision put forth by a filmmaker with their team. Within Bazin's idea of the cinema, the emotional and intellectual energizing of the audience should derive from a mix of "freedom and necessity."²⁹ While a filmic narrative necessarily impacts viewers as a group, it should allow enough room for individual freedom of interpretation.

In experiencing a shared narrative, viewers interrogate themselves in relation to their own way of being, as they respond to lifelike characters and unfolding events on screen. By projecting recorded traces of the world onto a brainlike screen, and by stimulating the viewers' minds, the cinema can generate imaginary alter egos, or states of receptivity capable of self-interrogation and empathy toward Others.

Significantly, Bazin stated that, at its very best, cinema can be a form of anti-anthropocentric love or community, thus offering a source of inspirational energy.³⁰ On one hand, we need basic recording to preserve the appearances of changing worlds. On the other, we rely on cinema's editing and camera movement to make us expand outward in such a way that we encounter Otherness.

Precisely because it envisions a parallel world, Bazin's film theory has cosmological implications. Through editing and camera movement, cinema explores our belonging to a vast universe that extends from the microbes of the microscope to the stars of the telescope. The microscope and the telescope are, of course, two precursors of the cinema, for they enlarge the small and reach out towards the far away. The question, therefore, arises of how cinema can contribute to the development of relational ethics.

In my view, Bazin answers this question through his systematic use of metaphors from the arts and the sciences. Were we to track the bio-aesthetics of Bazin's metaphorical writing style, one could say that the framework of a natural

²⁸ Bazin, "Ontology ...," in *What is Cinema?*, vol. 1, pp. 14–16.

²⁹ The expression "freedom and necessity" comes from Bazin, "Le journal d'un curé de campagne and the Stylistics of Robert Bresson," in: *What is Cinema?*, vol. 1, p. 134.

³⁰ Bazin, "Ontology ...," in *What is Cinema?*, vol. 1, p. 15.

history of media slowly emerges. When they sit in the dark, spectators become as motionless as plants, and, as such, they resemble the stillness of photography and painting. Spectators can also become animals in motion, to the extent that they respond to nervous stimuli triggered by moving elements on screen, enabling them to explore the world vicariously, through camera movement. Finally, spectators can also become gravity-defying machines, like an airplane during an aerial view that miniaturizes the world; or they can reduce themselves to an insect's size when they look at gigantic elements on the screen in close-up.

To be sure, Bazin's embodied spectatorship depends on how his ranking of the arts with time and literature is comparable to his "tree of the sciences."³¹ This "tree" branches out into interrelated disciplines, from biology all the way down to mathematics. As far as the ranking of arts, literature, editing, and the thinking mind are on top; theater, camera movement, and the world are in the middle; painting and the senses are at the bottom. Bazin's tree of the sciences reverses the arts' mind-world-body sequence. There, time, space, and the senses are ranked in such a way that language and thought have priority over the sensuality of pictorial images.

As soon as we further connect Bazin's "tree of the sciences" within the interfaces of contingency with biology and abstract logic with mathematics, we realize that within Bazin's system, biology sits at the top from which it points to the finite and inevitably frail organisms of all living entities. The chemistry and physics of interaction with the world are in the middle; while the mathematics of the rational, abstract mind sit at the bottom. This placement of human logic at the bottom of the "tree of sciences" is no denial of logic, but a sobering and anti-anthropocentric gesture that makes room for the inexplicable and the fortuitous, while balancing out the prominence of literature and thought in Bazin's system of the arts.

In the cinema, Bazin's system of the arts and the tree of the sciences complement each other in such a way that lifelike motion compensates for physical decay, while the blind spots of subjective perception prevail over the proofs of scientific knowledge. In the end, the medium of cinema mediates between the Self and the world, subject and object. This mediation, however, is a call to action rather than an abstract philosophical position. Neither an academic nor a politician, Bazin never claimed to be a philosopher. Besides working as a journalist, he made a living by travelling to cine-clubs and running film discussions. As a cultural activist, Bazin always embraced paradoxes. Thus he avoided both binary systems and Hegelian syntheses. For him, cinema's illu-

³¹ A. Bazin, "Un musée des ombres: magie blanche, magie noir," *Ecran Français* 1948, 182 (21 December), n.p.: "*l'arbre de science de la photographie.*"

sionism is as important as its realism, because some kind of irrational belief is indispensable to keep on living. This is why the irrational remains an unavoidable component of the human experience, which the cinema addresses by triggering insights and emotions. By so doing, it nurtures our memory of the past and our imagining of the future.

BIBLIOGRAPHY

- Andrew, D., *André Bazin*, New York 2013, rev. ed.
- Andrew, D., "Edgar Morin: Cinema, the very image of human complexity," in: *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, eds. Paisley Livingston and Carl Plantinga, New York 2008, pp. 408–421
- Bazin, A., "An Aesthetic of Reality," in: *What is Cinema?*, vol. 2, Berkeley 2004, pp. 16–40
- Bazin, A., "De la politique des auteurs," *Cahiers du Cinéma* 1957, 70 (April), n.p.
- Bazin, A., "De Sica: Metteur-en-scène," in: *What Is Cinema?*, vol. 2, Berkeley 2004, pp. 61–78
- Bazin, A., *Ecrits complets*, 2 vols., compiled and annotated by H. Joubert-Laurencin, with P. Eugène and G. Nectoux, Paris 2018
- Bazin, A. "Le Journal d'un curé de campagne and the Stylistics of Robert Bresson," in: *What is Cinema?*, vol. 1, Berkeley 2004, pp. 125–143
- Bazin, A., "The Ontology of the Photographic Image," in: *What is Cinema?*, vol. 1, Berkeley 2004, pp. 9–16
- Bazin, A., "Un musée des ombres: magie blanche, magie noir," *Ecran Français* 1948, 182 (21 December), n.p.
- Bazin, A., "Walt Disney, Bambi [1942]," *Parisien Libéré* 1948, 1131 (May), n.p.
- Bazin, A., *What is Cinema?* vols. 1 and 2, essays selected and trans. H. Gray, Berkeley 2004
- Bergson, H., *Creative Evolution* (1907), trans. Arthur Mitchell, Mineola 1998
- Boyer, C.B., *The History of the Calculus and its Conceptual Development*, New York 1959
- Boyer, C.B. and U.C. Merzbach, *A History of Mathematics*, Hoboken 2011
- Carroll, N., "Cinematic Representation and Realism: André Bazin and the Aesthetics of Sound Film," in *Philosophical Problems of Classical Film Theory*, Princeton 1988, pp. 94–171
- Carroll, N., *Theorizing the Moving Image*, Cambridge 1996
- Dalle Vacche, A., *André Bazin's Film Theory: Art, Science, Religion*, New York 2020
- Darwin, C., *The Origin of the Species by Means of Natural Selection* (1859), intro. Sir Julian Huxley, New York 1958
- De Baecque, A., *Camera Historica: The Century in Cinema*, trans. N. Vinsonneau and J. Magidoff, New York 2012
- Kracauer S., *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, New York–Oxford 1960

- Mai J., "Lorna's Silence and Levinas's ethical alternative: form and viewer in the Dardenne Brothers," *New Review of Film and Television Studies* 2011, 9(4), pp. 435–453
- McKay, J., "Montage under Suspicion: Bazin's Russo-Soviet Reception," in: *Opening Bazin*, New York 2011, pp. 291–297
- Morin, E., *L'homme et la mort dans l'histoire*, Paris 1951
- Mounier, E., *Personalism* (1949), trans. P. Mairet, Notre Dame 1989
- Mounier, E., *Refaire la Renaissance*, preface by Guy Coq (1932), Paris 1974
- Opening Bazin: Postwar Film Theory and its After-Life*, ed. D. Andrew with H. Joubert-Laurencin, New York 2011
- Peirce, C. Sanders., "On the Algebra of Logic: A Contribution to the Philosophy of Notation (1885)," in: *The Essential Peirce: Volume I: Selected Philosophical Writings (1867–1891)*, eds. N. Houser and C. Kloesel, Bloomington 1992
- Sartre, J-P., *The Imaginary: Phenomenological Psychology of the Imagination*, trans. J. Webber, London 2010
- Sawchenko, L.D., "The Concept of the Person: The Contributions of Gabriel Marcel and Emmanuel Mounier to the Philosophy of Paul Ricoeur," M.A. Thesis, Department of Religious Studies, University of Calgary, Alberta, 2013
- Shklovskij, V., "Art as Technique," in: *Literary Theory: An Anthology*, eds. J. Rivkin and M. Ryan, Maiden 2017, pp. 8–14
- Spencer, H., *Principles of Biology* (1864), Sacramento 2018

Angela Dalle Vacche

Professor Emerita, Georgia Institute of Technology, Atlanta

ANDRÉ BAZIN'S FILM THEORY: ART, SCIENCE, RELIGION

Summary

Always keen on the spectators' freedom of interpretation, André Bazin's film theory not only asks the famous question "What is cinema?," but it also explores what is a human. By underlining the importance of personalist ethics, Angela Dalle Vacche is the first film specialist to identify Bazin's "anti-anthropocentric" ambition of the cinema in favor of a more compassionate society.

Influenced by the personalist philosophy of his mentor, Emmanuel Mounier, Bazin argued that the cinema is a mind-machine that interrogates its audiences on how humankind can engage in an egalitarian fashion towards other humans. According to Bazin, cinema's ethical interrogation places human spirituality or empathy on top of creativity and logic. Notwithstanding Bazin's emphasis on ethics, his film theory is rich with metaphors from art and science. The French film critic's metaphorical writing lyrically frames encounters between literary texts and filmmaking styles, while it illuminates the analogy between the *élan vital* of biology and cinema's life-like ontology.

A brilliant analyst of many kinds of films from Europe, Asia, and Latin America, ranging from fiction to documentary, from animation to the avant-garde, Bazin felt that the abstractions of editing were as important as the camera's fluidity of motion. Furthermore, he disliked films based on a thesis or on an *a priori* stance that would rule out the risks and surprises of life in motion. Neither a mystic nor an animist, Bazin was a dissident Catholic and a cultural activist without membership of a specific political party. Eager to dialogue with all kinds of communities, Bazin always disliked institutionalized religions based on dogmas.

Keywords:

André Bazin, cinema, theory, art, science, religion, anti-anthropocentric

OMÓWIENIA / COMMENTARIES

ŁUKASZ RONDUDA

FILM FABULARNY JAKO NARZĘDZIE KURATORA I BADACZA SZTUKI

Moja twórczość filmowa wyewoluowała z mojej praktyki kuratorskiej i badawczej i zawiera się w kontekście zwrotu kinematograficznego w sztuce współczesnej. Zwrot ten możemy obserwować w Polsce i na świecie w ostatnich latach. Polega on na powstaniu obszaru wspólnego pomiędzy kinem a sztuką współczesną w planie artystycznym i instytucjonalnym, na zajmowaniu przez twórców (w tym kuratorów i badaczy) z pola sztuki współczesnej pozycji reżyserów pełnometrażowego kina fabularnego, na kręceniu przez nich narracyjnych, operujących emocjami aktorskich filmów, skierowanych do kinowej – a nie tylko galeryjnej – publiczności. Na tworzeniu filmów fabularnych przynależących do sfery kina autorskiego czy też arthouse'owego, stanowiących część historii kina na równi ze znanym z historii sztuki współczesnej filmem eksperymentalnym¹ czy też filmem artystów.

Początki zwrotu kinematograficznego sięgają filmowej działalności pierwszych awangard początku XX wieku. Surrealiści, ekspresjoniści, konstruktywiści i inni nie tylko ustanowili symbiozę sztuki i kina u samych jego początków, ale przede wszystkim zdefiniowali w znacznej mierze nowoczesny język filmowego opowiadania. Z kolei twórcy awangardowi, tworzący w kontekście kontrkultury lat 60. i 70. (w Polsce np. Warsztat Formy Filmowej), już bardzo krytycznie ustanawiali relacje pomiędzy swoimi realizacjami a tworzoną przemysłowo kinem narracyjnym. To na ten czas datuje się powstanie obiegu kina niezależnego, undergroundu, kina artystów tworzonego oddolnie na zasadzie DIY lub wspieranego przez instytucje sztuki. Jakub Majmurek pisał:

Instytucja filmu awangardowego pozostaje łącznikiem między światem filmu i sztuki współczesnej. Awangardowi filmowcy (Maya Deren, Stan Brakhage, Jonas Mekas) funkcjonują często w ramach różnych instytucji kultury na zasadach

¹ Por. Ł. Ronduda, J. Majmurek, *Kino-Sztuka. Zwrot kinematograficzny w polskiej sztuce współczesnej*, red. J. Majmurek, Ł. Ronduda, Warszawa 2015.

bardziej zbliżonych do tych, na jakich funkcjonują współcześni artyści wizualni, niż filmowcy z kina NRI [...]. Jednocześnie kino awangardowe charakteryzuje się głęboką nieufnością do kina modelu NRI, dąży do jego dekonstrukcji, zniszczenia wpisanej w nie przyjemności w celu przywołania widza do bardziej refleksyjnego, krytycznego, zdystansowanego odbioru².

O ile jeszcze w latach 90. artyści podchodzili do kina raczej w sposób krytyczny, dekonstrukcyjny (wyjątek stanowi tutaj Julian Schnabel), nie chcąc rozwijać czy też twórczo pracować wewnątrz form kina³ (mam tu na myśli głównie takich artystów, jak: Douglas Gordon, Matthew Barney), o tyle w ostatnich dwóch dekadach mamy do czynienia z nowym zjawiskiem tzw. zwrotu kinematograficznego, związanym z pojawieniem się znacznej liczby artystów chcących funkcjonować w obu tych przestrzeniach symultanicznie, zarówno w polu kina narracyjnego, wytwarzanego przemysłowo, opartego na reprezentacji rzeczywistości, jak i w galerii. Oczywiście najbardziej znanymi przykładami są tutaj Steve McQueen i Julian Schnabel, którzy swoimi filmami zdobyli wiele nagród mainstreamowego obiegu kinematografii światowej (obaj zdobyli nagrody w Cannes, McQueen także Oscara), jak również trafili do masowej publiczności. Z drugiej strony niektórzy filmowcy, jak Albert Serra, tworzący filmy arthouse'owe, istniejące w obiegu festiwalowym, mające ograniczoną dystrybucję kinową, rozpoczęli swoją karierę jako artyści sztuk wizualnych. Wielu uznanych reżyserów, takich jak Godard, Farocki, Akerman, Egoyan, ma retrospektywy muzealne, wchodzi w pole sztuki ze względu na lepsze finansowanie własnych filmów, stają się oni także coraz częstszymi gośćmi galerii sztuki, biorą udział w wystawach, ale również w finansowaniu przez galerie sztuki czy muzea ich projektów filmowych.

Wspólnie z Jakubem Majmurekiem, na łamach redagowanej przez nas książki *Kino-Sztuka. Zwrot kinematograficzny w sztuce współczesnej*, poświęconej temu zjawisku, proponowaliśmy, aby polską wariację tego światowego artystycznego trendu nazwać: Kino-Sztuką⁴. W ramach tego nurtu stworzyłem dwa dzieła: *Performer* (2015) i *Serce miłości* (2017). Różnią się one od innych prac z tego nurtu tym, iż są dziełem kuratora i badacza, a nie artysty z pola sztuk wizualnych.

² J. Majmurek, *Między galerią a Multipleksem*, w: *Kino-Sztuka...*, s. 37.

³ Por. D. Kidner, *The Long and Short. The evolution of the "artist's feature film"*, „Frieze” 2015, 173, s. 110.

⁴ Odnosząc się do anglojęzycznych określeń tego fenomenu, takich jak: *cine art* czy *cinema art*. Funkcjonującym terminem jest jeszcze *artist's feature film*. Tym terminem posługuje się np. Dan Kidner w: Kidner, *The Long and Short*.

Zanim rozpocząłem działalność praktyczną w polach „Kina” i „Sztuki”, skupiałem się na budowie obszaru wspólnego między tymi dziedzinami w wymiarze zarówno teoretycznym, jak i historycznym. Tego dotyczyła m.in. moja praca doktorska *Strategie subwersywne w sztukach medialnych*⁵, jak również szereg publikacji⁶ i wystaw, takich jak książki *1, 2, 3 awangarda. Film/Sztuka pomiędzy Eksperymentem a Archiwum*⁷, czy też *Polska Nowa Fala. Historia zjawiska, którego nie było*⁸. Szczególnie w ostatniej pozycji i na pokazie filmów jej towarzyszącym (prezentowanym m.in. w Tate Modern w Londynie) starałem się aktywnie i krytycznie rekonstruować kontekst teoretyczny i historyczny interesującego mnie jako twórcę zjawiska oraz wpisać filmy fabularne twórców z pola sztuk wizualnych w historię nowofalowych dzieł polskiej kinematografii, w kontekst dzieł Grzegorza Królikiewicza, Jerzego Skolimowskiego, Andrzeja Żuławskiego, które na różne sposoby przekraczały tradycyjne, dominujące sposoby konstruowania narracji i formy filmowej. Książka *Polska Nowa Fala...* zainicjowała w polskiej krytyce filmowej dyskusję na temat formy polskiego kina oraz relacji pomiędzy filmem fabularnym a sztukami wizualnymi, stając się ważnym etapem w rozwoju zwrotu kinematograficznego w sztuce polskiej. Między innymi Tadeusz Sobolewski pisał:

[...] kino polskie było wtedy czymś więcej niż dialogiem z ustrojem, jak w czasach październikowej odwilży, pełnym rozczarowania i pretensji, że socjalizm nie jest taki, jaki miał być. Młodzi z pokolenia '68 za pomocą nowych form zaczęli zdejmować z rzeczywistości piętno ideologii. Oni byli już poza nią. [...] Pozostaje gorzkie poczucie, że polska krytyka, zideologizowana i upolityczniona (oczywiście na kontrze do *ustroju*), w swoim czasie nie doceniła potencjału nowości zawartego w kinie lat 60. i 70. Nawet jeżeli nie wytworzyło ono polskiej nowej fali, co by szkodziło dziś *ex post* ją stworzyć? Kiedy czytam tę książkę, łapię się na odkryciu – ona przecież była⁹.

⁵ Ł. Ronduda, *Strategie subwersywne w sztukach medialnych*, Kraków 2006.

⁶ Np. B. Cook, Ł. Ronduda, *The Films of Franciszka and Stefan Themerson*, London 2007.

⁷ Ł. Ronduda, F. Zeyfang, *1, 2, 3 awangarda... Film/Sztuka pomiędzy Eksperymentem a Archiwum*, Warszawa 2006.

⁸ T. Sobolewski, *Już mieliśmy nową falę*, „Gazeta Wyborcza” 2008, 1 kwietnia, s. 14. Por. również: Ł. Ronduda, *Kino niezdolne do eksperymentu*, „Gazeta Wyborcza” 2007, 11 grudnia, s. 8; Ł. Ronduda, B. Piwowarska, *Polska nowa fala. Historia zjawiska, którego nie było*, Warszawa 2007.

⁹ Sobolewski, *Już mieliśmy nową falę*, s. 14. Por. również: Ronduda, *Kino niezdolne do eksperymentu*, s. 8.

CAMEO I WIDMOWA FILMOTEKA

Te próby budowania pomostu pomiędzy kinem a sztuką w planie teoretycznym i historycznym odbywały się w kontekście mojej intensywnej działalności kuratorskiej. Organizowałem wiele wystaw i pisałem wiele tekstów. Jednakże w tamtym czasie coraz bardziej miałem poczucie, że sztuka współczesna wymaga zupełnie nowych języków opisu i reprezentacji niż dostępne do tej pory kuratorowi podstawowe media, jak tekst i wystawa. W roku 2009 zrealizowałem film found footage *Cameo*¹⁰. *Cameo appearance* to w terminologii ludzi kina nazwa określająca epizodyczne, zazwyczaj kilkusekundowe, pojawienie się znanej osoby w filmie fabularnym. Przez kilka lat gromadziłem fragmenty filmowe, w których polscy artyści, związani zazwyczaj z formacją awangardową, występowali w rolach drugo- i trzecioplanowych w polskich filmach fabularnych realizowanych w kontekście profesjonalnej kinematografii. Nie były to zazwyczaj dobre filmy, nie były to też znane powszechnie osoby. Występy te traktowałem jako specyficzne performanse, w których artyści (jako aktorzy) zajęci byli dokładnie tym, czym na co dzień gardzili (i co zwalczali) w polu sztuki, czyli: uwodzeniem widza, zabawianiem go dialogiem, anegdotą, psychologią, ekspresyjną grą, opowiadaniem fabuły, empatią wobec postaci ludzkiej i tak dalej. Równocześnie w oczyszczonym z owych jakości polu sztuki współczesnej starali się kreować opozycję do świata generowanego przez kino. Film ten stanowił próbę problematyzacji odgrywanych na co dzień ról, miał rozmyć wyraźne reguły przynależności definiujące i krępujące sztukę. W *Cameo* Edward Krasiński pojawia się jako stary fotograf erotoman, Tadeusz Kantor wcielił się w rolę młodego artysty krytykującego dwie starsze panie, które proponują plastykom cudowne kalosze umożliwiające podróże w czasie i przestrzeni. Z kolei Zbigniew Warpechowski to chimeryczny lokator, Józef Robakowski – toksyczny ojciec, Wojciech Bruszewski – żołnierz, Paweł Kwiek – ortodoksyjny żyd itp. W *Cameo* interesowała mnie relacja pomiędzy kontestującym kino fabularne dyskursem wyznaczającym twórczości tych artystów w polu sztuki współczesnej a narracją filmu fabularnego, którą współtworzyli swoją grą. Tę relację widziałem jako awers i rewers tej samej sytuacji. Praca ta ponadto osadzała postaci konceptualnych artystów bardzo mocno w konkretnej rzeczywistości, pozwala niejako zweryfikować ich idee

¹⁰ Film był prezentowany następnie w Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie, nowojorskiej galerii Triple Candie. Informacje o wystawie: <<http://www.triplecandie.org/2010%20Cameo.html>> [dostęp: 26 sierpnia 2018]. oraz w Londynie w galerii Waterside Project Space w grupowej wystawie „All that remains... The Teenagers of Socialism”. Informacje o wystawie: <<http://waterside-contemporary.com/exhibitions/all-that-remains/>> [dostęp: 26 sierpnia 2018].

z życiową praktyką, z Realnym. *Cameo* było rodzajem eseju wizualnego, który nie miałby takiej siły oddziaływania, gdybym zrealizował go w formie tekstu ilustrowanego kadrami z filmów.

W tym samym czasie (2009) zrealizowałem wspólnie z Michałem Wolińskim i Mateuszem Romaszkanem film *Widmowa filmoteka*, poświęcony fikcyjnym reżyserom, którzy zostali powołani do życia w prawdziwych filmach, nakręconych przez istniejących reżyserów. W *Widmowej filmotece* chodziło przede wszystkim o powołanie niezwyklej kolekcji filmów, o stworzenie filmowego odpowiednika znanych z pola literatury przedsięwzięć zwanych widmowymi bibliotekami, o którym to terminie Andrzej Cieński pisał:

Terminem tym [...] proponujemy oznaczyć te utwory literackie włączone do własnego dzieła, co do których autor sugeruje, że istniały naprawdę, gdy w rzeczywistości są one utworami wymagowanymi, których historia literatury nie zna, gdyż nigdy nie istniały. Jest to chwyt często spotykany w powieściach o pisarzach i poetach (fikcyjnych) lub w powieściach biograficznych, znają go jednak wszystkie rodzaje powieści¹¹.

Widmowa filmoteka polega na prezentacji kolejnych fragmentów filmów widmowych reżyserów wyciętych z filmów Kieślowskiego, Godarda, Wendersa, Żuławskiego etc. Oprócz filmów Filipa Mosza, postaci stworzonej przez Kieślowskiego w filmie *Amator*, mogliśmy zapoznać się tam m.in. z twórczością Friedricha Monro, eksperymentalnego filmowca słynącego z bardzo wyszukanych filmowych portretów miast, którego sportretował Wim Wenders w filmie *Lisbon Story*. Można wręcz stwierdzić, iż film Wendersa to swoiste *making of* filmu *Lizbona* Friedricha Monro. Kolejnym bohaterem *Widmowej filmoteki* był niezjący już reżyser Ferrand i jego film *Przedstawiam wam Pamelę*, nakręcony w roku 1974. Swoisty *making of* filmu *Przedstawiam wam Pamelę* stworzył François Truffaut w swoim filmie *Noc amerykańska* z tego samego roku. *Widmowa filmoteka* prezentuje również twórczość Lucasa Kesslinga, o którego ekranizacji *Biesów* Andrzej Żuławski nakręcił film zatytułowany *Kobieta publiczna* (1985). Z bardziej współczesnych bohaterów możemy zapoznać się z twórczością filmową Thierry'ego Guetty, bohatera filmu *Wyjście przez sklep z pamiątkami* autorstwa Banksy'ego. W *Widmowej filmotece*, podobnie jak w *Cameo*, interesowało mnie operowanie na styku narracji i dyskursu, stworzenie bohatera filmowego za pomocą dyskursywnych środków.

¹¹ A. Cieński, *Problematyka stylistyczna „Mikołaja Doświadczyńskiego przypadków”*, Wrocław 1969, s. 56.

Podobnie jak w przypadku *Cameo*, tutaj znów powraca motyw czerpania, kształtowania własnych narzędzi badawczych, kategorii badawczych wprost z praktyk artystycznych – tzn. ze strategii artystycznych. Projekty *Cameo* i *Widmowa filmoteka* były bowiem determinowane moją ówczesną fascynacją kategorią wyobraźni, która była szczególnie obecna w polskim konceptualizmie lat 60. i 70., który badałem w tamtym okresie np. u artystów takich, jak Marek Konieczny czy też Paweł Freisler¹². Podobnie jak z Robakowskim, pozostawałem z tymi artystami (szczególnie z Freislerem) w intensywnej i formacyjnej dla mnie w tamtym okresie relacji¹³. Oprócz związków z historią sztuki konceptualnej kategoria wyobraźni związana była z polem kina, z kreacją bohatera, opowiadania etc. Można stwierdzić, iż dawała szansę na połączenie dyskursywnego konceptualizmu z fabularnością narracji¹⁴. Wydawało

¹² Efektem tych badań była książka *Sztuka polska lat 70. Awangarda*. O wyobraźni w twórczości tych artystów pisałem m.in. w rozdziale poświęconym twórczości Pawła Freislera, zatytułowanym *Paweł Freisler. Sztuka intrygowania wyobraźni*: „Z jednej strony możemy zaobserwować u Freislera autoironię, drwinę ze sztuki pojęciowej, z uprawiających ją artystów, twierdzących, iż mają dostęp do sfery idealnych bytów i pojęć. Z drugiej strony artysta dążył – podobnie jak w swoich późniejszych projektach – do uwolnienia wyobraźni z nadmiernie funkcjonalnych i materialistycznych więzień”. Ł. Ronduda, *Sztuka polska lat 70. Awangarda*, Warszawa 2009, s. 43.

Moja relacja z Freislerem polegała na tym, iż ja chciałem opisać (zdyskursywizować) jego twórczość, a on próbował mnie aktywnie sfikcjonalizować, twierdząc, iż jestem robotem wymyślonym przez niego jeszcze w latach 70. Była to ciągła walka dyskursu z narracją. Przez kilka lat Freisler realizował swój projekt *Profesor*, który polegał na tym, iż proponował mnie jako swoją pracę artystyczną na różne wystawy. W takiej roli (jako praca Pawła Freislera, stworzony przez niego robot – *Profesor*) wystąpiłem m.in. na wystawie Antje Majewski, „The World of Gimel”, Kunsterhaus Graz, 2011. Historię mojej relacji z Freislerem opisałem na łamach powieści *W połowie puste* – por. Ł. Gorczyca, Ł. Ronduda, *W połowie puste*, wyd. 2, Poznań 2013, s. 182.

¹³ Inspirowali mnie ponadto również artyści – kuratorzy, którzy wchodzili w pole kuratorstwa. Szczególnie inspirująca była dla mnie tutaj działalność kuratorska artysty Marcela Broodthaersa i jego klasycznego projektu *Musee d'Art Moderne, Departament des Aigles, Section des Figures*, 1972. W projekcie tym bardzo ciekawie posługiwał się fikcją jako narzędziem krytyki instytucjonalnej, rozmywając granice pomiędzy artystą a kuratorem, dziełem sztuki a wystawą, kwestionując kategorie i definicje istniejące przy opisie historii sztuki. Rola fikcji u Broodthaersa, który wszedł w pole sztuk wizualnych z pola poezji, polegała na tworzeniu fikcyjnego muzeum, odgrywaniu (jak aktor) roli kuratora etc. Broodthaers podkreślał, iż „fikcja pozwala uchwycić rzeczywistość prawdziwą, w tym samym czasie ją ukrywając”. E. Filipovic, *Artist as curator*, London 2018, s. 45.

¹⁴ Hanna Margolis w swoim tekście o Kino-Sztuce pisała, iż „[...] choć narracja i dyskurs są pojęciami i narzędziami innych pól i języków, to zaistnienie artystów w kinematografii – w wielu przypadkach z sukcesem – jest symptomem zaistnienia bardzo ważnego,

mi się wówczas, że po podjętej przez sztukę krytyczną z poprzedniej dekady dość karkołomnej próbie udowodnienia, że sztuka może przemawiać równie perswazyjnie jak inne, mocniejsze, pozaartystyczne języki opisu rzeczywistości, nadszedł nareszcie czas na odnajdywanie siły sztuki w jej laboratoryjnej fantazmatyczności i wyobrazeniowości, czyli w jakościach uznawanych wcześniej za jej słabości. Sztuka w swej ostatniej historii często wypierała się wyobraźni, podobnie jak emocji¹⁵, kojarzyła je z aktywnością masowych, ogłupiających przemysłów kultury, tworzących zestandaryzowane wyobrażenia, reprezentowanych np. przez narracje kina mainstreamowego. Sztuka (zwłaszcza krytyczna) starała się te wyobrażenia pracowicie dekonstruować. Ponadto wyobraźnię z pola sztuki (o tym opowiada *Cameo*) wykluczała awangardowy materializm, ikonoklazm, strach przed emocjami, figuracją, czymś irracjonalnym czy związanym z duchowością. Uznałem wówczas, że należy kategorię wyobraźni wydrzeć współczesnej fantasmagorycznej kulturze konsumpcyjnej i stworzyć dla niej jakąś konkurencję. Połączyć ją z dyskursem sztuki współczesnej. Przede wszystkim zaś przywrócić ją realnej egzystencji. Dlatego w tamtym czasie zdecydowałem się pójść do szkoły filmowej, aby nauczyć się pisać fikcję fabularną (scenariuszopisarstwo), realizować fikcję fabularną (reżyseria) i płynnie łączyć ją z dyskursywnym polem sztuki współczesnej. A przede wszystkim – wykorzystać fikcję jako narzędzie interpretacji sztuki. Swoistą realizacją nowego programu oraz preludium do filmów *Performer* i *Serce miłości* była powieść *W połowie puste* (współautor: Łukasz Gorczyca) wydana w roku 2011¹⁶.

wspólnego pola między tymi pojęciami. Bo to, czego kinematografia poszukuje najbardziej, co jest podstawą uruchomienia procesów twórczych i puszczenia w ruch procedur, w tym finansowych, to właśnie pomysł, czyli dyskurs”. H. Margolis, *Kino-sztuka: czy koledzy filmowcy są naszymi kolegami?*, „Szum” 2015, 10, s. 112.

¹⁵ Oczywiście jestem świadom, iż w sztuce od lat 80., a już szczególnie w XXI wieku, jest mnóstwo postaw wyobraźniowych, emocjonalnych, irracjonalnych. Wystarczy jako przykład najbardziej banalny podać twórczość właśnie filmową Matthew Barneya, Pipiloti Rist czy Izabelli Gustowskiej.

¹⁶ Warto dodać, iż w roku 2009 byłem współautorem manifestu artystycznego „Manifest Nooawangardy / Nowa Autonomia Sztuki”, który wywołał szeroką dyskusję w polu sztuki. Manifest zaprezentowany w ramach wystawy „Niezwyczajnie rzadkie zdarzenia” w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w roku 2009 był krytyczną odpowiedzią na manifest Artura Żmijewskiego „Stosowane sztuki społeczne” (2007) i dotyczył zupełnie innego ujęcia kwestii zaangażowania i sprawczości sztuki w kontekście szeroko rozumianej rzeczywistości pozaartystycznej. Jakub Banasiak pisał o manifestcie Nowej Autonomii Sztuki: „[...] jest bowiem zwieńczeniem procesu redefinicji postaw zaangażowanych wobec wyczerpania ich formuły z lat 90. W obecnym momencie trudno wyobrazić sobie ewentualną trzecią drogę, propozycję diametralnie inną od tych Rondudy i Żmijewskiego”. Roz-

W POŁOWIE PUSTE

Wydana w roku 2011 powieść *W połowie puste* (współautor Łukasz Gorczyca) była próbą połączenia narracji fabularnej z dyskursem sztuki współczesnej, artystycznego zmierzenia się z gatunkiem literackim, jakim jest powieść biograficzna o interesującej jednostce. W gatunku tym to fikcja fabularna jest głównym czynnikiem spajającym różne fakty i zjawiska dotyczące życia bohatera (w tym wypadku wywodzącego się z pola sztuki współczesnej).

wijając tezy manifestu, pisałem: „W manifestie wyraźnie twierdzimy, że nie ma żadnego zewnątrz, które sugerują tradycyjne koncepcje autonomii sztuki, gdzie sztuka mogłaby egzystować poza istniejącą rzeczywistością, w której teraz jest zanurzona i przez którą jest determinowana. Tak naprawdę w przypadku tego manifestu mówiąc o autonomii sztuki, myślimy o autonomii aktu twórczego, który nazywamy w manifestie aktem sztuki. Wyraźnie podkreślamy, idąc tropem Alaina Badiou, że ma on naturę paradoksu, twórca jest zanurzony w rzeczywistości, w jej jak najbardziej realnych determinantach i uwarunkowaniach, jednak w akcie twórczym jest w stanie przekroczyć te uwarunkowania, w tej krótkiej chwili produkcji Nowego.

W manifestie badamy współczesne warunki zaangażowania, silnie odnosimy się do obecnej rzeczywistości, którą rozpoznajemy jako rzeczywistość kapitalizmu kognitywnego, w którym produkcja odbywa się w sieciach komunikacji społecznej, bazuje na międzyludzkiej kreatywności, emocjonalności, entuzjazmie etc. Poprzez produkcję rozumiem pojawienie się w tych sieciach autonomicznych aktów twórczych, których produkty są automatycznie tuż po swoim powstaniu zawłaszczane. W manifestie piszemy, że kapitalizm kognitywny oparty jest na logice aktu twórczego, którego do końca nie da się zawłaszczyć, można z kolei zawłaszczyć jego produkty, ale samej logiki nie jest w stanie. To ona ma autonomię, o której wspominaliśmy. To jest coś, czego mamy nadzieję nie da się nigdy zawłaszczyć i wciąż będzie miało wymiar emancypacyjny. Inaczej mielibyśmy do czynienia z jakimś totalnym determinizmem, skończyłaby się ludzka wolność, kreatywność, nie tylko sztuka. Dlatego wiążemy zaangażowanie, nadzieję na zmianę społeczną z autonomią aktu twórczego. Według Negriego tego typu sytuacja, w której najbardziej ludzkie cechy, takie jak miłość, entuzjazm, kreatywność etc., stały się środkami produkcji, sprawia, że twórcy mają w rękę, a raczej we własnych ciałach i umysłach, oprócz groźby uprzedmiotowienia człowieka przez kapitalizm również potężne narzędzie walki, emancypacji”.

Manifest Nowej Autonomii Sztuki był dla mnie szczególnie ważny, stanowił bowiem udaną próbę wygenerowania wspólnej wypowiedzi przez twórców z różnych dyscyplin naukowych i artystycznych. Był efektem wypracowania wspólnej pozycji transdyscyplinarnej pomiędzy sztuką a nauką. Będzie to dla mnie szczególnie ważne przy mojej twórczości w zakresie Kino-Sztuki, rozciągającej się transdyscyplinarnie pomiędzy różnymi dyskursami i narracjami. Ponadto jako teoretyk skazany byłem na determinanty nie tylko rzeczywiste, ale także związane z paradygmatami nauki, metodologią dyscypliny historii sztuki czy filmoznawstwa oraz przekonaniem, że wkroczenie na teren tworzenia filmów, co więcej fabularnych, z elementami fikcji, stało się szansą na wyzwolenie, przekroczenie tych uwarunkowań.

Bohaterem powieści był Oskar Dawicki, postać wzorowana na prawdziwym artyście, którego życie i twórczość były dla nas inspirującym punktem wyjścia. Tematem, który rozważaliśmy na jego przykładzie, była relacja istnienia i nieistnienia, bytu i niebytu, dokumentu i fikcji, czyli tematy, które już się pojawiały w *Cameo* i *Widmowej filmotece*. We *W połowie puste* chodziło o nasycenie konceptualnych rozważań realnymi, egzystencjalnymi emocjami¹⁷. Karol Sienkiewicz trafnie pisał:

Problem podjęty przez Rondudę jest jednak znacznie szerszy. Interesuje go, co się dzieje z miejscem po konceptualizmie, jak artyści zadają dziś fundamentalne pytania o to, czym jest sztuka, ale też – byt. (Ewidencyjnie zadają je, ale unikają odpowiedzi). I wreszcie – jak robić dziś sztukę, która nie jest o czymś¹⁸.

W powieści tej wprowadziliśmy elementy, które będą bardzo ważne w moich filmach fabularnych, np. opowiadanie o rzeczywistości dziejącej się „tu i teraz” i symultaniczne zamienianie jej w fikcję. Książka ta bowiem relacjonuje wspólne doświadczenie trzech przyjaciół, kuratora, artysty i galerzysty, którzy przez okres roku bardzo intensywnie obcowali ze sobą. Stanowi ona zapis tego wspólnego życia (fascynacji, przemyśleń, przygód) poprzez medium, jakim był Oskar Dawicki. Artysta, który konsekwentnie podważał swój status ontologiczny, pozwalał na przejście swojego wizerunku i stworzenie „pełnokrwistego” fikcyjnego bohatera, który pociągnie za sobą czytelnika¹⁹. Z drugiej strony była to na pewno popartowa w duchu próba mitologizacji sztuki współczesnej, gdzie głównym kryterium jest stworzenie atrakcyjnej, angażującej opowieści o interesujących nas problemach artystycznych i egzystencjalnych, pozwalającej zaprezentować nasze spojrzenie na sztukę i życie. Portretowaliśmy życie współczesnej Warszawy, życie bohemy, ale i zaprezentowaliśmy naszą współczesną wizję powstania warszawskiego. Odwoływaliśmy się również do formuły książki artystycznej poprzez pozostawienie połowy stron książki niezadrukowanych, tautologicznie odwołując się do tytułu *W połowie puste*. Zrobiliśmy tak, podkreślając, iż w powieści tej na wiele sposobów pra-

¹⁷ Por. Ł. Gorczyca, Ł. Ronduda, *W połowie puste*, Warszawa 2010.

¹⁸ K. Sienkiewicz, *Sztuka przypisów*, „Dwutygodnik” 2011, 3, dostępny w internecie: <<http://www.dwutygodnik.com/arttykul/1996-sztuka-przypisow.html>> [dostęp: 26 sierpnia 2018].

¹⁹ Wiele przeżyć, które przypisywane są przez nas Oskarowi Dawickiemu, wydarzyło się mnie lub Łukaszowi Gorzycy. Na przykład opisana przyjaźń pomiędzy Dawickim a Ukłańskim jest w rzeczywistości oparta na moich doświadczeniach. Podobnie jest ze sceną z dzieciństwa, w której mały chłopiec jest zmuszony przez własną matkę, aby założyć ubranie, którego się wcześniej wyparł. Por. Gorczyca, Ronduda, *W połowie puste*.

cowaliśmy z poczuciem kryzysu, pustki. Ta postkonceptualna fiksjacja była dla każdego z nas szansą na ponowne zadawanie najważniejszych konceptualnych pytań o specyfikę sztuki obecnie. Fikcja i narracja fabularna (czy też np. wejście w pole literatury) stały się dla nas szansą oporu wobec dominujących, dyskursywnych form definiowania sztuki we współczesnych praktykach instytucjonalnych (kuratorских i akademickich). W tym widzę rys krytyki instytucjonalnej charakterystyczny dla tej powieści. Książka doczekała się bardzo wielu recenzji w polu sztuki, jak również literatury, m.in. Szymon Maliborski pisał, iż publikacja ta „staje się otwartym konceptualnym projektem”²⁰. Z kolei Anda Rottenberg mówiła o tym, iż kierunek, który wskazuje powieść *W połowie puste*, to „prawdopodobnie jedyna metoda, aby wprowadzić artystę sztuki współczesnej szerzej do społeczeństwa”²¹. Czy wreszcie Karol Sienkiewicz: „Zmiany skali, przesunięcia przestrzenne (użycie pisuaru jako deszczu nad Nowym Jorkiem) i czasowe (*pub crawling* po Warszawie jako powstańcze podchody) są najmocniejszymi literacko momentami książki. Sam czytałem ją z wypiekami na twarzy”²². Powieść *W połowie puste* była prezentowana w wielu instytucjach sztuki, m.in. w ramach projektu *Book Lovers* w Museum van Hedendaagse Kunst w Antwerpii w roku 2011²³ oraz na wystawie Antje Majewski *The World of Gimel* w Kunstlerhaus w Grazu w roku 2011.

Jak już wspominałem, moje przejście od teorii do praktyki datuję symbolicznie na rok 2010, czyli czas rozpoczęcia przeze mnie nauki reżyserii w Miśtrzowskiej Szkole Reżyserii Filmowej Andrzeja Wajdy. Był to moment kulminacyjny procesu wiodącego od historii sztuki i poszukiwań nowego języka jej opisu do filmu. Kulminacja procesu, w którym narzędzia badania sztuki wyprowadzałem z samych praktyk artystycznych, w których jako badacz stawałem się aktywnym podmiotem, uczestniczącym w życiu artystycznym jako twórca, a nie tylko obserwującym go analitykiem.

Czas mojej nauki w Szkole Wajdy to okres znaczących zmian instytucjonalnych pozwalających zbliżyć się obu tym polom: „Kina” i „Sztuki”. Wśród najważniejszych należy wymienić otwarcie się muzeów i galerii na

²⁰ Sz. Maliborski, *Przeleciał mnie dyskurs*, „E-splot” 2011, 12 maja, dostępny w internecie: <<http://www.e-splot.pl/?pid=articles&id=1262>> [dostęp: 26 sierpnia 2018].

²¹ A. Rottenberg, wypowiedź z promocji książki w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, film dostępny w internecie: *Promocja książki: „W połowie puste”*, <<https://vimeo.com/20462033>> [dostęp: 26 sierpnia 2018].

²² Sienkiewicz, *Sztuka przypisów*.

²³ Materiały promocyjne: <<https://ensembles.mhka.be/items/w-polowie=-puste?locale=en>> [dostęp: 26 sierpnia 2018].

nowy trend – uczestnictwo tych instytucji w produkcji i promocji filmów²⁴. Symultanicznie najważniejsze festiwale filmowe otwierają się na filmy nowego nurtu, na powstanie specjalnych sekcji poświęconych relacjom sztuki i filmu²⁵. Wraz ze swoimi filmami: *Performerem* i *Sercem miłości* uczestniczyłem w tych przemianach, prezentując je na festiwalach w Rotterdamie i Berlinie. W Berlinie w sekcji Forum Expanded (łączącej kino i sztukę) zdobyłem nagrodę za „kreatywne wykorzystanie medium filmowego do artystycznego uchwycenia i oddania geopolitycznych kontekstów, a co za tym idzie – poszerzenia zakresu estetycznych doświadczeń i stymulację zmian w perspektywie ich postrzegania”²⁶. Symultanicznie *Performer* miał angielską premierę w Tate Modern w Londynie, instytucji bardzo wspierającej zwrot kinematograficzny.

Tutaj chciałbym dodać, iż nie tylko miałem praktyczny, artystyczny wkład w zwrot kinematograficzny jako reżyser filmów takich, jak *Performer* i *Serce miłości*, ale także zaangażowałem się w to zjawisko teoretycznie, krytycznie i organizacyjnie. Między innymi byłem inicjatorem Nagrody Filmowej Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej, Muzeum Sztuki Nowoczesnej i Szkoły Wajdy²⁷ dla twórcy z pola sztuk wizualnych, pragnącego zrealizować film fabularny. Uczestniczyłem również w powołaniu specjalnej ścieżki edukacyjnej

²⁴ Wcześniej istniały departamenty filmu w wielu muzeach, np. w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Nowym Jorku, ale jednak dopiero teraz instytucje tak intensywnie są zaangażowane w produkcję filmową.

²⁵ Przede wszystkim myślę tutaj o Berlinale i sekcji Forum Expanded oraz Biennale w Wiedniu, FIDMarseille w Marsylii, CPH:DOX w Kopenhadze, IFFR w Rotterdamie, Scherzo del arte we Florencji.

²⁶ Obok *Performera* prezentowane były filmy m.in. klasyków awangardy filmowej, takich jak Ken Jacobs i Michael Snow.

²⁷ „Nagroda ma na celu promocję kina eksperymentalnego, artystycznego, radykalnie zrywającego z konwencjonalnymi rozwiązaniami narracyjnymi oraz utartymi sposobami konstruowania formy filmowej. Nagroda zamierza promować innowacyjność formalną, łączoną harmonijnie z radykalną artystyczną wyobraźnią i inteligencją”. Z informacji o konkursie *NAGRODA FILMOWA Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej i Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie* ze strony internetowej PISF, Warszawa 2011, dostępnej w internecie: <<https://www.pisf.pl/aktualnosci/nagroda-filmowa-pisf-i-msn>> [dostęp: 26 sierpnia 2018]. Wśród laureatów znaleźli się: Zbigniew Libera, Anna Molska, Agnieszka Polska, Jasińska Wójcik, Katarzyna Kozyra, Julia Zborowska.

Od roku 2019 Nagroda Filmowa funkcjonuje jako jeden z operacyjnych programów Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej pod nazwą: priorytet film nowatorski/eksperymentalny. Laureatami w roku 2019 zostali Anka i Wilhelm Sasnal oraz Jana Szostak i Jakub Jasiukiewicz.

dla artystów wizualnych w ramach kursu reżyserii w Szkole Wajdy²⁸. Zredagowana przeze mnie i Jakuba Majmurka książka *Kino-Sztuka* była pomyślana jako rodzaj podręcznika czy też narzędzia do wspólnej edukacji artystów z pola sztuki filmowej i artystów z pola kinematografii, dotyczącego współpracy przy realizacji filmów.

Podsumowując, uczestnictwo w zwrocie kinematograficznym w Polsce i na świecie było dla mnie czymś w rodzaju „wierności wydarzeniu” w rozumieniu Alaina Badiou, niezwykle doświadczeniem uczestnictwa w szerszym ruchu artystycznym. W Polsce bowiem zwrot kinematograficzny miał bardzo istotny i szeroki charakter. Mam tu na myśli nie tylko plan artystyczny, ale i instytucjonalny. Polski zwrot kinematograficzny stanowi niezwykle zróżnicowany estetycznie nurt, trudno bowiem znaleźć wspólny mianownik filmów Piotra Ukłańskiego, Wilhelma Sasnała, Izabeli Gustowskiej, Zbigniewa Libery, Huberta Czerepoka, Karoliny Breguły, Normana Leto, Anny Baumgart, Wojciecha Pusia, Karola Radziszewskiego czy moich. Podobnie jak ja, wszyscy ci artyści kierują się w stronę długich metraży, porzucając dokument na rzecz fabuły (lub kreatywnie mieszając te gatunki), podejmują tematy i stosują formy, których nadal boi się mainstreamowa kinematografia, osiągając przy tym wysoki poziom profesjonalizacji wykonania filmowego.

PERFORMER

W filmie *Performer* (współreżyseria: Maciej Sobieszcański) interesowało mnie utrzymywanie ciągłego napięcia między dyskursem a narracją, polem sztuki a polem kina. Interesowało mnie tutaj z jednej strony swobodne poruszanie się pomiędzy różnymi kontekstami kultury, problematyzowanie istniejących reguł przynależności, uelastycznienie dyskursu sztuki i narracji filmowej etc., czy wreszcie osadzenie własnej twórczości (poprzez coraz głębsze zaangażowanie w kinematografię) na innych podstawach niż dyskursywne i instytucjonalne definiowanie faktów artystycznych. Działając w ten sposób, starałem się podejmować (w duchu sztuki konceptualnej) namysł nad granicami języka, w którym nazywamy i wartościujemy fakty rzeczywistości jako artystyczne, czy też nad możliwością istnienia sztuki poza dyskursem na jej temat. Ta możliwość wiąże się z transformacją sztuki w coś innego, z do-

²⁸ Wcześniej wykladałem w tej szkole film eksperymentalny. Chciałbym tutaj dodać jeszcze, iż bardzo ważną instytucjonalną zmianą jest rozwój w ostatnich latach na uczelniach artystycznych w Poznaniu i Szczecinie pracowni, które w bardzo nowatorski sposób prowadzą dydaktykę umożliwiającą większy przepływ między sztuką a filmem.

staniem się jej w reżim innych dyskursów czy narracji. Dlatego najcenniejsze wydawało mi się utrzymywanie ciągłego napięcia pomiędzy dyskursem a narracją, niepopadanie w żadne z tych pól całkowicie. Interesowało mnie utrzymanie obu tych jakości naraz nawet za cenę podwójnego wykluczenia. Dlatego *Performer* jest osadzony strategicznie na styku różnych dyskursów i narracji: wystawy, performansu, archiwum, filmu fabularnego, filmu dokumentalnego.

To heterogeniczne napięcie między jakościami z pola sztuki i kina wyznacza jego oryginalny kształt (napięcie to jest generalnie charakterystyczne dla zjawiska, jakim jest Kino-Sztuka).

Inicjalnie w *Performerze* chodziło o stworzenie filmu fabularnego, w którym kolejne performanse głównego bohatera wyznaczają ściśle fabułę, są punktami napędzającymi akcję, budującymi emocje, determinującymi jego dramaturgiczny kształt. O tym połączeniu performansu i filmu w *Performerze* pisał m.in. Stach Szablowski: „[...] po udanych pokazach w Rotterdamie i Berlinie *Performer* zbliża się do polskich kin. Tymczasem wokół wzmaga się zwrot performatywny. Przypadek? Nie sądzę”²⁹. Heterogeniczna była forma filmu, składająca się z wielu różnych materiałów filmowych (np. łączyła archiwalne dokumentacje performansów w formacie VHS i 16 mm z profesjonalnie sfilmowanymi performansami głównego bohatera), jak również łącząca profesjonalną grę aktorską (Andrzeja Chyry, Agaty Buzek i innych) z byciem/performowaniem/graniem Oskara Dawickiego. Heterogeniczność filmu determinowana była ponadto przez jego strukturę fabularną, przypominającą strukturę wystawy sztuki.

Tematem filmu był „pojedynek” dwóch performerów, reprezentujących dwie różne generacje i co za tym idzie – postawy wobec sztuki. Obaj mierzą się z „odczarowaniem” sztuki, czyli z nadmiernym podporządkowaniem jej zsekularyzowanemu dyskursowi. Pierwszy (Warpechowski) reprezentuje świat, który odchodzi, drugi (Dawicki) tęskni do reprezentowanej przez tego pierwszego sztuki, która ma moc zadawania najbardziej esencjalistycznych pytań. Jakub Majmurek pisał:

Podstawową stawką tego filmu wydaje się właśnie pytanie o gest. O możliwość i władność autentycznego gestu w świecie, gdzie przekroczyliśmy już wszystkie progi zapośredniczenia, gdzie przeszliśmy przez wszystkie piętra ironii, przymierzaliśmy wszystkie maski i kostiumy, rozegraliśmy wszystkie możliwe gry i wy-

²⁹ S. Szablowski, *Śmierć Performera*, „Dwutygodnik” 2011, 3, dostępny w internecie: <<https://www.dwutygodnik.com/arttykul/5849-smierc-performera.html>> [dostęp: 26 sierpnia 2018].

czerpaliśmy symbole. To, że film ten stwarza dla takiego gestu warunki, nie osuwając się przy tym w konserwatywne i romantyczne mity sztuki i artysty, jest jego wielką siłą³⁰.

Performer był w moim odczuciu taką rozprawą o sztuce (dyskursem) wyrażoną w środkach fabularnych (narracja). Próbował w ten sposób przekroczyć kryzys języka, który w polu sztuki służył zadawaniu najważniejszych pytań o śmierć, sztukę, istotę sztuki i bytu. Łączenie dyskursu z narracją daje według mnie taką szansę.

Stach Szablowski o tym aspekcie *Performera* pisał:

To jednak, do czego Dawicki-artysta nie ma dostępu i do czego tylko tęskni, w pełni przeżyć może Dawicki-postać literacka i bohater filmowy. Może to przeżyć, a właściwie nawet więcej: może tego nie przeżyć – może na to umrzeć. Tym *czymś* jest artystyczna droga, która okazuje się drogą do końca, drogą ku zatraceniu. W finale filmu Oskar-bohater filmowy musi zginąć, żeby zrobić swoją ostatnią rzeźbę. Ot, taka dosłowna ilustracja przekonania, że prawdziwa *sztuka*, esencjonalna Sztuka to taka, dla której artysta musi poświęcić swoje szczęście, zdrowie, sukces i życie. Da się ją jednak sfilmować. Dlatego, nawet jeżeli obwieszczając zwrot kinematograficzny, zwrot ku fabule, Ronduda i Majmurek trochę zaklinają rzeczywistość, to kierunek, który wskazują, jest słuszny. Zwrot kinematograficzny jest potrzebny, skoro nie potrafimy już doświadczać sztuki jako prawdy, będziemy mogli jej przynajmniej doświadczyć jako fikcji³¹.

Ponadto *Performer* – jako film fabularny istniejący w obiegu dystrybucyjnym kina – pozwalał zadać pytanie o status sztuki i twórcy z pola sztuki współczesnej w kontekście szerszej kultury popularnej. Tym samym oprócz tradycji sztuki konceptualnej bliskie mi są odniesienia do pop-artu. Interesuje mnie tworzenie współczesnej mitologii sztuki funkcjonującej poza lub symultanicznie do zinstytucjonalizowanego dyskursu artystycznego.

Performer istniał w dwóch obiegach dystrybucyjnych, można stwierdzić, iż rozsadzał ramy prezentacji filmu z pola kinematografii. Na przykład projekcja filmu na festiwalu Berlinale i w Tate Modern została połączona z performansem Oskara Dawickiego *I am sorry*. Tak jakby jego postać „wyskoczyła” z filmu i stanęła na żywo przed widzami, kontynuując dla nich tę samą opowieść, ale już w innej ontologicznie sytuacji. Sceny z filmu funkcjonowały jako samoistne prace wideo na wystawach sztuki współczesnej, m.in. *Perfor-*

³⁰ J. Majmurek, *Ocalić gest*, „Filmweb” 2015, 9 października, dostępny w internecie: <<https://www.filmweb.pl/review/Ocali%C4%87+gest-17900>> [dostęp: 26 sierpnia 2018].

³¹ Szablowski, *Śmierć Performera*.

mer w Art Stations Foundation w Poznaniu (2016), *Warpechowski/Dawicki* w Muzeum Sztuki w Łodzi (2011), *Ruchome obrazy* w BWA we Wrocławiu (2015) czy ostatnio: *Inne tańce* w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski (2018). Jak pisała Hanna Margolis, „te wydarzenia z pola sztuki kontekstualizują film i poszerzają jego percepcję, mieszcząc się zarówno w polu sztuki, jak i kinematografii”³².

Performer zebrał dużo dobrych recenzji, np. Dorota Jarecka pisała: „[...] dynamiczny, przepojony humorem, błyskotliwie napisany i bezbłędnie zagrany. Nagrodzony na Berlinale *Performer* to najbardziej jak dotąd udany rezultat współpracy ludzi polskiej sztuki z ludźmi filmu”³³. Tadeusz Sobolewski w relacji z premiery *Performer* na festiwalu Berlinale pisał, iż zaczyna się on

[...] podobnym ujęciem jak *Człowiek z marmuru* Wajdy: kamera przejeżdża przez sale Muzeum Narodowego, mija galerię klasycznego malarstwa, aż dociera do porzuconej socrealistycznej rzeźby robotnika. U Wajdy przewrócona figura oszukanego przez ustrój została symbolicznie ożywiona. W *Performerze* nie chodzi już o soc, tylko o sztukę nowoczesną, neoawangardę – w tym wypadku sztukę performance’u. Była ona z założenia *antymieszczkańska*, miała poruszać ludzi, oddziaływać bezpośrednio na rzeczywistość, a stała się z czasem elitarną, hermetyczną zabawą [...]. Film o zdradzie awangardy lat 60. i 70. mocno zabrzmiał w jej dawnym bastionie – Berlinie³⁴.

SERCE MIŁOŚCI

Film *Serce miłości*, podobnie jak *Performer*, był przedsięwzięciem interdyscyplinarnym, czy też raczej transdyscyplinarnym, ulokowanym na styku kina i sztuki. Podobnie jak w przypadku *Performer* to ścisłe relacje pomiędzy narracją (charakterystyczną dla sztuki tradycyjnej i kina fabularnego) oraz wytwarzaniem dyskursu (charakterystycznym dla pola sztuki współczesnej) były podstawowym wymiarem tego projektu.

W filmie tym chodziło mi o umożliwienie widzowi, za pomocą narzędzi narracyjnych filmu fabularnego, uzyskania empatii i identyfikacji z bohate-

³² H. Margolis, *Performer*, „Szum” 2015, 10, s. 165.

³³ D. Jarecka, „*Performer*” z Oskarem Dawickim w kinach. *To film czy performance?*, „wyborcza.pl” 2015, 12 października, dostępny w internecie: <<http://wyborcza.pl/1,75410,19007567,performer-z-oskarem-dawickim-w-kinach-to-film-czy.html>> [dostęp: 26 sierpnia 2018].

³⁴ T. Sobolewski, *Polak na Berlinale: Przepraszam za mój film*, „Gazeta Wyborcza” 2015, 9 lutego, s. 5.

rami filmu, czyli artystami zajmującymi się sztuką współczesną. Instytucje sztuki rzadko to oferują. Pomagają zrozumieć raczej dyskurs czy też idee, które stoją za dziełem artysty. Staralem się w tym procesie jednakże nie redukcować sztuki i specjalistycznego dyskursu, który ją mediuje do narracji opartej na bardziej bezpośredniej komunikacji z publicznością. Chodziło mi o zachowanie równowagi między tymi jakościami.

Podobnie było na poziomie praktycznej współpracy na planie z profesjonalistami z różnych dyscyplin. Bowiem tworzenie tak transdyscyplinarnego filmu jak *Serce miłości* wymagało ode mnie współpracy z wieloma osobami o różnych kompetencjach, delegowania autorstwa czy też zarządzania autorstwem innych twórców. Zgadzam się tutaj z Hanną Margolis, która w recenzji książki *Kino-Sztuka. Zwrot kinematograficzny w polskiej sztuce współczesnej* pisała o pracy reżyserów zwrotu kinematograficznego, iż polega ona na

[...] budowie dyskursu poprzez zarządzanie autorstwem innych [...], to zarządzanie w samej koncepcji projektowanego filmu zwykle różni się od tego, co robią zawodowi reżyserzy, ale w praktyce pracy nad nim zazwyczaj bardzo je przypomina. Skoro krytycy filmowi poradzili sobie z kinem awangardowym, to może krytycy sztuki poradzą sobie z kinem artystów? Mieli oni przecież w przeszłości zadania, które wydawały się wówczas niemożliwe do wykonania, na przykład jak krytycznie zabrać się do analizy prac wideo artystów, które przestawały już być instalacjami? Dziś można zapytać, jak analizować filmy artystów, które pozornie niczym się nie różnią od filmów reżyserów filmowych, bo tak jak w tamtych praca artysty polega na zarządzaniu autorstwem innych. To jednak jest tylko zewnętrzny obraz zjawiska, w istocie to zarządzanie jest bowiem – w mniejszym lub większym stopniu – tylko narzędziem tworzenia dyskursu artystycznego³⁵.

W przypadku *Serca miłości* po raz kolejny po *Performerze* film fabularny i jego wyznaczniki były głównymi wektorami spajającymi elementy narracyjne i dyskursywne z pola sztuki i kina. W przypadku *Serca miłości* były to elementy takie, jak: melodramat, zwrot emocjonalny, dokument kreatywny i pop-art.

MELODRAMAT

Film *Serce miłości* wyrasta z mojego zainteresowania emocjami i afektem w sztuce i życiu. To zainteresowanie jest ściśle związane z moją działalnością twórczą w obszarze kina, a ściślej – zjawiska, jakim jest Kino-Sztuka. Jest to

³⁵ Margolis, *Kino-Sztuka – czy koledzy...*

obszar szczególnie intensywnego ujmowania sztuki z punktu widzenia emocji i afektów.

Punktem wyjścia w przypadku *Serca miłości* była świadoma gra z gatunkami filmowymi, w tym z gatunkiem melodramatu, który zgodnie z definicją oparty jest na motywie miłości dwojga kochanków, którzy zmagają się z jakimiś zewnętrznymi przeszkodami dla ich uczucia³⁶. W *Sercu miłości* ten model obowiązywał z taką tylko różnicą, iż bohaterowie zmagali się z wewnętrznymi przeszkodami ich uczucia, z przeszkodami tkwiącymi w nich samych. To nawiązywanie do formuły melodramatu zostało wychwycone przez krytyków. Na przykład Michał Oleszczyk pisał, iż „Ronduda zaprzęga melodramat w służbę art-house’u”³⁷, a Jakub Majmurek określał ten film jako „*La La Land* w świecie sztuki współczesnej”³⁸.

Do formuły melodramatu dochodziłem stopniowo. Już podczas realizacji *Performera* było dla mnie jasne, że Wojciech Bąkowski to kolejny po Oskarze Dawickim bardzo wyrazisty i charyzmatyczny bohater, który kreuje bardzo ciekawy filmowy świat i emocje. Jednak długo nie mogłem znaleźć w nim samym tematu na film. Dopiero w pewnym momencie pracy nad dokumentacją do filmu stało się oczywiste, że tematem musi być miłosno-artystyczny związek Wojciecha z jego partnerką Zuzanną Bartoszek. Tym tropem podążyliśmy wspólnie ze scenarzystą Robertem Bolesto. Stanowili oni niezwykle parę, o bardzo burzliwej historii. Oboje byli bardzo podobni fizycznie, duchowo, artystycznie, doskonale programowali swój styl i wizerunek publiczny, ale nie kontrolowali gwałtownych emocji w swojej relacji miłosnej. To połączenie zimnej kalkulacji z kipiącymi pod nią emocjami, które mogły w jednej chwili wszystko zmieść, było fascynującym punktem wyjścia do budowania fabuły filmu o miłości i sztuce.

To wzajemne upodobnienie Bąkowskiego i Bartoszek było dla mnie bardzo ciekawe. Odczytywałem je z jednej strony jako metaforę symbiotycznej miłosnej relacji – sklejenia z drugą osobą związku kosztem własnej indywidualności. Tak to przebiega na początku filmu w przypadku głównej bohaterki. Z drugiej strony to upodobnienie było dla mnie figurą narcystycznej fascynacji, w której kochamy tę drugą osobę za to, że jest taka jak my, że spełnia nasze potrzeby, jest lustrem, w którym się przeglądamy, nie mogąc tak

³⁶ G. Stachówna, *O melodramacie filmowym*, w: *Kino gatunków wczoraj i dziś*, red. K. Loska, Kraków 1998, s. 28–46.

³⁷ M. Oleszczyk, *Sztuka kochania*, „Filmweb” 2017, 29 listopada, <<https://www.filmweb.pl/review/Sztuka+kochania-20815>> [dostęp: 22 sierpnia 2018].

³⁸ J. Majmurek, *Miłość i agon*, „Krytyka Polityczna” 2017, 2 grudnia, dostępny w internecie: <<http://krytykapolityczna.pl/kultura/film/milosc-i-agon/>> [dostęp: 22 sierpnia 2018].

naprawdę zaakceptować jej odmienności, niezależności. Ten film opowiada o wychodzeniu z symbiotycznego związku, który kończy się ciągłą walką, dialektyką dominacji i podległości³⁹.

W *Sercu miłości* tworzenie w warstwie narracji przejmującego melodramatu zsynchronizowane było w warstwie dyskursu z wypowiedzią odnoszącą się do zwrotu emocjonalnego w polu sztuki współczesnej.

ZWROT EMOCJONALNY

Zwrot emocjonalny to zwiększone zainteresowanie emocjami i afektami w praktyce i teorii sztuki, jak również przełamywanie opozycji pomiędzy sferą publiczną a prywatną, czy też docenienie roli intymnej konfesji w sferze społeczno-politycznej⁴⁰. Wojciech Bąkowski i Zuzanna Bartoszek są artystami, którzy w swojej twórczości w polach sztuki współczesnej, poezji i muzyki dużo opowiadają o swoich intymnych przeżyciach. Jest ona bardzo afektywna i konfesyjna. *Serce miłości* z jednej strony karmi się tym i bazuje na opowieści o miłości i sztuce tych artystów – pierwowzorów głównych postaci filmu. Z drugiej strony film ten opowiada o zerwaniu, o śmierci miłości, które dokonywało się w tym czasie w moim życiu osobistym. Film opowiada o tematach, którymi wówczas żyłem: o związku dojrzałego mężczyzny o ugruntowanej pozycji w świecie sztuki z młodszą, dopiero zaczynającą swoją karierę artystką, o jej stopniowej emancypacji, o ich silnej symbiozie, podobieństwie artystycznym i duchowym, generującym problem z brakiem rozróżnienia pomiędzy kradzieżą a inspiracją idei, o narcyzmie etc. Film ten jest wobec tego nie tylko o odbiciu dwójki bohaterów w sobie nawzajem, ale i o odbiciu mojego związku w ich związku. Rezultat był według mnie strukturą afektywną, powstałą w wyniku otwartej syntezy czy też rozmycia granic pomiędzy poszczególnymi uczestnikami procesu pracy afektywnej, w tym m.in. aktorów

³⁹ Głównym wyzwaniem było tutaj sprawienie, aby widz empatyzował z bohaterami, aby wzruszył się ich historią. Punkt wyjścia był trudny, artyści sztuki współczesnej są dla nieuzbrojonego widza ekscentryczni, naturalną relacją nie jest tutaj empatia, lecz zdystansowane zainteresowanie. Głównym wyzwaniem było więc dla mnie zuniwersalizowanie prezentowanej historii miłosnej.

⁴⁰ Por. L. Nader, *Afektywna historia sztuki*, „Teksty Drugie” 2014, 1, s. 14–40, dostępny także w internecie: <http://rcin.org.pl/Content/59508/WA248_78431_P-I-2524_nader-afektywna_o.pdf> [dostęp: 22 sierpnia 2018]. Wcześniej pisałem o miłości i sztuce u artystów takich, jak KwieKulik. Por. Ł. Ronduda, *Sztuka, miłość, polityka, nauka. Życie i twórczość Zofii Kulik i Przemysława Kwieka w latach 1970–1987*, w: KwieKulik, red. Ł. Ronduda, G. Schollhammer, Warszawa–Wrocław–Wiedeń 2012, s. 12.

grających główne role. Teresa Brennan bardzo dobrze opisuje taki „dyfuzyjny” charakter afektu, jego rozlewanie się na różne podmioty⁴¹. Zauważa ona fakt „niekontrolowanej transmisji afektu, który zmusza nas do pożegnania się z pojęciem indywidualizmu: nie do końca mamy bowiem pewność, które afekty są *nasze*, znika łatwe rozgraniczenie między podmiotem a jego otoczeniem”⁴².

W ostatniej scenie filmu jego bohaterowie rozstają się, mimo iż prawdziwi Wojciech Bąkowski i Zuzanna Bartoszek w rzeczywistości pozostali parą. Mój związek się rozpadł.

DOKUMENT KREATYWNY

W *Sercu miłości* proporcje dokumentu i fabuły są jednocześnie wymieszane, ale i nierozzerwalne. Ważnym punktem odniesienia przy pracy nad tym filmem był dla mnie Krzysztof Kieślowski i jego decyzja o przejściu od dokumentu do fikcji. Reżyser ten porzucił dokument, bojąc się, aby nie skrzywdzić bohaterów swoich filmów, aby nie przekraczać za bardzo granic ich intymności w pogoni za prawdą emocjonalną. Fikcja daje na tym polu – opowieści o trudnych emocjach i miłości – znacznie większe możliwości, bez rezygnacji z bliskiego kontaktu z dokumentalną rzeczywistością.

W związku z powyższym w *Sercu miłości* interesowała mnie ściśle związana z dokumentem kwestia czasu w filmie, a szczególnie wypracowanie takiej metody tworzenia filmu fabularnego, aby wydarzenia, o których opowiadam w filmie, reprezentowały rzeczywiste wydarzenia, dziejące się wręcz na moich oczach, w realnym niemal czasie, „tu i teraz”. Jest to cecha właściwa raczej filmowi dokumentalnemu, któremu łatwiej chwytać rzeczywistość na gorąco. Ważny jest dla mnie obecny moment w życiu i sztuce. Życiu moim, jak również życiu protoplastów bohaterów moich filmów. W *Sercu miłości* (ale również w *Performerze*) zarówno bohaterowie filmowi, jak i ich rzeczywistości protoplaści są bardzo zsynchronizowani, reprezentacja filmowa blisko przylega do rzeczywistości. Dzięki takiej żywej, ewoluującej formie filmu próbowałem złapać coś aktualnego o strukturze współczesnych związków nasączonych narcyzmem, niepewnością, przemocą. Próbowałem uchwycić teraźniejszość i osadzić w niej kogoś, kogo – posługując się terminologią Andrzeja Wajdy – możemy nazwać bohaterem naszych czasów, kto wyraża bieżącą rzeczywistość i jej najważniejsze problemy.

⁴¹ Por. T. Brennan, *Introduction, w: The Transmission of Affect*, Ithaca–London 2004, s. 1–23.

⁴² Cyt. za: Nader, *Afektywna historia sztuki*, s. 23.

W tym procesie chwytania pewnej aktualności najbardziej interesuje mnie, jak prawdziwe życie miesza się ze sztuką, fikcja z dokumentem. Dlatego bardzo ważnym punktem odniesienia był dla mnie zawsze dokument kreatywny. Jest to interdyscyplinarny gatunek filmowy, w którym próba opisanie, oddania własnej wizji jakiejś konkretnej, realnie istniejącej rzeczywistości, dokonuje się poprzez użycie środków ekspresji charakterystycznych dla kina fabularnego. Szczególnie zaś interesowała mnie odmiana biograficzna tego gatunku – takie filmy, jak *Wanda Gościmińska. Włókniarka* Wojciecha Wiszniewskiego, *Sceny narciarskie* z Franzem Klammerem czy też *Przypadek Pekosińskiego* Grzegorza Królikiewicza⁴³, czyli filmy, w których prawdziwa postać występuje w filmie o swoim życiu bardziej na zasadzie aktora w filmie fabularnym niż bohatera dokumentu. Ten model był szczególnie ważny w przypadku *Performer*, gdzie Oskar Dawicki grał samego siebie i cały film balansował pomiędzy filmem fabularnym a dokumentalnym, wykorzystującym środki zarezerwowane dla kina fikcji. W *Sercu miłości* tym bardziej chodziło o rozbicie tego sztucznego rozróżnienia na kreację i reprezentację. W filmie tym niemal wszystkie sceny grane przez aktorów miały swój odpowiednik w realnym życiu protoplastów jego bohaterów.

Dlatego *Serce miłości* jest projektem, który towarzyszy artystom w najlepszym momencie ich twórczości, powstając w ścisłej współpracy z nimi⁴⁴. To napięcie jest ożywcze i dla sztuki danego artysty, i dla filmu. Wojciech i Zuzanna w pomyśle na film dostrzegli możliwość kształtowania własnego wizerunku, kreacji własnych awatarów, co przecież jest ważnym elementem ich sztuki. W jednej ze scen filmowa Zuzanna gra w *The Sims* – sama tworzy podobizny Wojciecha i Zuzanny. Takich (niezaplanowanych wcześniej) odbić jest zresztą więcej: w czasie, gdy mieliśmy premierowy pokaz *Serca miłości* na festiwalu w Berlinie, prawdziwa Zuzanna miała swój debiut na grupowej wystawie w Warszawie (*Ministerstwo Spraw Wewnętrznych. Intymność jako tekst*, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, kuratorka: Natalia Sielewicz). W filmie również mamy scenę debiutu artystycznego Bartoszek, także będącego udziałem w zbiorowej wystawie (wystawie „Blig Ring” kuratorowanej również przez Natalię Sielewicz specjalnie na potrzeby filmu). W tym sa-

⁴³ Dodajmy, iż Królikiewicz, Dziworski i Wiszniewski są twórcami prekursorskimi dla Kino-Sztuki, od lat 70. konsekwentnie zasypującymi podziały między dyscyplinami. Piszę o tym więcej w książce *Polska nowa fala, historia zjawiska, którego nie było* oraz w *Kino-Sztuka. Zwrot kinematograficzny...*

⁴⁴ W tym kontekście *Serce miłości* wprowadza pewną innowację w gatunek *biopic*, opowiadając o artystach żyjących w tym samym czasie, o którym opowiada film, wciąż bowiem rzadkością są *biopics* o artystach współczesnych wywodzących się z postkonceptualnej rewolucji w sztuce współczesnej.

mym czasie filmowa i rzeczywista Zuzanna debiutowały artystycznie. To było bardzo ciekawe połączenie, nałożenie się fikcji z rzeczywistością⁴⁵.

Przy tym w *Sercu miłości* absolutnie nie chciałem zredukować czy też na siłę dostosowywać dzieł sztuki do fabuły. Z drugiej strony nie chciałem także, by te dzieła sztuki istniały samoistnie, bez fabularnego uzasadnienia. Do *Serca miłości* trafiło bardzo dużo prac Bąkowskiego i Bartoszek, które pełnią istotne funkcje fabularne – opowiadają o stanie, w jakim znajdują się bohaterowie, o tym, w jakim są momencie w związku czy na jakim są etapie swojego rozwoju – stanowią istotny element ich miłosnej i artystycznej gry.

Podobnie jak w przypadku bohatera *Performer* – Dawickiego, Bąkowski i Bartoszek to ludzie, którzy bardzo się kreuja, wręcz istnieją cały czas w procesie kreacji. W pewnym sensie realizacja filmu fabularnego na ich temat intensyfikowała, uwypuklała ten proces kreacji. Była kompatybilna z ich życiem. W związku z tym byli świadomi, w czym biorą udział w toku realizacji moich filmów. Było to dla mnie bardzo ważne z etycznego punktu widzenia, bardzo częstym bowiem problemem cechującym filmy artystyczne i dokumentalne wykorzystujące życie prawdziwych osób (w tym dokumenty kreatywne, o których wspominałem) jest to, iż osoby te nie do końca zdają sobie sprawę, w czym uczestniczą.

Podobnie jak w przypadku *Performer*, interesowało mnie opowiedzenie o artystach, w których twórczości sztuka i życie tak symbiotycznie zlewa się ze sobą, iż tworzy zjawisko totalne, które trudno bez uszczerbku czy też redukcji wpasować w jakiś istniejący instytucjonalny – muzealny, galeryjny – format. Sięgnięcie po film fabularny jako medium prezentacji ich sztuki, jak również życia, daje duże możliwości, podważa też istniejące formaty w polu instytucji sztuki. Widzę w tym aspekcie, podobnie jak w *Performerze*, rys krytyki instytucjonalnej.

POP-ART

Według mnie zwrot kinematograficzny pozwala realizować strategię pop-artu ze względu na operowanie powszechnie zrozumiałym kodem narzędzi filmu fabularnego dla realizacji, wywodzącej się z tradycji awangardowej, kon-

⁴⁵ To portretowanie rzeczywistości w skali 1 : 1 wymagało symultanicznego do zdjęć montażu. Przemysław Chruścielewski, wybitny montażysta, wspólnie z Nikodemem Chabiosem i Alanem Zejerem stworzyli specjalnie na potrzeby filmu zespół symultanicznego montażu. Ten pomysł pojawił się *de facto* już na etapie scenariusza. Rezultat był taki, że w dwa miesiące po zakończeniu zdjęć *Serca miłości* było gotowe, co jest postprodukcyjnym ewenementem.

ceptualnej, strategii artystycznej. Percypując zwrot kinematograficzny w kontekście pop-artu, dotykamy drugiego obok miłości najważniejszego tematu filmu, jakim jest *Serce miłości*, mianowicie samego społecznego statusu języka i praktyki sztuki współczesnej. Podobnie jak w przypadku *Performer*, również w *Sercu miłości* chodziło mi raczej o współkreowanie poprzez sztukę mitologii współczesnej, jaką jest dzisiaj popkultura, niż o jej dekonstruowanie. O to, aby sztuka współczesna stała się jej częścią i aby ludzie poczuli z nią prawdziwą więź⁴⁶.

Ponadto pojęcie pop-artu było silnie związane ze sztuką protagonistów głównych bohaterów filmu, czyli z Bąkowskim i Bartoszek, którzy inspiro-

⁴⁶ W roku 2014 w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie organizowałem pokaz High Price (współkuratorka: Zofia Płoska), w ramach którego pokazywałem fragment filmu *Performer*. Projekcja dotyczyła związków ekonomii i sztuki, ale ważnym jej elementem było podjęcie tematu nieobecności w polskiej sztuce współczesnej tradycji pop-artu. W tekście towarzyszącym pokazowi, budując kontekst również dla filmu *Performer*, pisaliśmy: „Droga do zdobycia społecznej wyobraźni przez sztukę współczesną na Zachodzie wiodła przez zerwanie z elitaryzmem awangardy przez artystów pop-artu. Ikoniczną postacią jest tu Andy Warhol, ale podobnie w sojuszu z kulturą pop swoją pozycję budowali w latach 90. Young British Artists (Damien Hirst, Tracey Emin, Sarah Lucas), którzy ruszyli z posad konserwatywną scenę artystyczną Wielkiej Brytanii i przyczynili się do powstania tam wielu galerii prywatnych i instytucji, takich jak Tate Modern. Dziś nikogo już nie dziwi, że Nagrody Turnera wręcza Jude Law, a w performansie Jaya-Z (stałego bywalca targów Art Basel) w nowojorskiej Pace Gallery udział biorą Marina Abramović czy Lawrence Wiener. Pop jest tu raczej mechanizmem komunikacji niż estetyką, bo wartości obowiązujące w polu sztuki pozostają podporządkowane paradygmatowi awangardy. W tej perspektywie najlepszą strategią jest odrobienie w Polsce lekcji pop-artu i porzucenie podejrzliwości, na której opiera się modernistyczny paradygmat sztuki i która wciąż mocno trzyma się w naszej debacie publicznej. Jest to o tyle trudne, iż w Polsce do romansu z popem i zerwania z elitaryzmem kręgu sztuki awangardowej nigdy nie doszło. Nie chodzi nam oczywiście o porzucenie postaw awangardowych przez samych artystów, ale raczej o to, by oni i ich sztuka na własnych warunkach stali się częścią mitologii współczesnej, którą jest dziś kultura popularna – po to by ludzie poczuli z nimi prawdziwą więź [...]. Całkiem poważnie do zadania stworzenia wizerunku artysty-idola podeszli twórcy pełnometrażowego filmu *Performer*, którego tytułowym bohaterem jest Oskar Dawicki. We fragmencie filmu będącym częścią pokazu High Price artysta w brokatowej marynarce wychodzi z zaplecza galerii do ludzi. W tłumie stoi jego galerzystka – w tej roli Agata Buzek, oraz najlepszy przyjaciel i konkurent – w tej roli Andrzej Chyra. W świetle reflektorów mówi do zebranych: to jest pigułka gwałtu, to jest viagra – połyka obie i dodaje: chodźcie za mną. Pójdą?” Ł. Ronduda, Z. Płoska, *Ekwiwalent pieniędzy. Artysty mówią o ekonomii podczas Warsaw Gallery Weekend*, „wyborcza.pl” 2014, 26 września, dostępny w internecie: <http://wyborcza.pl/1,75410,16711245,Ekwiwalent_pieniezny_Artysty_mowia_o_ekonomii_podczas.html> [dostęp: 22 sierpnia 2018].

ją się – w swoich wierszach, piosenkach, rysunkach – estetyką współczesnej kultury konsumpcyjnej. W eksplikacji reżyserskiej pisałem:

Dwójka bohaterów, których podglądamy, tworzy egzotyczną subkulturę skupioną na celebracji prostych egzystencjalnych zdarzeń, banalnej kapitalistycznej rzeczywistości. Bowiem to z jej wyrwanych fragmentów Wojtek i Zuzanna *stawiają ołtarze*, realizm spotyka tutaj pop-art. Ludzie ci wierzą tylko we własne doświadczenie. Dla nich rzeczywistość kapitalistyczna jest jedyną możliwą.

Neoliberalne przestrzenie miejskie, estetyka centrów handlowych, kultura materialna nowej klasy średniej, do której artyści należą⁴⁷, etc. – to wszystko stanowiło dla nas punkt odniesienia przy kreowaniu estetyki filmu.

Mateusz Góra w recenzji filmu pisał, iż wyprawy do centrów handlowych filmowych odpowiedników Bąkowskiego i Bartoszek,

[...] to wyprawy głównie o charakterze estetycznym, bohaterowie odnajdują piękno w miejscu uchodzącym za symbol powierzchownego konsumpcjonizmu. Podczas gdy inni artyści krytykują system, starając się pozostać na zewnątrz, Wojciech i Zuzanna ruszają w samo centrum. Tak jak Antonioni mówił kiedyś, że w *Czerwonej pustyni*, uznawanej za film pokazujący alienację wynikającą z postępu technologicznego i przemysłowego, chciał tak naprawdę pokazać równocześnie „piękno fabryk”⁴⁸.

Z kolei Jakub Majmurek o tym aspekcie filmu pisał:

Serce miłości jest głosem w obronie języka sztuki współczesnej i tworzących ją artystów [...]. Nie tworzy ona żadnych materialnych obiektów, powstaje poza kategoriami rzemiosła i technicznej sprawności. Jest nie tylko postmaterialna,

⁴⁷ O Bąkowskim stało się głośno, gdy wraz z grupą innych artystów założył grupę Pennerstwo w rodzimym Poznaniu, zafascynowaną miejskim marginesem społecznym, jego mową, estetyką etc. Artysta wcielał się wtedy w postać z blokowiska, poznańskiego penera. Ostatnio, po przeprowadzce do Warszawy (2012) wraz z sukcesem artystycznym i materialnym, artysta wciela się raczej w przedstawiciela klasy średniej, mieszkańca nowoczesnego wielkiego miasta, często chodzącego na zakupy do centrum handlowego etc. Mój film jest poświęcony właśnie temu ostatniemu okresowi w jego twórczości. Wydaje mi się on najciekawszy do opisanego, o wiele bardziej niż wielokrotnie portretowane już w polskim kinie penerskie życie „na blokowisku”. Bąkowski wspólnie z Zuzanną wychodzą z założenia, że „najciemniej jest pod lampą” i wspólnie przetwarzają w sztuce (muzyce, poezji, pracach wizualnych) rzeczywistość „nowoczesnej” i „ostatecznie” zmodernizowanej Polski. Oboje lubią się określać jako realiści, opisujący to, co jest, po prostu to, jak wygląda rzeczywistość.

⁴⁸ M. Góra, *Sztuka naszych czasów. Recenzja „Serca miłości” Łukasza Rondudy*, „Kultura Liberalna” 2017, 52(467), dostępny w internecie: <<https://kulturaliberalna.pl/2017/12/19/gora-sztuka-naszyczasow-serce-milosci-recenzja/>> [dostęp: 22 sierpnia 2018].

ale i postkrytyczna, wydaje się idealnie zrośnięta ze społeczeństwem konsumpcyjnym XXI wieku. Bohaterowie idą doładować energię do centrum handlowego. Bartoszek, spacerując po mieście, pozdrawia jak starych przyjaciół otaczające ją znaki towarowe i marki – co oczywiście ma (post)ironiczny, ale z pewnością nie antysystemowy charakter⁴⁹.

W pewnym momencie filmu dochodzi do wystawy poświęconej tzw. realizmowi kapitalistycznemu, na której filmowa Bartoszek pokazuje swoją instalację *Serce miłości*. Jest to moment autoreferencyjny, w którym następuje stematyzowanie w ramach narracji filmu całej estetyki pop, w której on sam w całości jest budowany. Wystawę mającą na celu opisanie sztuki najmłodszego pokolenia artystek dorastających – lub nawet urodzonych – już po upadku komunizmu, w kontekście dominacji mediów społecznościowych i kultury konsumpcyjnej, przygotowała specjalnie do filmu na moje zaproszenie kuratorka Natalia Sielewicz, która zaprosiła do wystawy zatytułowanej „Bling Ring”, oprócz Bartoszek, kilka artystek: Martę Ziółek, Marię Tobołę, Katarzynę Przechwańską, Deborę Delmar⁵⁰.

Według mnie strategia filmowych artystów: Bąkowskiego i Bartoszek, a także moja przy pracy nad filmami *Serce miłości* i *Performer*, na różne sposoby odnosi się do estetyki pop. Jak wiemy, pop-art narodził się pod koniec lat 50. w Wielkiej Brytanii i chwilę później w Stanach Zjednoczonych w opozycji do elitarnego malarstwa późnego modernizmu (m.in. ekspresjonizmu abstrakcyjnego). Jego tło stanowiły nabierająca rozpędu kultura konsumpcyjna i dominacja mass mediów. W sztuce krajów socjalistycznych, w tym Polski, gdzie modernizm utożsamiany był z artystyczną wolnością (po traumie obowiązkowego socrealizmu), popkultura pozostawała uboga, a konsumpcja ograniczona, nie padł on na żyzny grunt. Ponadto pop-art promował sztukę przez małe „s”, był banalny, zanurzony w codziennej estetyce, stało to w sprzeczności z postawą polskiej awangardy, która po socrealizmie miała poczucie, że musi bronić auto-

⁴⁹ Majmurek, *Miłość i agon*.

⁵⁰ Natalia Sielewicz w tekście kuratorskim pisała: „Współczesny świat jest wielkim centrum handlowym, w witrynach którego znajduje się wiele pomysłów na to, jak *żyć własnym życiem*. Spośród nich musimy wybrać pomysł na siebie, aby we współczesnym świecie *być*. Marzenia przyjmują kształt gotowych produktów, scenariuszy agencji reklamowych, pakietów aspiracji i opcji inwestycyjnych. Poradniki, telewizje śniadaniowe i uśmiechnięci celebryci podpowiadają, jak kochać i szanować siebie. Jak wyrzeźbić ciało, osobowość i styl. Z kim do łóżka, a z kim na zakupy? Jeśli już recytować Wittgensteina, to tylko tańcząc *pole dance*. Skazani na indywidualizm, od opcji wyboru dostajemy zawrotu głowy. W wystawie wezmą udział same młode kobiety. To one narzucają bezkompromisowy styl autokreacji. Złodziejki o złotych sercach i kieszeniach”. N. Sielewicz, opis wystawy „Bling Ring” w korespondencji z autorem, 7 lipca 2018.

nomii sztuki przed zakusami władzy, która chce ją zinstrumentalizować w ramach swych strategii. Dlatego z większym entuzjazmem przyjmowano w Polsce inne zachodnie tendencje sztuki nowoczesnej, jak konceptualizm czy sztuka happeningu, utożsamiane ze sztuką neoawangardową. W latach 90. estetyka popularna wkroczyła śmieiej w ramy sztuki „wysokiej”, flirtującej z językiem kultury masowej, ale i kiczu. Zwrot kinematograficzny jest kolejnym ważnym symptomem takiego rozmywania granic pomiędzy sztuką wysoką a popularną⁵¹ czy też demokratyzowania sztuki współczesnej. Jest według mnie szansą, aby sztuka współczesna, odbierana jako niedostępna i elitarna, miała większy wpływ na kształtowanie wyobraźni społecznej. Uważam, że sztuka, żeby działać i zmieniać świadomość społeczną, musi wejść w szerszy dialog z publicznością, która nie zna dyskursu sztuki współczesnej. W tym celu nie można traktować wszystkich spoza pola sztuki w kategoriach „bezmyślnej masy”, z którą kontakt prowadzi do obniżenia jakości sztuki, ale zobaczyć w nich potencjalną publiczność, której gust chcemy i możemy kształtować.

ZAKOŃCZENIE

Film *Serce miłości* spotkał się z dobrym przyjęciem publiczności, jak również krytyki – zarówno w polu sztuki, jak i filmu. Maria Poprzęcka pisała:

[...] całkowicie współczesny film dotyka zatem bardzo dawnych wątków artystycznej biografiki – relacji mistrz – uczeń, rywalizacji, twórczej i niszczyielskiej siły miłości. Świadczy to o ponadczasowości tych toposów, bynajmniej niczego nie ujmując niezwykłości obrazu Rondudy czy sztuki duetu Bąkowski/Bartoszek.

Dopracowany w najdrobniejszych szczegółach, film jest perfekcyjnie *sztuczny*, zgodnie zresztą ze sztuką i życiem jego bohaterów. Kreacja i autokreacja zaplatają się tu nierozdzielnie, sztuczność nawarstwia się i spiętrza. Bąkowski i Bartoszek grają swoje życie, grają wobec samych siebie i wobec siebie nawzajem. W filmie grają ich aktorzy, tak doskonali w swoich wcieleniach, iż można podejrzewać, że Jacek Poniedziałek jest lepszym Bąkowskim niż sam Bąkowski, a Justyna Wasilewska lepszą Bartoszek niż sama Bartoszek. Są lepsi nie dlatego, że bardziej przekonujący. Przeciwnie – jeszcze bardziej sztuczni, bardziej kunsztowni, nieprawdziwi. Negacja rzeczywistości, wyrafinowanie, opaczność, chore piękno, wyszukana kreacyjność zacierają granice życie/sztuka – tyleż w tym filmie współczesności, futurologii, co dekadencji, nieodmiennie towarzyszącej epokom schyłku⁵².

⁵¹ Pojęcie kultury popularnej przywołuję w jego podstawowym sensie, wywodzącym się z łacińskiego *populus*, czyli sfery kultury powszechnie rozpoznawanej w danym społeczeństwie.

⁵² M. Poprzęcka, *Na oko: „Serce miłości”, „Dwutygodnik.com”* 2018, dostępny w internecie: <<https://www.dwutygodnik.com/arttykul/7593-na-oko-serce-milosci.html>> [dostęp: 22 sierpnia 2018].

Jakub Majmurek z kolei twierdził, iż

[...] film przekonuje, że język sztuki współczesnej – przy wszystkich swoich słabościach, o których pisałem wyżej – jest w stanie być źródłem sensów, narracji, emocji. Że jest medium, w jakim wyrazić się może najbardziej ważkie egzystencjalne doświadczenie. Pięknie pokazuje to ostatnia scena performansu Bąkowskiego, podsumowująca metaforycznie cały film, historię miłości, poświęconej w dynamice artystycznego agonu. W okresie, gdy prawomocność języka sztuki współczesnej coraz częściej bywa atakowana także przez oficjalne czynniki, ta skromna, pozornie apolityczna scena, zamykająca znakomity film, zyskuje szczególną siłę rażenia. Nic w obronie współczesnej sztuki nie trzeba już do niej dodawać⁵³.

BIBLIOGRAFIA

- Brennan T., *The Transmission of Affect*, Ithaca–London 2004
- Cieński A., *Problematyka stylistyczna „Mikołaja Doświadczyńskiego przypadków”*, Wrocław 1969
- Cook B., Ł. Ronduda, *The Films of Franciszka and Stefan Themerson*, London 2007
- Filipovic E., *Artist as curator*, London 2018
- Gorczyca Ł., Ł. Ronduda, *W połowie puste. Życie i twórczość Oskara Dawickiego*, Warszawa 2010
- Góra M., *Sztuka Naszych Czasów. Recenzja „Serca miłości” Łukasza Rondudy*, „Kultura Liberalna” 2017, 52(467), dostępny w internecie: <<https://kulturaliberalna.pl/2017/12/19/gora-sztuka-naszych-czasow-serce-milosci-recenzja/>> [dostęp: 22 sierpnia 2018]
- Jarecka D., *„Performer” z Oskarem Dawickim w kinach. To film czy performance?*, dostępny w internecie: <<http://wyborcza.pl/1,75410,19007567,performer-z-oskarem-dawickim-w-kinach-to-film-czy.html>> [dostęp: 26 sierpnia 2018]
- Kidner D., *The Long and Short. The evolution of the ‘artist’s feature film’*, „Frieze” 2015, 173, s. 110
- KwieKulik*, red. Ł. Ronduda, G. Schollhammer, Warszawa–Wrocław–Wiedeń 2012
- Majmurek J., *Ocalić gest*, „Filmweb” 2015, 9 października, dostępny w internecie: <<https://www.filmweb.pl/review/Ocali%C4%87+gest-17900>> [dostęp: 26 sierpnia 2018]
- Majmurek J., *Miłość i agon*, „Krytyka Polityczna” 2017, 2 grudnia, dostępny w internecie: <<http://krytykapolityczna.pl/kultura/film/milosc-i-agon/>> [dostęp: 22 sierpnia 2018]
- Majmurek J., Ł. Ronduda, *Kino-Sztuka. Zwrot kinematograficzny w polskiej sztuce współczesnej*, Warszawa 2015
- Maliborski S., *Przeleciał mnie dyskurs*, „E-splot” 2011, 12 maja, dostępny w internecie: <<http://www.e-splot.pl/?pid=articles&id=1262>> [dostęp: 26 sierpnia 2018]

⁵³ Ibidem.

- Margolis H., *Kino-sztuka: czy koledzy filmowcy są naszymi kolegami?*, „Szum” 2015, 10, s. 112
- Margolis H., *Performer*, „Szum” 2015, 10, s. 165
- Nader L., *Afektywna historia sztuki*, „Teksty Drugie” 2014, 1, s. 14–40
- Oleszczyk M., *Sztuka kochania*, „Filmweb” 2017, 29 listopada, dostępny w internecie: <<https://www.filmweb.pl/review/Sztuka+kochania-20815>> [dostęp: 22 sierpnia 2018]
- Piwowska B., Ł. Ronduda, *Polska nowa fala. Historia zjawiska, którego nie było*, Warszawa 2007
- Poprzęcka M., *Na oko: „Serce miłości”*, „Dwutygodnik.com” 2018, dostępny w internecie: <<https://www.dwutygodnik.com/artukul/7593-na-oko-serce-milosci.html>> [dostęp: 22 sierpnia 2018]
- Ronduda Ł., *Strategie subwersywne w sztukach medialnych*, Kraków 2006
- Ronduda Ł., *Kino niezdolne do eksperymentu*, „Gazeta Wyborcza” 2007, 11 grudnia, s. 8
- Ronduda Ł., *Sztuka polska lat 70. Awangarda*, Warszawa 2009
- Ronduda Ł., F. Zeyfang, *1, 2, 3 awangarda... Film/Sztuka pomiędzy Eksperymentem a Archiwum*, Warszawa 2006
- Sielewicz N., opis wystawy „Bling Ring” w korespondencji z autorem, 7 lipca 2018
- Sienkiewicz K., *Sztuka przypisów*, „Dwutygodnik” 2011, 3, dostępny w internecie: <<http://www.dwutygodnik.com/artukul/1996-sztuka-przypisow.html>> [dostęp: 26 sierpnia 2018]
- Stachówna G., *O melodramacie filmowym*, w: *Kino gatunków wczoraj i dziś*, red. K. Loska, Kraków 1998, s. 28–46
- Sobolewski T., *Już mieliśmy nową falę*, „Gazeta Wyborcza” 2008, 1 kwietnia, s. 14
- Sobolewski T., *Polak na Berlinale: Przepraszam za mój film*, „Gazeta Wyborcza” 2015, 9 lutego, s. 5
- Szablowski S., *Śmierć Performera*, „Dwutygodnik” 2011, 2, dostępny w internecie: <<https://www.dwutygodnik.com/artukul/5849-smierc-performera.html>> [dostęp: 26 sierpnia 2018]
- Informacja o filmie *Cameo*, galeria Triple Candie, New York, dostępna w internecie: <<http://www.triplecandie.org/2010%20Cameo.html>> [dostęp: 26 sierpnia 2018]
- Informacja o wystawie *All that remains... The Teenagers of Socialism*, galeria Waterside Project Space, London, dostępna w internecie: <<http://waterside-contemporary.com/exhibitions/all-that-remains/>> [dostęp: 26 sierpnia 2018]
- Informacja o projekcie *Book Lovers*, Museum van Hedendaagse Kunst w Antwerpii, dostępna w internecie: <<https://ensembles.mhka.be/items/w-polowie=-puste?locale=en>> [dostęp: 26 sierpnia 2018]
- Informacja o konkursie *NAGRODA FILMOWA Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej i Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie*, Warszawa 2011, dostępna w internecie: <<https://www.pisf.pl/aktualnosci/nagroda-filmowa-pisf-i-msn>> [dostęp: 26 sierpnia 2018]
- Wypowiedzi na temat Warsaw Gallery Weekend, „wyborcza.pl” 2014, 26 września, dostępne w internecie: <http://wyborcza.pl/1,75410,16711245,Ekwiwalent_pieniezny_Artystyci_mowia_o_ekonomii_podczas.html> [dostęp: 22 sierpnia 2018]

Łukasz Ronduda

Academy of Fine Arts, Warsaw

FEATURE FILM AS A CURATOR'S AND ART HISTORIAN'S TOOL

Summary

In the essay, the author, Łukasz Ronduda, relates his own work as an artist, a film director, an art historian and curator, discussed in the light of the cinematic turn and the formation of common ground between cinema and contemporary art in both artistic and institutional sense. Ronduda looks closely at his two full-length feature films: *Performer* (2015) and *Serce miłości* (*Heart of Love*) (2017) and highlights their wider context. The first frame of reference spans from experimental films to contemporary full-length productions dedicated to wide audience. The second reference is his own work involving academic research, curating, writing a novel and the creation of a found footage film. In this self-presentation, Ronduda discloses his different attempts to find the right medium to speak about and analyze contemporary art. The full-length film turned out to be particularly effective medium in its ability to express the truth by means of fiction, placing him between creation and institutional structure. Film as a medium of interpreting art seems to productively question fixed boundaries between research, criticism and art.

Keywords:

cinema, art history, feature film, institutional critique

PRZEKŁADY / TRANSLATIONS

FRANÇOIS ALBERA

STUDIA NAD KINEM A HISTORIA SZTUKI*

W tekście wprowadzającym do wystawy „Le Mouvement des images”¹, prezentowanej w Centre Pompidou, jej kurator Philippe-Alain Michaud formułuje ważne stwierdzenie:

U progu XXI wieku [...] konieczne staje się przededefiniowanie kina, wychodzące poza warunki *istnienia*, które charakteryzowały je w poprzednim wieku: *punktem wyjścia nie może być już wąskie spektrum historii kina, lecz należy przemieścić go w poszerzone pole historii sztuki.*

To stwierdzenie znajdziemy również w katalogu, a jednak z różnicami, które trudno byłoby nazwać nieznaczącymi:

Dzisiaj [...] możliwe, a nawet konieczne, staje się przededefiniowanie kina, wychodzące poza warunki *doświadczenia*, które charakteryzowały je w poprzednim wieku, to znaczy, że *punktem wyjścia nie może być już ograniczone spojrzenie historii kina, lecz spojrzenie z punktu przecięcia spektaklu i sztuk plastycznych, z punktu widzenia poszerzonego o historię reprezentacji w ogóle*².

Różnice między tymi dwiema propozycjami nie są bez znaczenia: pierwsza oznacza zamiar rozpuszczenia historii kina – sprowadzonej do chronologii medium – w historii sztuki (która do tej pory w niewielkim stopniu uwzględniała kino i która sama znajduje się w sytuacji zakwestionowania swoich celów, a nawet ewentualnego „końca”), druga – propozycję stworzenia bardziej

* Oryginalny tekst przełożonego tu artykułu ukazał się po francusku jako *Etudes cinématographiques et histoire de l'art*, „Perspective” 2006, 3.

¹ W przypadku tytułów prac (artykułów, książek, filmów, prac plastycznych), które funkcjonują w języku polskim (zostały przetłumaczone bądź tytuły weszły do powszechnego użycia w wersji polskojęzycznej) najpierw umieszcza się tytuł polski, a w nawiasie, jeśli jest to uzasadnione, tytuł francuski lub oryginalny. W przeciwnym razie zachowano pisownię francuską, a przekład tytułu na język polski umieszczono w nawiasie – przyp. tłum.

² *Le Mouvement des Images*, red. Ph.-A. Michaud, [katalog wystawy, Paris, Centre Pompidou, 2005], Paris 2006, s. 16.

globalnej domeny wiedzy, która obejmowałaby kino, sztuki plastyczne, fotografię, prasę, telewizję itp. i która byłaby ogólną historią przedstawień.

Ta nowa intelektualna tendencja, co z tekstu wynika dość wyraźnie, wywodzi się z „rewolucji cyfrowej”, która znosi „warunki istnienia” (lub „doświadczenia”, również tutaj niuans nie jest mały) kina, „dematerializuje” je i angażuje „ogromną migrację ruchomych obrazów z sal projekcyjnych do przestrzeni wystawienniczych”. Historia kina miałaby stać się zbyt wąska, ponieważ jej przedmiot, krótko mówiąc, zniknąłby. Moglibyśmy omówić postulowaną przez Michauda dominantę – przeniesienie kina w „przestrzenie wystawiennicze”, innymi słowy do muzeum, podczas gdy bez wątplenia pod względem ilościowym doświadczanie ruchomych obrazów ma miejsce raczej na ekranach telewizyjnych, na komputerach i telefonach komórkowych – lecz z drugiej strony musimy od razu zakwestionować koncepcję leżącą u podstaw osądu o przestarzałości kina utożsamianego z „miejscem”, „przestrzenią współczesnego teatru”, „ściśłym podziałem między salą i ekranem”, „rozumianego jako okno otwierające się na fikcyjną głębię”, salę „zajmowaną przez stopniowane rzędy siedzeń, na których widzowie trwają nieruchomo”, „seans kinowy [mający] początek i koniec”³...

Mamy tu do czynienia z modelem opracowanym przez pewien dyskurs estetyczny i krytyczny, obecny najsilniej w latach 50. XX wieku, skonstruowanym (z powodów, które są doskonale zrozumiałe i interesujące do zbadania, opierają się uznaniu medium z jego specyfiką artystyczną, jak również jego dominacji w polu artystycznym⁴) na wyparciu pierwszych lat istnienia kina (aż około dwadzieścia lat!), kiedy nie było ono zinstytucjonalizowane (sale kinowe), ale opierało się na nietrwałych formach (powtórzenie, odwrócenie, fragmentacja), niezwiązanych z jednym miejscem, co jest bliskie koncepcji oralności rozwiniętej przez Paula Zumthora. Wszystkie badania nad dźwiękiem we wczesnym kinie (dźwięk odtworzony – gramofon, wyprodukowany mechanicznie – maszyna do tworzenia dźwięków, lub powstały na żywo – *bonimenteur*⁵, aktor podkładający dźwięk pod własny wizerunek czy wreszcie

³ Ibidem.

⁴ Zobacz twierdzenia Erwina Panofsky’ego („kino jest tym, czym większość innych form sztuk przestało być: nie ornamentem, ale koniecznością”, 1936), Maurice’a Schérrera [-Rohmera] („Ze wszystkich sztuk kino pozostaje być może jedynym będącym w stanie zainteresować się czymś innym niż ustaleniem ceremonii własnej śmierci”, 1952) lub Alaina Fleischera („dziś kino unosi się jak superego nad wszystkimi dyscyplinami artystycznymi”, 1990).

⁵ Używane w literaturze polskiej terminy „lektor” czy „komentator” nie oddają w pełni charakteru i roli tej postaci, będącej jednocześnie jednym i drugim, a dodatkowo showmanem, rodzajem mistrza ceremonii. Proponuję więc pozostać przy terminie francuskojęzycz-

piosenki, które widzowie obecni na sali śpiewali, współgrając z ekranem czy pianistą, itd., nie wspominając o zgiełku i głosach publiczności) zmieniły podejście do tego spektaklu, którego dyskurs krytyczny, a następnie historyczny, był zgodny z modelem „teatralnym”⁶. Ale pomijając tę *haute époque*, mieszanka doświadczeń i mediów, do których przenika film, niezwykle różnorodne metody zawłaszczania, jakie stosują grupy społeczne czy etniczne, różnorodność samych projekcji i pokazów (takich jak „selekcje” tematyczne, wyświetlane w kręgach amatorskich, na przykład przez Canuda czy Tedesca w latach 20.), i wiele jeszcze innych rzeczy uniemożliwia utrwalenie tej „ograniczonej” wizji kina, od której „wyzwoli” je technologia cyfrowa, jednocześnie je „odciążając” poprzez oddzielenie filmu od ograniczeń technologicznych, błony filmowej oraz wielokrotnego wyświetlania, a czyniąc z niego „ideę”.

Wystarczy powiedzieć, że zmiana akcentu między dwiema wstępnymi propozycjami Centre Pompidou zarysowuje, bez wątpienia nieumyślnie, kwestie, które różnią klasyczną „historię kina”, obejmującą historię genezy, narodzin i ewolucji kina, przejście od techniki do sztuki, przejście do kina dźwiękowego, jego różne fazy – prymitywną, klasyczną i nowoczesną – zgodnie z tym, jak zbudowali ją pionierzy tej historii (przede wszystkim Francuzi od Coissaca po Sadoula i Mitry’ego), od nowej historii kina, dla której punktem zwrotnym był odbywający się w roku 1978 w Brighton kongres Międzynarodowej Federacji Archiwów Filmowych. Ta nowa historia, rozwinięta głównie w Stanach Zjednoczonych i Kanadzie, a później we Włoszech, Niemczech, Holandii itp., ale w bardzo niewielkim stopniu we Francji, widzi w kinie właśnie „szerszą dziedzinę”, obejmującą spektakle i ich charakter rozrywkowy, badania naukowe i ciekawostki, środki masowej komunikacji i szeroko pojętą reprezentację, obejmującą m.in. spektakl miejski (witryny), muzeum figur woskowych, latarnię magiczną, panoramy, żywe obrazy czy wodewil. O tym

nym, również stosowanym przez badaczy polskich. Dziękuję prof. Pawłowi Sitkiewiczowi za pomoc w rozstrzygnięciu tej kwestii – przyp. tłum.

⁶ „Yale French Studies”, red. R. Altman, 1980, 60; R. Altman, *Technologie et représentation. L’espace sonore*, w: *Histoire du cinéma, nouvelles approches*, red. J. Aumont et al., Paris 1989 [konferencja, Paryż 1988], s. 121–130; *Sound Theory, Sound Practice*, red. R. Altman, New York 1992; R. Altman, *Silent Film Sounds*, New York 2004; A. Gaudreault, *Du littéraire au filmique*, Québec–Paris 1988; *Le bonimenteur dans le cinéma des premiers temps*, red. A. Gaudreault et al., „Iris” 1996, 22; A. Gaudreault et al., *Le cinématographe, nouvelle technologie du XX^e siècle/The Cinema, a New Technology for the 20th Century*, Lausanne 2004; G. Lacasse, *Le bonimenteur de vues animées. Le cinéma muet entre tradition et modernité*, Québec–Paris 2000; J.-J. Meusy, *Paris-Palaces ou le temps des cinémas (1894–1918)* [1995], Paris 2004; *Le muet a la parole. Cinéma et performance à l’aube du XX^e siècle*, red. G. Pisano et al., Paris 2005 [konferencja, Paryż 2005].

zwrocie w zakresie „historii kina” (która została uznana przez świat uniwersytecki za dyscyplinę naukową zaledwie kilka dziesięcioleci temu, do czego wrócimy później) świadczy istnienie międzynarodowego stowarzyszenia badaczy (Domitor), duża liczba międzynarodowych konferencji, zbiorowych lub indywidualnych publikacji, pokazów porównawczych i swoistych ekshumacji filmów zapomnianych lub tych, które wyszły z obiegu, oraz restaurowanie filmów na innych podstawach niż wcześniej. Tak zorientowane badania doprowadziły do rozwinięcia koncepcji *intermedialności* oraz powstania zespołów badaczy, zwłaszcza w Montrealu, pracujących w tej dziedzinie. W tym sensie ogólna historia przedstawień jest związana z historią kina.

To pytanie o *miejsce*, obok wielu innych, wyraźnie pokazuje konieczność *uprawiania historii kina* – napisania tej historii poprzez studiowanie kina w sposób konkretny, aby myśleć o nim w szerszym kontekście historii przedstawień lub spojrzenia – także po to, aby opracować interpretacje o charakterze estetycznym lub semiologicznym. W większości przypadków to właśnie rozwój historii kina umożliwił i spowodował wykształcenie się refleksji estetycznej, ontologicznej, a nawet antropologicznej. Odnowienie teorii kina po drugiej wojnie światowej wraz z pracami André Bazina⁷, a następnie Edgara Morina⁸, jest na przykład bardzo ściśle powiązane z publikacją *Histoire générale du cinéma* Georges’a Sadoula (1945–1975). Obaj autorzy bazowali w swoich pracach na traktowaniu tego, co nazywane było wówczas „pre-kinem” (*pré-cinéma*), oraz epoki tak zwanych pionierów jako archeologii kina. Jednak ta interakcja między historią a estetyką, historią a teorią została zarzucona, niewątpliwie z powodu braku prac historycznych o wystarczająco ambitnych hipotezach – przynajmniej we Francji – ale przede wszystkim z powodu braku zainteresowania ze strony estetyków lub krytyków, którzy zajmują się historią kina na świecie.

Proponuję zastanowić się nad tym, że historia kina wydaje się być ostatecznie ustalona (w układzie chronologicznym, jako temat książek albumowych czy almanachów wydawanych pod koniec roku) i kojarzy się bardziej z „historią antykwaryczną” niż z dziedziną oferującą nowe pola badawcze i szanse na kolejne odkrycia. Mamy ochotę spytać „Czy to koniec historii kina?”, mając na myśli jej zakończenie lub też dojście do momentu, w którym nie ma ona nic więcej do powiedzenia ze względu na mutacje technologiczne, wpływające na medium. A jednak powstała nowa historiografia fran-

⁷ A. Bazin, *Peinture et cinema*, w: idem, *Qu'est-ce que le cinéma?*, t. 2, Paris 1959.

⁸ E. Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie sociologique*, Paris 1956.

cuskiego kina i od lat 80. rozwija się ona stale we Francji i na świecie⁹, choć nie udało się przeniknąć tym badaniom ani do świadomości społecznej, ani do obiegu uniwersyteckiego. Należałoby z pewnością zastanowić się nad regułami instytucjonalnymi, które sprawiły, że na uniwersytetach rozdzielono nauczanie i badania dotyczące kina, estetykę przeciwstawiając historii i semiologii, kino mediom itd., co miało łatwe do wyobrażenia negatywne skutki (posady, granty, ośrodki badawcze, konkurencja, spory między badaczami). Osłabienie dziedziny, która dopiero co się ukształtowała (pierwsze wydziały filmoznawcze powstały na początku lat 70.) wynika również z odrzucenia wcześniejszego pionierskiego doświadczenia Instytutu Filmologii (1946–1962), przedsięwzięcia z założenia interdyscyplinarnego; a także ze słabego rozpoznania miejsc przechowywania filmów i archiwów. Pierwsze pokolenie wykładowców studiów filmowych opuściło uniwersytety bez stworzenia „szkół” myślenia czy tradycji akademickich w dobrym znaczeniu tego terminu (obejmującym metodologię, epistemologię, etykę badań, porównania osiągniętych wyników, rywalizację, publikację) ani rozpowszechnienia wiedzy w społeczeństwie. Innymi słowy, historia kina odbierana jest jako „rzecz”, a nie dyscyplina naukowa. To dlatego historiografia kina, której najważniejsze osiągnięcia pochodziły i pochodzą najczęściej spoza uniwersytetów¹⁰ lub z pozauniwersyteckich ośrodków nauczania (École des Chartres, École Louis-Lumière), jest dziś zagrożona przedwczesnym wchłonięciem przez „zwykłą” historię jako element historii kultury, słusznie przywłaszczającej sobie domenę obrazów, lub historii fotografii oraz szeroko pojętej historii sztuki, która została omówiona wcześniej.

KINO PATRZY W STRONĘ HISTORII SZTUKI I VICE VERSA

Po zarysowaniu tych ram musimy zająć się powtórnie kwestią relacji między studiami kinematograficznymi a historią sztuki, którą ożywiają współczesne „kinowe” wystawy francuskie. Jedną z nich jest wspomniana wystawa „Le Mouvement des images” w Centre Pompidou/Musée national d’art mo-

⁹ R. Abel, *French Cinema. The First Wave 1915–1929*, Princeton 1984; idem, *The Ciné Goes to Town: French Cinema 1896–1914*, Los Angeles 1994; *Les vingt premières années du cinéma français*, red. J.A. Gili et al., Paris 1993 [konferencja, Paryż 1993]; *Histoire du cinéma, nouvelles approches*, red. J. Aumont et al., Paris 1989 [konferencja, Paryż 1988]; J. Aumont, *L’œil interminable. Cinéma et peinture* [1989], Paris 1995; *La firme Pathé Frères*, red. L. Le Forestier et al., Paris 2004.

¹⁰ N. Burch, *La lucarne de l’infini*, Paris 1990; L. Mannoni, *Le grand art de la lumière et des ombres. Archéologie du cinéma*, Paris 1994.

derne, jawiąca się jako następstwo słynnej wystawy „Peinture, cinéma, peinture”, pokazywanej przez Musées de Marseille (1989–1990), skupiającej się na sposobie, w jaki filmy ukazują kwestię „malarstwa”¹¹. Kolejną jest wystawa „Il était une fois Walt Disney”, prezentowana w paryskim Grand Palais, czy „Renoir/Renoir” w Cinémathèque française, które możemy powiązać z wcześniejszą prezentacją „Hitchcock et l’art” w Centre Pompidou, gdzie spróbowano pokazać zbieżności ikonograficzne między obrazami a scenami z filmów (jako przykłady wpływów, źródeł i podobieństw). Wspomnijmy również „Chaplin et les images” w Jeu de Paume, gdzie przyjęto strategię dokumentacji poprzez obrazy. Warto wreszcie przywołać także wystawy Agnès Vardy w Fondation Cartier i nie-wystawę Godarda w Centre Pompidou, w których reżyserzy występują jako artyści sztuk plastycznych (instalacje). Można zauważyć, że te wystawy, mimo iż są częścią „długiej” historii wystaw kina (zapoczątkowanej przez Wystawę Światową 1900, gdzie skupiono się na jego aspekcie technicznym (Marey), Salon Jesienny 1922, kiedy przedstawiono je jako sztukę porównywalną do malarstwa i sztuk użytkowych (Mallet-Stevens, Moussinac), oraz „L’art dans le cinéma français”, prezentowaną w roku 1924 w Musée Galliera (Clouzot¹²)), to jednocześnie zrywają z nią w jednym punkcie, a mianowicie interesują się również elementami „pozafilmowymi” (kamerami, scenariuszami, projektami kostiumów czy dekoracji, plakatami), które stały się przedmiotem wystaw czasowych lub stałych organizowanych przez Henriego Langloisa oraz – po nim – przez Cinémathèque française oraz francuską Bibliotekę Narodową.

Zasadniczo pytanie o relacje między studiami kinematograficznymi a historią sztuki jest powiązane z kilkoma ważnymi tematami, wprowadzonymi bardzo wcześnie w krytyczny dyskurs dotyczący kina, w szczególności zagadnieniami związków między malarstwem a kinem, wpływu kina na malarstwo, jak również odnowy malarstwa dzięki kinu czy przejścia jednego przez drugie. W rzeczy samej udowodniono powiązania między kinem a sztukami plastycznymi i różnymi formami przedstawień wizualnych – możemy o nich mówić nawet jeszcze przed wynalezieniem kina, przyjmując pewną liczbę założeń w zakresie sposobów widzenia i reprezentacji, z których wywodzi się ono w takim samym stopniu, w jakim je przekształca. Dzisiejsi historycy

¹¹ Postępowanie mające na celu wyizolowanie wymiaru filmowego poprzez oddzielenie go od narracji, intrygi i reprezentacji funkcjonuje od lat 20. XX wieku w dyskursie krytycznym (Emile Vuillermoz, Ricciotto Canudo) oraz wśród artystów plastyków, którzy interesowali się kinem (Gromaire, Léger), aby w latach 50. powrócić z zestawieniem idei „reżyserii” i abstrakcji.

¹² Abel, *French Cinema*; Ch. Gauthier, *La passion du cinéma. Cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*, Paris 1999.

kina są zaznajomieni z tego typu problematyką i często posiłkują się badaniami z zakresu historii sztuki danego okresu. Wcześniejsze prace należące do pola krytyki czy do programów estetycznych reżyserów często nawiązywały do kwestii związków między kinem a sztukami plastycznymi (przede wszystkim malarstwem), a nawet widziały kino *jako* sztukę plastyczną. Ta perspektywa pozostaje aktualna, o czym świadczą przyjmujący ją twórcy i ich dzieła – książki, konferencje czy numery czasopism, o wystawach nie wspominając. Istnieją oczywiście zasadnicze różnice między tymi tematami: pierwsza, wynikająca z warunków pojawienia się kinematografu w kontekście społeczno-kulturowym już przesyconym obrazami, transmisjami obrazów, co należy widzieć jako antycypację społeczeństwa „informacji”, oraz druga, związana z *paragone* sztuk i konfrontacją ostatniej z nich z tymi już uprawomocnionymi, prowadzącą następnie do uznania jej za siódmą z nich. W końcu jest też kwestia taka, że jako uprzywilejowane miejsce spotkania między kinem a sztukami plastycznymi wskazuje się w historii tego medium wyłącznie kino eksperymentalne, „awangardowe”, „czyste”, „undergroundowe”, w związku ze wspólnotą czy bliskością problematyk formalnych oraz w związku z zaangażowaniem się artystów plastyków w kino¹³.

Nie brak literatury dotyczącej tych różnych kwestii, począwszy od G. Pierre-Martina, który w roku 1912 wprowadza ideę porównania sztuk, uwzględniając wśród nich kino¹⁴, aż do pism „La Gazette des 7 Arts” Ricciotta Canuda czy „Les Cahiers du mois” z roku 1925 (gdzie Robert Mallet-Stevens, Fernand Léger, Alberto Cabalcanti analizują „wpływ kina na sztuki”); od poświęconych kinu numerów pisma „Crapouillot”, pojawiających się od roku 1919 (z tekstem malarza Marcela Gromaire’a), aż do wielu tekstów o estetyce autorstwa Eisensteina¹⁵. Przywołajmy również licznie ukazujące się we Włoszech po

¹³ P. de Haas, *Cinéma intégral, de la peinture au cinéma dans les films des années 20*, Paris 1985; *Peinture cinéma peinture*, red. G. Viatte, Paris 1989.

¹⁴ W numerze 7 pisma „L’Echo du cinéma” (z 31 maja 1912), a następnie w „Le Cinéma et l’Echo du cinéma réunis” aż do numeru 40 (z 29 listopada 1912) ukazała się seria dwudziestu pięciu artykułów poświęconych „sztuce kinematograficznej” z podtytułem „studia porównawcze”. Większość rozdziałów – *Mim, Maska, Gest, Postawa, Kostium, Scenariusz, Szkoły, Poeci, Ciało, Legenda, Sława, Realizm, Statyści, Prawo artysty do inteligencji* – traktuje o poezji, teatrze, sztukach pięknych i wspomina kino tylko w relacji do nich, nie po to jednak, żeby je zaliczyć w poczet tych „innych sztuk”, lecz aby je wynieść na ten sam poziom doskonałości artystycznej, rygorów kompozycyjnych, rytmu, przygotowań itd.

¹⁵ S.M. Eisenstein, *Au-delà des étoiles*, Paris 1974; idem, *La non-indifférente nature* [1945], t. 1–2, Paris 1978; idem, *Cinématisme. Peinture et cinéma*, Bruxelles 1980; idem, *Le mouvement de l’art*, Paris 1986; idem, *Une approche dialectique de la forme filmique* [1929], w: F. Albera, *Eisenstein et le constructivisme*, Lausanne 1989.

drugiej wojnie światowej publikacje związane przede wszystkim z Biennale w Wenecji (*Les belle arti et il film*, 1950, z tekstami około piętnastu autorów, w tym Luciana Emmera, o którym powiemy później, czy Bruna Zeviego). Ich poglądy odnajdziemy w tekstach Francuzów¹⁶, w tym Bazina¹⁷. Wymieńmy też teksty dużo nam bliższe chronologicznie, jak chociażby esej *Décadrages. Peinture et cinéma*¹⁸ czy *Des lumières et des ombres* autorstwa wybitnego operatora¹⁹.

CZY HISTORYCY SZTUKI INTERESUJĄ SIĘ KINEM, A JEŚLI TAK, TO W JAKI SPOSÓB?

Odpowiedzi różnią się w zależności od badanego okresu. Możemy wyróżnić cztery tendencje. Zazwyczaj wymieniamy kilku najbardziej znanych twórców, którzy bardzo wcześnie interesowali się kinem (Élie Faure w 1923, Erwin Panofsky w 1936²⁰, do których możemy dorzucić Carla Einsteina, Arnolda Hausera oraz André Malraux), i przywołujemy teksty, które najczęściej prezentują ich koncepcje malarstwa. Żaden z nich nie zajmuje się kinem *tak, jak* zajmuje się malarstwem czy sztukami pięknymi. Kino pojawia się u nich w celach porównawczych albo poprzez nawiązanie. Tekst Panofsky'ego ma wydźwięk autobiograficzny, nieobecny w jego pracach z zakresu historii sztuki.

Badacze tworzący drugą grupę napotkali kino w dziełach studiowanych przez siebie malarzy i musieli zadać sobie pytanie o jego miejsce w ich twórczości. Widoczne jest ono we wpływach, odniesieniach lub zapożyczeniach do praktyki artystycznej (na przykład Braque i jego kolaż *Tivoli cinéma* czy Jacques Monory), ale też w praktykach kinematograficznych artystów (Léger, Warhol, Raysse...) ²¹, czy też ich poglądach na kino (Gromaire). Niekiedy

¹⁶ H. Lemaître, *Beaux-arts et cinéma*, Paris 1956.

¹⁷ Bazin, *Peinture et cinema*.

¹⁸ P. Bonitzer, *Décadrages. Peinture et cinéma*, Paris 1985.

¹⁹ H. Alekan, *Des lumières et des ombres* [1984], Paris 1991.

²⁰ W oryginalnym tekście autor podaje odpowiednio lata 1964 (Faure) oraz 1996 (Panofsky), odwołując się zapewne do późniejszych wydań wspomnianych prac – przyp. tłum.

²¹ Patrz: Gérald Gassiot-Talabot (*Les peintres conquièrent le cinéma*, „Arts” 1962, 11/17 kwietnia, 864), wspominający ponowne zainteresowanie doświadczeniami Richtera i Eggelinga z lat 20., przywołanymi na Biennale paryskim 1961 oraz *Antagonisme II* w Musée des arts décoratifs. Patrz również: Hains, Villeglé, Agam, Vasarely, Pillet, Schoeffer („kino wykorzystuje efekty malarskie, co jest podejściem anachronicznym, które wyczerpało wszystkie swoje możliwości”, ibidem), Lapoujade („[kino] pozwala na pogłębienie problemów, które poruszamy za pośrednictwem obrazu”, ibidem). Można odnaleźć podobne

mamy do czynienia z wyraźnymi odniesieniami do kina w doktrynie artystycznej, również poprzez negację (Delaunay).

Przedstawiciele trzeciej grupy przyznają kinu funkcję metodologiczną w tworzeniu sztuki. Przywołajmy chociażby prace Malraux z lat 40. i 50., historyków sztuki będących jednocześnie reżyserami lub ich współpracownikami (Carlo Ragghianti i jego *critofilmy*, Paul Haesaerts) czy – idąc za sformułowanymi przez nich stwierdzeniami – Aby Warburga, który opracował „metodologię kinematograficzną” w swojej tabelarycznej koncepcji historii sztuki („Atlas Mnemosyne”)²².

Do czwartej zaliczyć by można badaczy zainteresowanych rozwojem – eksperymentami, ekstrapolacjami – problemów artystycznych w filmach fabularnych (począwszy od *Malarza neoimpresjonistycznego* (Le Peintre néo-impressionniste) Émile’a Cohla, filmu animowanego z monochromatycznymi obrazami w czerwieni, zieleni, błękitcie, żółcieni, zrealizowanego na podstawie satyr Alphonse’a Allaisa jeszcze „przed” Malewiczem i Rodczenką; czy obrazu *Rigadin peintre cubiste* (Malarz kubistyczny Rigadin), rozszerzającego kubizm na życie codzienne i wykorzystującego kubistyczne kostiumy „przed” Picassem i Légerem, czy w końcu *Aelita* Protazanowa, w którym to filmie Aleksandra Ekster, dzięki tematyce z zakresu science fiction, eksperymentuje z kostiumami z pleksiglasu). Mallet-Stevens dobrze ukazał ten eksperymentalny wymiar kina, kiedy w ramach swojej pracy dekoratora zrealizował coś w rodzaju makiet budynków i wnętrza o rzeczywistych wymiarach. Doświadczenie Légera w pracy przy filmie *Nieludzka* Herbiera jest podobne: było to pierwsze doświadczenie „malowania” w przestrzeni. Kolejnym przykładem jest przetestowanie modułarnych mebli Rodczunki na planie filmu *Wasza znajoma* (La Journaliste) Kuleszowa.

Mało wiarygodnie brzmiałby zamiar poruszenia tutaj wszystkich problemów pobieżnie wymienionych powyżej – zarówno w ramach historii kina, jak i historii sztuki. Dlatego skupimy się na kilku kwestiach, które dają szansę na rozwiązanie pewnych bieżących problemów w obu obszarach:

- piktorializm w kinie: naśladownictwo, cytat z malarstwa w kinie,
- kino jako „czytelnik” obrazu, metodologia kinematograficzna w historii sztuki,
- film o sztuce jako wkład w odczytanie dzieła sztuki i jego koncepcji,
- niektóre kwestie związane z technologią.

zestawienia w różnych epokach, również w czasach działalności ruchu COBRA po wojnie czy na wystawie „Le mouvement” (Ruch) w galerii Denise René w roku 1955.

²² M. Natali, *L’image-paysage. Iconologie et cinéma*, Saint-Denis 1996; Ph.-A. Michaud, *Aby Warburg et l’image en mouvement*, Paris 1998.

DYSKURS PIKTORIALNY

Plan-obraz

Dyskurs piktorialny został bardzo wczesnie rozwinięty w tekstach amerykańskiego poety i teoretyka Vachela Lindsaya, w rozdziale jego opublikowanej w roku 1922 książki *The Art of the Moving Picture* (Sztuka ruchomego obrazu), gdzie autor wyróżnia „obraz-w-ruchu” (rozdział 9) oraz „rzeźbę-w-ruchu” (rozdział 8), a także „architekturę-w-ruchu”²³.

Autor zalecał wycinanie z czasopism pochodzących z filmów obrazów i traktowanie ich jak obrazów malarskich do celów porównawczych. Zestawia ze sobą obrazy z odpowiadającymi im przykładami ilustracji filmowych, wychodząc od prac malarzy współczesnych (Cazina, Gysisa, Hawthorne’a, de Forest Brusha), jak również dawnych (van Dycka, ter Borchta, Whistlera i oczywiście Rembrandta). Chciał przez to pokazać, że obraz filmowy można powiązać z różnymi szkołami malarstwa. Malewicz mówi dokładnie to samo w swoich trzech artykułach poświęconych kinu²⁴, lecz ubolewa nad zestawieniem młodego kina radzieckiego w szczytowym rozwoju (Wiertow, Eisenstein) z malarstwem Pieriedwiżników, malarzy naturalistów i populistów końca XIX wieku, którzy zainspirowali częściowo estetykę socrealizmu. Jako ilustracji do artykułów o filmach, o których mówi, używa reprodukcji obrazów²⁵.

Propozycja Lindsaya, by uznać „salę kinową za galerię sztuki, a nie teatr” oraz uczynić z kina „wielką sztukę obrazową”, odpowiada fundamentalnej tendencji panującej w produkcjach filmowych powstałych między rokiem 1910 a 1930, polegającej na przedstawianiu brawurowych scen filmowych w postaci „obrazów” (strategię tę znajdziemy u Griffitha, na przykład w celu uwiecznienia sceny historycznej). Sowiecki operator Władimir Nilsen szeroko opisuje tę praktykę w swoim doskonałym dziele *Konstruowanie reprezen-*

²³ V. Lindsay, *The Art of the Moving Picture*, New York 1915/1922, rozdz. XI; przekład francuski: *De la caverne à la pyramide (Écrits sur le cinéma 1914–1925)*, Paris 2000. Pierwsze wydanie tej książki pochodzi z roku 1915, lecz jej kolejne wydania (i niedawny przekład francuski) nie wspominają istotnych zmian wprowadzonych w wydaniu z roku 1922.

²⁴ K. Malévitch, *Et ils façonnent des faces jubilatoires sur les écrans*, „Kino-journal ARK” 1925, 10; przekład francuski w: idem, *Écrits II. Le Miroir suprématisiste*, Lausanne 1977; idem, *Le peintre et le cinéma*, „Kino-journal ARK” 1926, 1; przekład francuski w: idem, *Écrits II. Le Miroir suprématisiste*, Lausanne 1977; idem, *Les lois picturales dans les problèmes du cinéma*, „Kino i kultura” 1929, 7–8; przekład francuski w: „Cinémathèque” 1995, 8, s. 62–77.

²⁵ Malévitch, *Les lois picturales...*; idem, *Et ils façonnent des faces...*; idem, *Le peintre et le cinéma*.

tacji w kinie (fr. *La construction de la représentation au cinéma*)²⁶. Efekty te znajdziemy w pracy Henriego Alekana (co wyjaśnia w swojej książce²⁷).

Zastosowanie „planu-obrazu” (*plan-tableau*) – wyrażenie to pojawia się w książce *Décadrages. Peinture et cinéma*, powracającej do tej problematyki w latach 80.²⁸ – jest paradoksem, ponieważ wprowadza bezruch do *moving pictures*, jednocześnie je legitymizując. Między mitem dziewiczego spojrzenia (które niektórzy europejscy intelektualiści podziwiają w kinie amerykańskim²⁹) a obrazem bazującym na kulturowym bagażu znajduje się wiele form pośrednich, które kultura masowa stawia między „arcydziełem” a filmem i których ani Lindsay, ani jego spadkobiercy nie przywołują. Są nimi ryciny, reprodukcje, pocztówki, kalendarze i może przede wszystkim praktyki, takie jak *tableau vivant*. Paul Davay podkreślił ich znaczenie, mówiąc o *moving pictogramme*, „udoskonaleniu żywego obrazu”³⁰.

Zalecenia Lindsaya (komparatystyka) były realizowane w podejściu ikonograficznym, które nie miało własnej teorii, ale powstało ewidentnie pod wpływem *Muzeum wyobraźni* Malraux i polegało na zestawieniu „planu” filmowego z obrazem. „La Revue de cinéma” Jeana-Georges’a Auriola z lat 1946–1948 chętnie korzystało z tej metody. I tak w numerze 18 pisma Grünewald zestawiony został z *Nibelungami* Langa (s. 22–23), a *Zwiastowanie* (wykadrowane) Leonarda da Vinci ze sceną z *On Borrowed Time* Harolda Bucqueta (s. 24), a następnie Degas i Toulouse-Lautrec z De Sicą (s. 26, 27, 29). Metoda ta została przejęta przez Henriego Lemaître’a i zastosowana przez niego w książce *Beaux-arts et cinéma*³¹, rozpoczynającej się rozkładówką, na której zestawiono scenę z *Dies Irae* Dreyera ze *Świętym Sebastianem oplakiwanym przez świętą Irenę* Georges’a de La Toura. Nicco dalej znajdziemy porównanie sceny z *Otella* Wellesa z *Odkryciem ciała świętego Marka* Tintoretta. Godard realizuje to podejście na swój sposób w *Historii/ach kina* (*Histoire(s) du cinéma*). Liczni egzegeci tej pracy prawie nie zauważyli powiązań z literaturą

²⁶ V. Nilsen, *Izobrazitel'noe postroenie fil'ma*, Moskwa 1936; przekład angielski: *The Cinema as a Graphic Art (On a Theory of Representation in the Cinema)*, New York 1937.

²⁷ Alekan, *Des lumières et des ombres*.

²⁸ Bonitzer, *Décadrages. Peinture...*

²⁹ „Oni (Amerykanie) zostali wspaniale obdarzeni brakiem kultury. Ich cywilizacja, młoda i naiwna, nie jest skrępowana istotną tradycją artystyczną. Dzięki temu mogli pełni nadziei eksplorować (dziedzinę kina)” (L. Moussinac, *Naissance du cinéma*, 1925, cytowany przez Marca Chénétiera, bez wskazania źródła, we wstępie do wydania Lindsaya po francusku, Lindsay, *De la caverne à la pyramide*, s. 14).

³⁰ P. Davay, *Contraindre à voir ou la peinture révélée*, w: *Le Film sur l'Art*, Bruxelles-Paris 1949, s. 9–19.

³¹ Lemaître, *Beaux-arts et cinéma*.

filmoznawczą, którą powojenny „młody Godard” traktuje jako bliskie mitowi wspólne tło, powtarzając liczne błędy faktograficzne (oczywiście za Malraux, ale także Bazinem czy Auriolem).

Rembrandtyzm

Aby zademonstrować tendencję, którą proponujemy nazwać „piktorialną”, zatrzymajmy się przez chwilę na jej elemencie, niezaprzeczalnie najczęściej wykorzystywanym w dyskursie krytycznym, do tego stopnia, że stał się rodzajem swoistego ideologemu estetycznego – na „rembrandtyzmie”. To jeden z najważniejszych elementów w kombinacji zapożyczeń i efektów piktorialnych. Ten często występujący termin łączy autorytet wielkiego malarstwa ze szczególnie spektakularnym zjawiskiem wizualnym, jakim jest światłocień, oświetlenie pośrednie, oświetlenie zaledwie zarysowane (w przeciwieństwie do równomiernie rozproszonego oświetlenia ogólnego) oraz wynikający z nich efekt reliefu czy modelowania. W artykule zatytułowanym *Le cinéma et la peinture* z roku 1914 Gustave Téry stwierdza: „Czyż nie istnieją filmy, które są prawdziwymi dziełami sztuki? Tak, kino ma już swoich artystów, znam takich, którzy cudownie grają cieniem i światłem; otrzymują niekiedy efekty światłocienia, przywołujące na myśl Rembrandta”³².

We francuskim dyskursie krytycznym ten ideologem stosowany jest chętnie w przypadku filmu *Oszustka* (*The Cheat*) Cecila B. De Mille’a z roku 1917. Odegrał on decydującą rolę w uznaniu kina za sztukę, a także kina amerykańskiego za „nowe kino”, przez co produkcje francuskie wydały się przestarzałe. „Nagle, w roku 1916, *Oszustka...*” – pisze Pierre Henry w poświęconym kinu numerze „*Les Cahiers du mois*”³³. Colette, Delluc, L’Herbier czy Gance zdają się odkrywać kino podczas oglądania *Oszustki* i zachwycają się jego światłocieniami³⁴. To zjawisko, symbolicz-

³² G. Téry, *Le cinéma et la peinture*, „Journal”, przedrukowany w: „*Courrier cinématographique*” 1914, 22.

³³ P. Henry, *Le film français. Origine, influences, situation actuelle*, „*Les Cahiers du mois*” 1925, 16/17, s. 202.

³⁴ Został on zastosowany wcześniej w *The Drunkard Reformation* (1909) Griffitha, gdzie efekt ten został użyty w sposób szczególnie widoczny, aby zaznaczyć powrót do zmysłów – i do domu – ojca alkoholika, w momencie spotkania rodziny przy rozpalonym kominku, aby stworzyć dosłowny obraz ogniska domowego. Jednak w dalszym ciągu filmu, czy to w scenie teatru, gdzie grane jest *W matni*, czy w kuchni, kiedy matka i córka czekają na powrót ojca, wnętrza są oświetlone równomiernie (w aż tak zbliżony sposób, że mylimy ze sobą te dwie lokalizacje).

na wartość dodana, odegra w następnych latach rolę kryterium w ocenie innych filmów³⁵.

Fenomen ten ma charakter wewnętrznie sprzeczny: przejmując dyskurs na temat cieni i światła, czerni i bieli, związany z fotografią, światłocien wykracza jednocześnie poza składowe elementy fotografii, stając się efektem kompozycyjnym, cechą stylu, znakiem rozpoznawczym, sygnaturą. Paradoksalnie, jego użycie pochodzi ze Stanów Zjednoczonych, które, jak widzieliśmy, ceniono za „nowe”, dziewicze, wręcz dziecinne oko, wolne od blichtru kultury, „amerykańskie oko” XIX wieku... Tak więc światłocien jest efektem artystycznym, o czym świadczy nazwanie go terminem o konotacji rembrandtowskiej³⁶. Krytyka prawie jednogłośnie zachwyca się „rembrandtyzmem” w filmach. Amerykańskie (na przykład kierowane przez Mary Pickford), francuskie i włoskie studia produkcyjne wyznaczają standardy doskonałości tego efektu, podczas gdy komentatorzy i praktycy związani z nowszym sektorem pola artystycznego – awangardą – są wobec niego bardzo krytyczni. W Rosji Kuleszow odrzuca rembrandtyzm, postulując walkę z nim, uznając go za obcą naleciałość, jeden z klasycznych efektów malarskich w kinie, podczas gdy samemu reżyserowi bliska jest problematyka płaskości ekranu, dwuwymiarowości, siatki modernistycznej³⁷. Z kolei *Carmen* Chaplina, niechętnego wobec efektów cieniowania, domeny fotografii, jest parodią światłocienia zastosowanego przez DeMille’a w dziele o tym samym tytule. Tymczasem w *Paryżance* (*L’opinion publique*) cien ma wyrazić ideę zagrożenia (ze strony surowych ojców Marii i Jana) na wzór *Nosferatu* Murnaua. Niektórzy reżyserzy sięgają zresztą po efekt rembrandtyzmu najczęściej w obrazach uciekających się do parodii i przesady, a nawet w *Grand Guignol*³⁸. We Francji i Niemczech artyści awangardowi, którzy odkrywszy kino, zaczynają się nim zajmować (przede wszystkim w ruchu dadaistycznym), nie uważają tego efek-

³⁵ Louis Delluc będzie podziwiał go w *Oszustce*, skrytykuje natomiast „naśladownicze” oświetlenie u Gance’a („Le Film” 1917, 78) czy też oświetlenie wyszukane, dekoracyjne („Le Film” 1917, 89, s. 18).

³⁶ Rozpowszechnienie tego efektu przez firmę produkcyjną Famous Players J. La-sky’ego i C.B. DeMille’a odpowiadało zresztą pragnieniu uznania artystycznego i moralnego wymiaru kina (komedia społeczna zastąpiła właśnie wulgarną burleskę).

³⁷ L. Kouléchow, *L’Art du cinéma et autres écrits, 1917–1934*, Lausanne 1995. Oczywiście centralna jest tutaj kwestia modelowania i reliefu, stosowanych przez wielu reżyserów, przede wszystkim przez Bauera. Jego mistrz – Kuleszow – odrzucał te zabiegi.

³⁸ Le Grand Guignol – paryski teatr, istniejący w latach 1897–1962 (20 bis, rue Chaptal), specjalizujący się w naturalistycznych horrorach. Termin ten ma dziś zabarwienie pejoratywne i oznacza ogólnie przedstawienia wizualne przesycone przemocą, epatujące horrorem – przyp. tłum.

tu za przydatny, wręcz przeciwnie. Podczas gdy Gromaire w swoim artykule opublikowanym w piśmie „Le Crapouillot”, a następnie w tekstach z „Les Cahier du mois”, wymienia go jako kryterium jakości artystycznej (opierając się na ekspresyjnej mocy światła³⁹), to Aragon w swoich artykułach z roku 1918 dla pisma „Film” porównuje kino z kolażem, z „mechanicznym” malarstwem⁴⁰. Rembrandtyzm jest więc ideologemem, związanym z komercyjnym kinem skierowanym do szerokiej publiczności, wykorzystującym zamiłowanie do efektu, który już zbanalizował się w malarstwie⁴¹.

Biorąc pod uwagę zjawisko cytowania, Władimir Nilsen poczynił ważne spostrzeżenie, stanowiące dziś podstawę prac badawczych: między obrazem a „planem-obrazem” znajduje się szereg pośredników, którymi są reprodukcje wywodzące się z kultury masowej (pocztówki, kalendarze, chromolitografie i inne⁴²). W rezultacie kino nie tyle wchodzi w dialog z „wielką sztuką”, ile sytuuje się w gronie masowych środków reprodukcji i dystrybucji. O ile nie mamy wątpliwości, że umieszczając *Sen Füssliego* w *Markizie O*, świadomie użyto cytatu i puszczono oko do widza (filmy Rohmera poruszają kwestie „kalki” w języku, zachowaniu i wyobrażeniach), o tyle karkołomna będzie próba zestawienia sceny z Hitchcocka z obrazem Millaisa czy Lévy-Dhurmera czy też rysunku ze studia Disneya z obrazem Gustave’a Moreau, z pominięciem szeregu reprodukcji tych dzieł oraz bulimicznej praktyki studiów i dekoratorów (którym dokumentaliści dostarczają cały wachlarz dokumentów mających zainspirować filmowe kostiumy „z epoki”, nie zwracając uwagi na trafność tych różnych źródeł i wybierając je z powodów innych niż ich treść).

Należące do sztuki masowej i sztuki przemysłowej kino *jest częścią* świata obrazów, które są rozpowszechniane za pośrednictwem reprodukcji i kultury popularnej⁴³. Pochlebne dla siódmej sztuki zestawianie ze sztuką wysoką

³⁹ M. Gromaire, *Idées d'un peintre sur le ciném*, „Le Crapouillot” 1919, numer specjalny pt. *Cinéma*; idem, *Le cinéma actuel et ses deux tendances*, „Les Cahiers du mois” 1925, 16–17 (pt. *Cinéma*).

⁴⁰ L. Aragon, *Du décor*, „Le Film” 1918, 131, s. 8–10.

⁴¹ Patrz: Teofil Gautier mówiący w *Critiques d'art* o „teatralności” i przeciwstawiający „rzemiosło” wrażeniu, oku, które odnajdywał u Corota, czy Baudelaire. Ten ostatni z kolei widział w światłocieniu warsztatową konwencję, kliszę (*Ecrits esthétiques*, s. 300–301). Zob. również Verhaerena, który podnosił charakter „rzemieślniczy”, „warsztatowy” tego efektu, przeciwstawiając go impresjonizmowi (*Sensations d'art*, 1993, s. 201).

⁴² Nilsen, *Izobrazitel'noe postroenie fil'ma*.

⁴³ Patrz: Ch. Keil, *Visual narratives: Transitional Cinema and the Modernity Thesis*, w: *Le cinéma au tournant du siècle*, red. C. Dupré La Tour et al., Lausanne-Québec 1999 [konferencja, Lausanne].

nie bierze pod uwagę tej bardziej przyziemnej rzeczywistości, która w dużej mierze rządzi relacjami między kinem a sztukami plastycznymi.

Świetnie uchwycił to Panofsky w swoim tekście z roku 1936⁴⁴, a jego ustalenia zostały przejęte przez współczesne badania nad historią kina, o czym świadczą akta szóstego Sympozjum Domitor, mającego miejsce w Udine w roku 2000⁴⁵.

KINO JAKO CZYTELNIK OBRAZU

Zestawienie planu kinematograficznego z obrazem w filmie (które musi wziąć pod uwagę *teatralność* kadru filmowego i jego pokrewieństwo z żywymi obrazami) wiąże się z dwiema głównymi sprzecznościami: z jednej strony „albertiańska” kompozycja obrazu zakłada istnienie nieruchomego widza oraz nieruchomej konstrukcji, co z kolei pozwala na jeden punkt widzenia, podczas gdy w polu filmu wszystko się porusza i przemieszcza od jednego planu do drugiego. Z drugiej strony obraz filmowy jest od razu wpisany w jakiś czas trwania.

Odpowiedź na te sprzeczności została sformułowana przez Nilsena i Eisensteina na początku lat 30. XX wieku, a potem powtórzona częściowo przez Jeana-Georges’a Auriola, Piera Bargelliniego i Maurice’a Schélera (-Rohmera) w roku 1946. Zakładała ona widzenie w kompozycji obrazowej sekwencji sukcesywnych planów, układających się w coś w rodzaju „nad-obrazu”, obrazu „całościowego”.

Pierwszą taką analizę plastyczną przeprowadził Nilsen na podstawie czternastu „kadrów” (planów) *Potiomkina*, wykonanych przez Eisensteina w ramach kursu w VGIK⁴⁶. Została ona później wielokrotnie powtórzona⁴⁷. Cechy charakterystyczne każdego z „kadrów” (piony, poziomy, łuki, kontrasty między pierwszym a drugim planem itd.) są w niej ułożone w kolejności i razem układają się w całość, która spaja się w percepcji i procesie zapamiętywania u widza. Omawiając „przypadek” Eisensteina, Maurice Schéler podkreśla, że „ucieczka skosów” oraz „pęcznienie krzywych” w kompozycjach „zawsze działa(ją) w kierunku ruchu, organizując porządek, zgodnie z którym wzrok

⁴⁴ E. Panofsky, *Style et matière du septième art*, w: idem, *Trois essais sur le style* [1936, 1940, 1947], Paris 1996, s. 109–145.

⁴⁵ *La decima muse / The tenth muse – Il cinema e le altre arti / Cinema and others arts*, red. L. Quaresima et al., Udine 2001 [konferencja, Udine 2000].

⁴⁶ Wszechrosyjski Państwowy Uniwersytet Kinematografii im. S.A. Gierasimowa w Moskwie – przyp. tłum.

⁴⁷ Eisenstein, *Cinématisme. Peinture...*

prześlizgnie się w głąb planu... Ponadto precyzja montażu pozwala realizować, poprzez serię planów, tę samą obsesję wizualną⁴⁸. Noël Burch wyjaśnił tę kwestię w swoim omówieniu *Iwana Groźnego*⁴⁹. W późniejszych analizach „przestrzeni u Murnau” Schérer (-Rohmer) wróci do tego typu problemów, które uznają kontrolę reżysera nad jego bądź co bądź „rzeczywistym” materiałem i otwierają przed nim drzwi do „arbitralnych decyzji” i do „abstrakcji”, będących przywilejem malarzy, „twórcy” *par excellence*⁵⁰.

Ta teoria zakłada postulat obrazu „totalnego”, choć niewidocznego na ekranie łączącym fragmentaryczne elementy, te z kolei widoczne; obrazu dostępnego widzowi (*image spectatorielle*), w pewnym stopniu różnego od obrazu filmograficznego, ale również od obrazu filmofanicznego⁵¹. Lecz czy obraz ten, któremu udaje się uniknąć impasu piktorializmu, ma jeszcze coś wspólnego z obrazem malarskim?

Malarstwo filmowe

Najpierw podjęliśmy namysł nad tym, w jaki sposób malarstwo wartościuje kino, następnie zajęliśmy się ideą kina jako „czytelnika” malarstwa, które oferuje nowe podejście, nowy model operacyjny oparty na ruchu, przemieszczaniu się, trwaniu w czasie.

Po Éliem Faurem, który zaobserwował „kinematograficzne przeczucia” u Tintoretta, Rubensa i Delacroix⁵², to Eisenstein poświęcił najwięcej miejsca rozwinięciu podejścia, nazywanego „kinematyzmem” (*cinématisme*)

⁴⁸ M. Schérer (-Rohmer), *Le cinéma art de l'espace*, „La Revue du cinema” 1948, 14, s. 7–8.

⁴⁹ N. Burch, *Praxis du cinéma*, Paris 1969.

⁵⁰ É. Rohmer, *L'organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*, Paris 1977. Niemożliwe jest rozwinięcie tutaj tego, co implikuje odniesienie do abstrakcji w teorii krytycznej Rohmera, Rivette’a, Chabrola i niewątpliwie Mourleta, choć jest to ważne dla zrozumienia polityki reżyserów tych czasów. Patrz: artykuł krytyka gazety „L’Express” poświęcony Fritzowi Langowi, zatytułowany *Comme un peintre*. Zgodnie z jego tezami, aby zrozumieć pojęcie reżyserii, w którym „skryło się znaczenie”, „należy raczej odwołać się do innej sztuki, malarstwa”. W ten sposób przyznano, że temat liczy się mniej niż światopogląd artysty; a więc rzeczywiste znaczenie dzieła leży w sztuce rozmieszczenia, „umieszczenia na płótnie” materii obrazowej. Nikt nie wątpi w to, że chodzi o „czyste malarstwo, przez co rozumiem malarstwo abstrakcyjne” (Malraux) (Ph. Brunel, *Fritz Lang aujourd’hui*, „L’Express” 1964, 4 maja, s. 48–49).

⁵¹ W terminologii Etienne’a Souriau (*L’univers filmique*, 1953), „filmograficzny” oznacza rzeczywistość profilmową, którą rejestruje kamera, czyli to, co znajduje się przed kamerą, a „filmofaniczny” – to, co widać na ekranie.

⁵² É. Faure, *La ciné-plastique*, w: idem, *Fonction du cinéma*, Paris 1953, s. 21–45.

w malarstwie (ale także rzeźbie, rysunku, architekturze). Sowiecki reżyser był również teoretykiem zarówno kina, jak i sztuki w ogóle. Pietro Montani, jeden z najważniejszych komentatorów i redaktorów [pism Eisensteina – przyp. tłum.], mówi o nim jako o „filozofie sztuki”⁵³. Na tysiącach stron Eisenstein rozwija swoją doktrynę estetyczną (traktaty, wykłady, artykuły, konferencje), nieustannie odwołując się do historii sztuki. Przywołajmy najbardziej emblematyczną w swoim podejściu pracę na temat El Greca – *El Greco y el cine* (El Greco i kino)⁵⁴, zawierającą kilka esejów, w których autor analizuje warianty obrazów takich, jak *Jezus wypędzający kupców ze świątyni*, *Widok Toledo*, *Młodzieniec zdmuchujący świecę* itd., oraz kompozycję innych (*Męczeństwo świętego Maurycego*, *Wniebowzięcie Marii*) przy użyciu słownika kinematograficznego (montaż, oświetlenie, zbliżenie, wstawka) oraz modelu przemieszczającego się widza (w czym odwołuje się do analizy Akropolu autorstwa Choisy’ego⁵⁵). W swojej pracy korzysta z badań historyków sztuki i z wiedzy ikonograficznej na temat analizowanych dzieł⁵⁶. Ponadto refleksja na temat El Greca prowadzi do pouczających choć „diagonalnych” porównań i konfrontacji, na przykład z van Goghciem. Tworząc te analizy – jednocześnie strukturalistyczne (tabele cech wyróżniających) i semiotyczne (odwołanie się do figur histerii opisanych przez Charcota i Richera, które, jeśli zgodzimy się z Didi-Hubermanem, sami stosowali i weryfikowali, w odniesieniu do Rubensa⁵⁷ lub do kompozycji *Canto Jondo* w muzyce hiszpańskiej) – Eisenstein stara się wypracować model, będący w stanie „interpretować” sztukę: „ekstazę” (*ex-tasis*), termin zapożyczony z myśli mistycznej, z której czerpie formalno-konstruktywny, związany z odbiorcą, wymiar (porzucenie formy, eksplozja, przejście do innej jakości). Poza analizami obrazów El Greca, dokonuje on również precyzyjnych i pogłębionych interpretacji obrazów m.in. Repina, Sierowa, ale także Utagamaro, Vinciego, Piranesiego, Rodina, Watteau, Rublowa, przyjąwszy tę samą

⁵³ *Eisenstein oltre il cinema*, red. P. Montani, Venezia 1990.

⁵⁴ S. Eisenstein, *El Greco y el cine* [1937–1939], w: idem, *Cinématisme. Peinture...*

⁵⁵ W tekście powiązanim ze zbiorem *Montaż* Eisenstein powtarza analizę Akropolu Auguste’a Choisy’ego z jego *Histoire de l’architecture* (Paris 1899). Patrz: francuski przekład tego tekstu zatytułowany *Montage et architecture*, w: S.M. Eisenstein, *Montage et architecture*, „Faces Journal d’architecture” 1997, 40.

⁵⁶ Jego analiza przeprowadzona jest na podstawie prac J.E. Willumsena (*La jeunesse du peintre El Greco*, t. 1–2, Paris 1927), Legendre’a i Hartmanna (*El Greco*, London 1937), Carla Justi (studium opublikowane w „Zeitschrift für bildende Kunst”, 1897) oraz Hugo Kehrer’a (*Die Kunst des Greco*, 1914).

⁵⁷ Patrz: *Les Démoniaques dans l’art*, reedycja dzieła Charcota i Richtera ze wstępem Pierre’a Fédida i tekstem krytycznym Didi-Hubermana (Paris 1984).

perspektywę i porównawczą optykę, która widzi „kinematograficzność” w malarstwie⁵⁸. W swoim ostatnim ważnym projekcie, nieukończonym jak wszystkie pozostałe, dotyczącym sformułowania ogólnej estetyki, zatytułowanym *Metoda*, umieścił sztukę w perspektywie antropologicznej, a nawet biologicznej⁵⁹.

Oczywiście, choć teoria Eisensteina powstała i została częściowo zaprezentowana w kontekście edukacyjnym (VGIK), ma ona znaczenie zarówno w kontekście własnej *poetyki*, jak i, przynajmniej w takim samym stopniu, na gruncie studiów filmoznawczych, co czyni ją wyjątkową i tłumaczy nieporównywalny zakres tego przedsięwzięcia, jeśli porównać je na przykład z podobnymi projektami autorstwa Élie Faurego i większości jego następców.

Ideę kina jako „czytelnika sztuki”, aluzyjnie obecną w dziele Aby'ego Warburga⁶⁰, odnaleźć można w pracach Malraux z lat 40. i 50. XX wieku, kiedy ukończył swój *Esquisse d'une psychologie du cinéma* (1940) i zastosował słownictwo filmowe (kadrowanie, montaż, głębia ostrości, travelling, dissolve) do opisu malarstwa. W swojej książce *Goya* prosi nawet, abyśmy założyli, że „scena ta musiała zostać nakręcona przez reżysera”⁶¹, oraz stwierdza, że kino zostało „zapowiedziane” przez niektóre obrazy, czy też, że u Goi „nie ma światła, ale oświetlenie”, które „jak u Rembrandta, *jak w filmie* [...] ma za zadanie połączyć to, co oddziela je od cienia; ma znaczenie, które je przekracza; wykracza poza nie”⁶².

Tak, jak mogliśmy sobie wyobrazić kwestię zmiany w odbiorze dzieła sztuki spowodowaną przez fotografię, a w konsekwencji zmianę miejsca zajmowanego przez tę ostatnią w historii sztuki (drukowane ilustracje fotograficzne czy przeźrocza), tak samo jest w przypadku kina, które wprowadziło

⁵⁸ Eisenstein, *Cinématisme. Peinture...* Wcześniejsza była analiza Léona Moussinaca poświęcona Leonardowi da Vinci (*Potop*), L. Moussinac, *Naissance du cinéma*, Paris 1925.

⁵⁹ Patrz: *Eisenstein dans le texte*, „Cinemas” 2001, 2–3(11), a zwłaszcza prezentacja projektu *Metoda* przez Oksanę Bulgakową.

⁶⁰ Maurizia Natali przytacza dwa wyraźne odniesienia do kina w analizach Warburga: sarkofagi umieszczone na szczycie fasady Villi Medici w Rzymie „jak w ruchu filmowym” oraz – przy okazji omówienia fresków Pałacu Schifanoia – konfrontacja „nierównomiernego oświetlenia planów filmowych ze sposobem prowadzenia akcji poprzez analityczne cięcia” w ikonologii (Natali, *L'image-paysage. Iconologie...*, s. 43).

⁶¹ A. Malraux, *Saturne, essai sur Goya*, Paris 1950, s. 83.

⁶² Tekst został ponownie wydany w tomie z serii *La Pléiade „Oeuvres complètes”* (2004), podstawą była edycja z roku 1978, pomijająca wszystkie nawiązania do filmu. Paradoksalnie, Eric Rohmer, analizując organizację przestrzeni w *Fauście* Murnaua, uznał oświetlenie w tym filmie za bardziej malarskie niż filmowe, zestawiając je z dziełami Rembrandta i Caravaggia.

nowy element do odbioru obrazu: jest nim czas, trwanie. Malraux prezentuje w ten sposób przejście od fotografii do kina: „[ryciny reprodukowane w książce] nie należą do tego, co opracowania historyczne nazywają ilustracją, nie towarzyszą bowiem opisowi dzieł, lecz je zastępują, a także, *jak obrazy w filmie*, niekiedy sugerują znaczenia poprzez ich *wykadrowanie* i *następowanie po sobie*” (z przedmowy, bez numeru stron)⁶³.

Dobry przykład tej „metody” znajduje się na stronach 116 i 117 oryginalnego wydania jego pracy. Zamieszczono tam reprodukcję obrazu *Rozstrzelanie powstańców madryckich* Goi w czerni i bieli, zajmującą jedną trzecią strony, podczas gdy na całej sąsiedniej stronie znalazł się ten sam obraz w kolorze, lecz wykadrowany tak, że stał się pionowy, a [po prawej] widoczne są jedynie karabiny i bagnety żołnierzy, wkraczające z zewnątrz w pole obrazu. W centrum znalazł się natomiast unoszący w górę ręce rozstrzeliwany mężczyzna w białej koszuli⁶⁴. Nieco wcześniej autor przywołuje kompozycję, której lawowaną reprodukcję prezentuje, bez podania tytułu. Widnieją na niej jedynie „ofiara i wycelowane strzelby, *odcięte przez margines*” (s. 95), będące, jak mówi tekst, czymś więcej aniżeli reprezentacją, reportażem czy rekonstrukcją; a dalej, po zestawieniu ze sobą dwóch wersji *Napadu na dyliżans* („w pierwszej [...] Goya reprezentuje, a w drugiej sugeruje”) stawia w „tym samym świetle” *Rozstrzelanie powstańców*, w którym rozstrzeliwani „sami [...] stworzyli swoją [nowoczesną – F.A.] formę, podczas gdy żołnierze są jeszcze figurami „stylu monumentalnego” (dawnego) (s. 110)⁶⁵.

W ten sposób ikonografia obrazu i jego dramaturgia *konkretyzują* pewne analizy autora, wpływając na same dzieła. Tutaj dzieje się to poprzez kadrowanie, w innych przykładach przez oświetlenie lub powiększenie detalu.

Z kolei Jean-George Auriol w artykule *Origines de la mis en scène* prezentuje Giotta, Botticellego, Michała Anioła, a przede wszystkim Petera Breughela jako „prekursorów kina”, stosujących czy to travelling, czy zbliże-

⁶³ W kolejnym wydaniu umniejsza rolę ilustracji, pisząc, że znajdują się one tutaj po to, aby czytelnik nie musiał ich szukać gdzie indziej.

⁶⁴ W kolejnym wydaniu książki nie powtórzono tego zestawienia obrazów.

⁶⁵ Przypomnijmy, że w *Pasji* Godard podjął próbę „rekonstrukcji” tego obrazu (co niektórzy krytycy pomylili z *Rozstrzelaniem cesarza Maksymiliana* Maneta (*Cinéma Art(s) plastique(s)*, red. P. Taminiaux et al., Paris 2004, s. 217), ale nawiązując do sceny strzelania z *Pancernika Potiomkina*. Jean-Louis Leutrat przeanalizował tę sekwencję, podkreślając rolę cięcia i ruchu, opóźniających pojawienie się rozstrzeliwanego z uniesionymi do góry rękami, znajdującego się przecież w środkowej części obrazu, oraz zwracając uwagę na „wkład” Godarda (który do „szlochających widzów” dodał kobietę, podczas gdy Malraux podkreślił brak kobiet). Patrz: *Cinéma et peinture. Approches*, red. R. Bellour, Paris 1990 [konferencja, Chantilly 1989], s. 124.

nie (*close-up*), kran kamerowy czy plan panoramiczny⁶⁶. Zakotwicza jednak „kinematyzm” Breughela w sile „obrazów mentalnych”, które malarz „kontemplował” i „tworzył”. Bargellini przemieszcza ten obraz w obszar percepcji widza. Na podstawie „długich tekstów teoretycznych, poświęconych freskom w kościołach franciszkańskich” XIV wieku, tnie obrazy niczym „fotogramy”, uważając, że spojrzenie ówczesnego widza „przechodziło z jednego obrazu na drugi, jak w przypadku filmu, który przewija się w aparacie projekcyjnym..., zamykanie powiek odpowiada ruchowi migawki”⁶⁷. Widz ma więc umożliwić pewnego rodzaju filmowanie i wycinanie obrazów lub fresków. To właśnie kadrowanie umożliwiło zilustrowanie artykułu dwoma seriami zdjęć *Rzezi niewiniątek* Giotta o wymiarach 4 × 6 cm, ułożonymi w pionowych kolumnach, tak jak pojawiają się one w filmie Luciana Emmera *Racconto da un' affresco*.

Widać więc, że użycie kina jako klucza do czytania malarstwa nie było pozbawione pewnej dosłowności, ale w późniejszym okresie stało się bardziej wyszukane. Giovanni Careri wykorzystał w swojej analizie dzieł Berniniego (którym sam Eisenstein poświęcił analizę, choć ufundowaną na innych założeniach⁶⁸) „model” ekstatycznego montażu w *Starym i nowym Eisensteina*⁶⁹, a Tartufi wykorzystał Eisensteinowską analizę Piranesiego w swoim dziele poświęconym architekturze⁷⁰. James Blodé przeanalizował natomiast *Bitwę pod San Romano* Uccella, posiłkując się modelem filmu⁷¹.

Analizowanie malarstwa *poprzez* kino rozwija się więc zarówno w dyskursie krytycznym, jak i poprzez realizacje praktyczne, których jednym z pionierów jest Emmer, a w jego ślad poszedł Resnais (*Van Gogh*) i wielu innych. Reżyserzy pozbawieni podejścia dydaktycznego starali się natomiast zajmować malarstwem poprzez jego sekwencjonowanie (Tarkowski eksploruje obraz Breughela *Powrót myśliwych* w filmie *Zwierciadło* oraz *Adorację Trzech Króli* Leonarda da Vinci w *Ofiarowaniu*) lub traktując je jak materię (jak Sokurov w wielu swoich filmach, ale szczególnie w *Elegii podróźnej*, gdzie filmuje obrazy w Muzeum Boijmansa pod kątem, wydobywając w ten sposób samą materialność podłoża i plamy farby).

Analizy Eisensteina, podobnie jak te przeprowadzone przez Bargelliniego, odpowiadają jednak tylko częściowo sformułowanej wyżej wątpliwości dotyczącej „obrazu całościowego”. W rzeczy samej plastyczna spójność kom-

⁶⁶ J.-G. Auriol, *Origines de la mise en scène*, „La revue du cinéma” 1946, 1, s. 7–23.

⁶⁷ P. Bargellini, *Paroles peintes*, „La revue du cinéma” 1946, 1, s. 24–28.

⁶⁸ Eisenstein, *Montage et architecture*.

⁶⁹ G. Careri, *Envols des arts*, Paris 1990.

⁷⁰ M. Tafuri, *The Sphere and the Labyrinth*, Cambridge, Mass., 1990.

⁷¹ J. Blodé, *Paolo Uccello et la représentation du mouvement. Regards sur a Bataille de San Romano*, Paris 1996.

pozycji leży u podstaw konstrukcji analizy, która zatrzymuje przewijające się obrazy, sprawiając, że kolejne obrazy uwidaczniają się jako jednocześnie obecne. W rezultacie czas przybiera formę przestrzenną. Weryfikacja poprzez *powtórkę* ruchu oka, które „porusza się” i w rezultacie rozwija „film”, jest więc konieczna, choć jest oparta na wątpliwej koncepcji. Psychologowie analizujący sztukę i formy (pionierem w tym zakresie był Rudolf Arnheim) udowodnili bowiem, że percepcja obrazu najpierw rejestruje całość, a także reaguje na ruchy bardziej przypadkowe, niż zyczyliby sobie tego zwolennicy złotego podziału...

Jeśli sztuka ruchu inspirowała w ten sposób nowe podejście do malarstwa i do rzeźby, to dlatego, że zdaje się według niektórych „realizować” „filmowe” powołanie sztuki. Tak więc Rodin, podważając ideę fotograficznej dokładności w imię życia i dynamiki, przyjął kino z życzliwością i podziwem, ze względu na – sięgnijmy po jego słowa – „różnorodność obrazów” oraz charakter „żywego dokumentu”. Przywołajmy również uwagi słynnego rzeźbiarza na temat posągowości „ruchu”, który wprowadza do swoich mieszczan z Calais, ale także jego analizę *Odjazdu na Cyterę* Watteau czy samą praktykę rzeźbiarską, w której model nie pozuje, lecz „ewoluuje” przed oczami rzeźbiarza, co z kolei wyklucza jakiegokolwiek unieruchomienie, jakiegokolwiek zamrożenie chwili, na rzecz ruchu⁷². Można zresztą banalnie stwierdzić, że kino w dużym stopniu zmienia sposób, w jaki mówimy o sztuce, a przede wszystkim o malarstwie. Na przykład w *Człowieku zbuntowanym* Camus opisuje proces malarski, używając metafory zatrzymanego kina: „Pejzażysta zaczyna od *skadrowania* płótna. [...] Następnie malarz utrwała obraz. Wielkimi twórcami są ci, którzy jak Piero della Francesca potrafią wywołać wrażenie, że utrwalenie dopiero co się dokonało, że *aparatus projekcyjny* zatrzymał się przed chwilą”⁷³.

Metoda kinematograficzna w historii sztuki

Maurizia Natali w swojej książce *Image-paysage. Iconologie et cinéma* (Obraz-pejzaż. Ikonologia i kino) posiłkuje się Abyem Warburgiem, żeby przekroczyć ograniczenia, a być może nawet impas, relacji „malarstwo–kino”; czyni z filmu palimpsest, ekran, „fraktalną, pamięciową powierzchnię, na którą powracają wszystkie sztuki”. Na przykładzie pejzażu jako gatunku tworzy

⁷² Na temat zaprzeczenia „prawdzie” fotograficznej – natychmiastowej – patrz: A. Rodin, *L'art*, red. P. Gsell, Paris 1911, rozdz. IV: *Le Mouvement dans l'art*. (Ruch w sztuce), na temat szkicu w ruchu, „w locie”, patrz: ibidem, rozdz. VII, a na temat „Rodina i kina” patrz: S. Le Follic, „Archives” 2001, 98, *passim*. Wiadomo, że Rodin oskarżany był o wykonywanie odlewów niektórych ze swoich rzeźb z żywych modeli.

⁷³ A. Camus, *Człowiek zbuntowany*, tłum. J. Guze, Kraków 1991, s. 272–273.

pojęcie podobieństwa ikonologicznego, aby zdefiniować ową widmowość, wynikającą z sytuacji, w jakiej znajduje się kino w erze medialnej (epoce technicznej reprodukcji dzieł sztuki). W jej tekstach powraca wprowadzone przez Lindsay pojęcie hieroglify. Pozwala ono zrelatywizować narrację, intrygę, aby skupić się na warstwach ikonologicznych, które ją w pewien sposób „dublują” (na przykład medalion z wizerunkiem równiny Gizy i hieroglifami w *Pojedyńku w słońcu*, „ognistym” westernie Kinga Vidora, wydaje jej się być wskazaniem na egiptomanę i hieroglificzną naturę filmu)⁷⁴. Przełożona na grunt „pamięciowy”, strategia ta, w jakimś sensie, w interesujący sposób odzwierciedla wspomniany wcześniej łańcuch reprodukcji. Nie pozwala ona jednak zrozumieć, dlaczego takie podejście wydaje się wykluczać jakąkolwiek pracę ikonograficzną, wszelkie rygorystyczne dochodzenie – co mógł wywnioskować Carlo Ginzburg z lektury Warburga. Ikonografia Warburgowska w interpretacji Natali staje się, wręcz przeciwnie, „raczej hipermedialną ekstazą niż metodą naukową czy retoryczną...”, gdy autorka poddaje się swoistej egzaltacji i profetyzmowi, zestawiając Warburga i Godarda⁷⁵. Odwołanie się do *figuralnego*, powrót do Jeana-François Lyotarda lat 70., zalecany w szczególności przez Philippe’a Dubois, wydaje się z kolei zaprzeczać w całości podejściu historiograficznemu, utożsamianemu z ikonologią Panofsky’ego: „Krótko mówiąc, chodziło o, jak można było się domyślać, oddalenie się od modelu Panofsky’ego, ze wszystkimi jego ograniczeniami historycznymi, preferując model Warburgowski, z jego interwałami i anachronizmami”⁷⁶. „Symptomalna konstrukcja zdarzeń obrazowych”, analiza figuralna odrzuca zarówno to, co figuratywne (*le figuratif*), to znaczy motyw referencyjny, jego ikonograficzną część, jak i figurę (*le figuré*), czyli znaczenie przenośne, jego część retoryczną i ikonologiczną. Interesuje się natomiast „tym, co jeszcze nie osiągnęło fizycznego kształtu, ale jest gotowe do jego przyjęcia”, „figuracją potencjalną” (*figuration en puissance*)⁷⁷.

⁷⁴ Natali, *L'image-paysage. Iconologie...* Co ciekawe, autorka nie bierze pod uwagę przekonań reżysera dotyczących ideograficznego języka kinowego, który był obiektem eksperymentów w kilku krótkich metrażach na błonie 16 mm, powstałych w latach 60. i 70. (*Truth and Illusion: an Introduction to Metaphysics* oraz *Metaphor*), opisuje natomiast metodę zastosowaną w *Our Daily Bread* (1929), gdzie „chodziło o fotografowanie idei abstrakcyjnych, idei pozytywnych, przy jednoczesnym egzemplifikowaniu ich w narracji” (zacytowane przez Pierre’a Jacerme’a w pracy *Notes sur la possibilité d’une mise en relation possible du cinéma et du monde des « idées »* w piśmie „Vertigo” 1988, 3, s. 14).

⁷⁵ M. Natali, *Comment (ne pas) écrire une histoire plastique des images. De Warburg à Godard, la mise en scène de l’écran*, w: *Cinéma Art(s) plastique(s)*, red. P. Taminiaux et al., Paris 2004.

⁷⁶ Ph. Dubois, *La question du figural*, w: *Cinéma/Art(s) plastique(s)*, s. 76.

⁷⁷ Ibidem, s. 63.

Koncentracja na Warburgu zbiegła się z pewną liczbą artystycznych przedsięwzięć i wystaw, które moglibyśmy porównać do „Atlasu Mnemosyne”. Podczas „Documenta X” (1997) Catherine David zaprezentowała po raz pierwszy w przestrzeni wystawienniczej *Historia(e) kina* Godarda, w postaci dyspozytywu zapożyczonego od Dana Grahama, który, dzięki systemowi odbić, pozwolił na jednoczesny ogląd poszczególnych epizodów. W niedalekiej odległości pokazywany był *Atlas* Gerharda Richtera, *Muzeum sztuki nowoczesnej*, *Dział Orłów* Marcela Broothaersa, jak również instalacja Hansa Syberberga. Godard w szczególny sposób skupił w nazwie projektu ideę „ekwiwalencji” kinematograficznej pochodzącej z *Mnemosyne*. Natali pisze: „Dla nich [Godarda i Warburga] historia sztuki istnieje o tyle, o ile jest tworzywem filmowym”⁷⁸. Obaj reprezentują pewnego rodzaju „wyzwolenie” od jakiegokolwiek niepokoju historiograficznego⁷⁹. Powoływanie się na Warburga pojawiło się w literaturze studiów nad kinem jako następstwo ponownego odkrycia jego myśli przez estetykę i historię sztuki, w których dyskursie przeciwstawiono go Panofsky’emu⁸⁰. Ten ostatni, jak powiedzieliśmy, nie odegrał praktycznie żadnej roli w rozwoju teorii kinematograficznej. Jego jedyny tekst dotyczący kina został przetłumaczony [na francuski – przyp. tłum.] późno⁸¹ i pozostał praktycznie niewykorzystany, pomimo że akcentował początki kina oraz przywoływał jego kontekst kulturowy. W rzeczywistości tekst ten, którego fragment dotyczący sztuki współczesnej surowo skrytykował historyk sztuki Thomas Levin, może być niezwykle przydatny dla historyków kina. Jeśli natomiast chodzi o *Studies in Iconology (Studia z ikonologii)* Panofsky’ego, wierne wtedy modelowi semiologicznemu, nie zainspirowały one w żadnym stopniu analizy filmowej, pomijając niemające kontynuacji hipotezy programowe dotyczące dwóch gatunków o „wrazistych” charakterystykach, westernu i melodramatu. Jego teoria konstrukcji przestrzeni perspektywicznej została zepchnięta – słusznie lub nie – na drugi plan, w stosunku do prac Pierre’a Francastela, który począwszy od roku 1946 stale interesował się kinem.

⁷⁸ Natali, *Comment (ne pas) écrire...*, s. 182.

⁷⁹ Chociaż Godard kilkakrotnie mówił, że chciałby w aneksach do *Histori(i) kina* „wziąć tekst Mitry’ego lub Sadoula, do potęgi drugiej, trzeciej, czwartej, a następnie ponownie zająć się pierwszą potęgą, w której jest potencjał wszystkich pozostałych [...], ale do tego konieczne byłoby pracować w kilka osób, myśleć razem, jak zdarza się to wśród naukowców i co jest ich siłą”. I konkluduje: „Te historie powinny być opowiadane w perspektywie historycznej, w każdym razie przez historyków kina” (J.-L. Godard, Y. Ishagpour, *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle. Dialogue*, Tours 2000, s. 36).

⁸⁰ Michaud, *Aby Warburg et l’image...*; G. Didi-Huberman, *L’image survivante. Histoire de l’art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris 2002.

⁸¹ *Cinéma: théorie/lecture*, red. D. Noguez, Paris 1973; Panofsky, *Style et matière...*

Promowaniu Warburga towarzyszyła krytyka Panofsky'ego jako wcielenia historyka sztuki lub kina przywiązanego do badania swoich źródeł i hipotez poprzez pracę opartą na krytycznej erudycji i praktycznych próbach w terenie.

Philippe-Alain Michaud, który swoją książką *Aby Warburg et l'image en mouvement* odegrał ważną rolę w przywracaniu idei Warburga we Francji, rozwija swą hipotezę „metodologii kina w historii sztuki”. W wydanej niedawno pracy zatytułowanej *Sketches*, z podtytułem *Histoire de l'art, cinéma* (lub też, zgodnie z obwolutą, *Histoire de l'art & cinéma*) proponuje tworzone na tej bazie analizy filmów lub praktyk sięgających po zwielokrotniony obraz, w połączeniu z historią sztuki. Tak więc to nie historia kina (jako dyscyplina) interesuje Michauda – widzieliśmy, że uważał ją za „zbyt ograniczoną” – ale „kino”, które redefiniuje tak, by oddzielić je od narracji, od reprezentacji, aby zająć się „siłą figuracji”, szczególnie widoczną w kinie eksperymentalnym, dostrzegając jego działanie obrazami. Mamy więc do czynienia z podwójnym ruchem, jednym pochodzącym od kina, które inspiruje sztukę i historię sztuki (ruchomy obraz), i drugim – pochodzącym ze sztuki, która oddziela kino od reprezentacji i narracji (obrazowość).

W definicji kina jego techniczna natura jest więc na dalszym miejscu: [kino] „jest spektakularnym technicznym urządzeniem, ale przede wszystkim sposobem myślenia o obrazach”⁸² oraz „Nie należy mylić kina z urządzeniem publicznej projekcji, do której na początku XX wieku było przypisane”. Jest to przeciwny punkt widzenia do stwierdzenia Dominique'a Chateau z jego *Esthétique du cinéma*: „Definiujemy tutaj kino jako urządzenie do projekcji filmu na sali *ad hoc* (w języku angielskim *theater*)”⁸³. W następstwie książki Jonathana Crary'ego wykształciła się bardzo aktywna gałąź „nowej historii kina”, skoncentrowana na badaniach urządzeń i praktyk (wyposażenia technicznego, struktury przypisującej miejsce postrzegającemu podmiotowi, społecznym praktykom oglądania filmów czy edukacji⁸⁴).

Ta „metodologia kina w historii sztuki”, żeby użyć sformułowania Philippe'a-Alaina Michauda, skupiająca się przede wszystkim na „właściwościach montażu i ruchu obrazów”, może być alternatywą dla ikonologii Panofsky'ego, służącej identyfikacji i ustalaniu znaczeń, na rzecz podejścia opartego na zbli-

⁸² Ph.-A. Michaud, *Sketches. Histoire de l'art, cinéma*, Paris 2006, s. 7.

⁸³ D. Chateau, *Esthétique du cinéma*, Paris 2006, s. 80.

⁸⁴ T. Gunning, *Bodies in motion: The Pas De Deux of the ideal and the material at the Fin-De-Siècle*, w: *Arrêt sur image, fragmentation du temps – Stop Motion, Fragmentation of Time*, red. F. Albera et al., Lausanne 2002; A. Gaudreault et al., *Le cinématographe, nouvelle technologie du XX^e siècle/The Cinema, a New Technology for the 20th Century*, Lausanne 2004; J. Crary, *L'art de l'observateur* [1990], Nîmes 1994; F.À. Kittler, *Grammophon, Film, Typewriter* [1986], Stanford 1999.

zeniach, oddaleniach i deflagracjach niepodlegających redukcji w porządku dyskursu, jak „historia sztuki bez tekstu” (s. 34).

Czy ta „kinematograficzna” metodologia jest zgodna z metodologią reżyserów filmujących sztukę w celu pogłębienia lektury dzieł?

FILM O SZTUCE JAKO PISANIE HISTORII SZTUKI

Filmowcy a historia sztuki

Choć może to się dziś wydawać dziwne, podczas Międzynarodowego Kongresu Filmowego w Bazylei, odbywającego się we wrześniu 1945 roku, Luciano Emmer ogłosił swój apel „O nową awangardę”, głoszący konieczność rozwoju filmu o sztuce⁸⁵. Gatunek filmu, który był niezwykle rzadki przed wojną (wyjątkami były realizacje Barona, Oertela, Huygue’a), przeżywa spektakularny rozwój po drugiej wojnie światowej. Staje się gatunkiem, w którym reżyserzy specjalizują się, we współpracy, niekiedy niewolnej od konfliktów, z historykami i krytykami sztuki⁸⁶. Ci ostatni widzieli w nim nowy sposób analizy i prezentacji swoich badań, wykraczający poza prostą dokumentację i ilustrację (przed wojną w ten sposób widział to Focillon⁸⁷); René Huygue

⁸⁵ „Chodzi o zażegnanie kryzysu nękającego naszą kulturę. [...] Sztuka, literatura i wszystkie inne dyscypliny intelektualne odegrały fundamentalną, krytyczną rolę, działając jako silny, korzystny dialektycznie środek korozyjny: kultura była dla społeczeństwa mieszczańskiego (i jest nadal) pomocą w drodze do śmierci; trzeba było zejść do piekła, dotknąć palcem szkieletu. Jeśli chcemy zmienić tę tendencję [...], należy zwrócić uwagę na jeden tylko konkretny problem”, aby zainicjować „odbudowę kulturową”; „poprzez dobrze rozumiane pośrednictwo kina, między światem a kilkoma wielkimi artystycznymi nawiązaniem do przeszłości”, może się wtedy objawić „coś innego niż zwykły środek dydaktyki, znaczący sam w sobie”, tak aby „powtórnie zaprowadzić kulturę w kierunku nowoczesnej syntezy” (w: *Cinéma d'aujourd'hui. Congrès international du cinéma à Bâle*, red. P. Bächlin, Genève-Paris 1945, [konferencja, Bazylea 1945], s. 131–132). Międzynarodowy Kongres Filmowy w Bazylei, pod przewodnictwem Petera Bächlina, wśród organizatorów którego znalazł się Georg Schmidt (kustosz Muzeum Bazylei, współpracujący z Emmerem przy jego filmie o Giotcie), uczestniczący w roku 1929 w Międzynarodowym Kongresie Kina Niezależnego w La Sarraz, razem z Richterem, Eisensteinem, Moussinakiem, Auriolem i innymi.

⁸⁶ To właśnie film Emmera podzielił specjalistów na zwolenników filmowca i amatorów Georga Schmidta. Pierwsi twierdzili, że „erudycja [historyka sztuki] ograniczyła reżysera”, którego talent musi polegać nie na analizowaniu obrazu, lecz na „podążaniu za twórczą myślą jego autora”. Ich przeciwnicy uważali, że taki film powinien „reprodukować sztukę Giotta, oddając kino do jej dyspozycji” (patrz: dwa głosy krytyczne ibidem, s. 133–136).

⁸⁷ Henri Focillon opracował, we współpracy z filmowcem Jeanem Benoit-Lévyem, program filmów o sztuce i rzemieślnikach (patrz: trwające badania Valérie Vignaux).

i Longhi uczestniczą w powstawaniu filmów, a dyskurs dotyczący dzieła sztuki nie mógł się już obyć bez nowego medium.

W roku 1949 utworzono Międzynarodową Federację Filmu o Sztuce. Organizuje ona co roku kongres, a także otwiera centrum dystrybucji i informacji w Amsterdamie. Pierwszymi prezesami honorowymi organizacji są Fernand Léger i Lionello Venturi, a sekretarzem generalnym Pierre Francastel, natomiast wśród sprawujących inne funkcje oraz zwykłych członków znaleźli się Luc Haesaerts i Giulio Carlo Argan. Już samo przejrzanie tytułów i czołówek międzynarodowego repertuaru ustalonego przez UNESCO w roku 1953 pozwala przekonać się o niesamowitej, często zapominanej i rzadko omawianej, produkcji filmowej, którą sygnowali uznani reżyserzy, pisarze oraz historycy sztuki (Jean Grémillon, Jean Lods, Jules Benoit-Lévy, Roger Caillois czy Arthur Danto).

To jednak włoskim reżyserom i historykom sztuki zawdzięczamy największy wpływ kina na historię sztuki, a przynajmniej ich realizacje były pod tym względem najbardziej ambitne.

Luciano Emmer, prezentując swój film o *Ziemskim raju* Hieronima Boscha, odrzucił zamiar „kinematograficznego przetłumaczenia dzieła malarskiego”⁸⁸. Autorzy – kontynuuje – stojąc przed malowidłem, „stali się mistrzami” obrazów, „uwolnili je od malarskich więzów, wykorzystali jak nowe przedmioty”. W tych stwierdzeniach znajdziemy argumenty, których użyje Bazin, mówiąc o *Van Goghu* Alana Resnaisa i Gastona Diehla. Lecz Emmer, podobnie jak inni włoscy autorzy, wychodzi z założeń innych niż Bazin, który w swoim „realizmie ontologicznym” poszukuje „zbieżności” między rzeczywistością a filmową reprezentacją, zniesienia samej instancji estetycznej⁸⁹.

Historycy sztuki podzielający te poglądy należą mniej więcej do tego samego środowiska: Paul Haesaerts, który zrealizował *Rubensa* wraz z belgijskim dokumentalistą Henrim Storckiem, czy Paul Heilbronner, piszący na ten temat w latach 30. XX wieku, byli uczniami Wölfflina. Carlo Ragghianti, teoretyk koncepcji *critofilmu*, który poświęcił życie filmowi o sztuce, studiował w Pizie u Mattea Marangoniego, również ucznia Wölfflina. Ten ostatni, podobnie jak Warburg, swoje wykłady i konferencje ilustrował projekcjami slajdów. Wydaje się oczywiste, że filmy o sztuce realizowane przez jego uczniów mają swoje źródło w ekstrapolacji fotografii do ruchomego obrazu, a ich elementem wspólnym jest znaczenie projekcji i sekwencjonowania.

⁸⁸ *Cinéma d'aujourd'hui. Congrès...*

⁸⁹ Chateau, *Esthétique du cinéma*.

Ragghianti pisał:

Critofilm o sztuce proponuje formę krytyki artystycznej polegającej na zrozumieniu, interpretacji, rekonstrukcji procesu twórczego jednego dzieła lub całej spuścizny artysty, nie za pomocą słów, lecz z wykorzystaniem środków właściwych kinu, a dla lepszego zrozumienia wszystkich oferowanych przez nie możliwości należy zaakceptować fakt, że język filmowy może również, podobnie jak język werbalny, graficzny lub plastyczny w szerokim rozumieniu tego terminu, stać się nie tylko słowem, które wyraża, ale słowem-konceptem oraz słowem w działaniu⁹⁰.

Nie zatrzymując się na dłużej przy poglądach tego reżysera i krytyka sztuki, na których temat istnieje już pokaźna literatura, przede wszystkim we Włoszech⁹¹, zauważmy obecność w jego myśli idei autonomii widzialności, „widzialności czystej” Benedetta Crocego, jak również dynamicznego przewyciężenia „czystej widzialności” Konrada Fiedlera. Zwróćmy również uwagę na znajomość przez Ragghiantiego piśmiennictwa na temat kina sowieckiego, rozpowszechnionego we Włoszech dzięki Umberto Barbaro (przede wszystkim jego tłumaczenia prac Pudowkina), który współpracował przy produkcji powojennych filmów o sztuce. Obraz konceptualny oraz reprodukcja procesu myślowego poprzez dynamikę plastyczną są teoriami dyskutowanymi w ZSRR w kręgu Eisensteina, Kuleszowa, Wiertowa i formalistów⁹².

W przypadku *Van Gogha* Resnaisa i Diehla mamy do czynienia z innym podejściem: psychologiczną interpretacją malarstwa w powiązaniu z nerwicą malarza. Film jest czarno-biały, co powoduje istotne zubożenie jego przedmiotu, lecz sposób, w jaki został zmontowany, oraz sama eksploracja obrazów poprzez ich destrukuryzację przenoszą je w inną przestrzeń lektury, podległą spojrzeniu kina (Bazin formułuje przy tej okazji słynne rozróżnienie między kadrem malarskim „dośrodkowym” a kadrem kinematograficznym „odśrodkowym”⁹³). Jednym z oczywistych faktów jest zatem to, że wolność twórcy filmowego (zazwyczaj historyka sztuki lub współpracownika historyka sztuki) wobec dzieła sztuki musi być absolutna:

⁹⁰ C.L. Ragghianti, *Les chemins de l'art*, Paris 1996, z posłowiem Paola Scremina, s. 19.

⁹¹ Audytorium Luwru zorganizowało w roku 1994 festiwal *critofilmu* i wydało przy tej okazji katalog zawierający teksty autorstwa Antonia Costy i Paola Scremina na temat Ragghiantiego (*Histoire de l'art et cinéma. Les critofilms de C.L. Ragghianti*, Paris 1994), a następnie zbiór jego pism pod redakcją P. Scremina (Ragghianti, *Les chemins de l'art*), z aparatem krytycznym oraz posłowiem, do którego odsyłamy.

⁹² *Poëtika kino*, red. B. Eikhenbaum, Leningrad 1927; przekład francuski: *Les formalistes et le cinéma. Poétique du film*, red. F. Albera, Paris 1996; Eisenstein, *Une approche dialectique...*

⁹³ Bazin, *Peinture et cinema*.

Dzieło sztuki stało się dla filmowca materiałem, przedmiotem bardziej plastycznym i uległym niż każdy inny znajdujący się w naturze lub w studio. Można go interpretować, naginać do rozważań metafizycznych, ezoterycznych, filozoficznych. [...] Film o sztuce upaja się wolnością zdobytą w ciągu kilku lat⁹⁴.

Dziś, kiedy technologie wideo i cyfrowe pomnożyły oddziaływanie pedagogiczne dzieła sztuki, poćwiartowanego i wyeksploatowanego w wyniku różnych technicznych operacji, pozwalających na cięcie, zaciemnianie, przenoszenie, porównywanie (patrz seria filmów dokumentalnych *Palette* Alainé'a Jaubera), wspomniana wolność sprawia, że zapominamy o przedmiocie filmu, któremu odebrano całą jego materialność, jak również o procesie twórczym.

Z tą refleksją związany jest niedawny projekt Jeana-Marie Strauba i Danièle Huillet. W *Cézannie* (1989) zestawiają oni *Starą kobietę z różańcem* ze starą służącą, której wręczony zostaje medal w scenie Zjazdu Rolnego w powieści *Pani Bovary* Flauberta, co ma być wizualizacją idei malarza, zgodną z przekazem Joachima Gasqueta. Wizualizacja ta przechodzi jednak poprzez dodatkowe ogniwo, którym jest fragment adaptacji *Pani Bovary* z roku 1934 autorstwa Jeana Renoira. Widoczne są tu więc relacje między tym, co było gestem twórczym Cézanne'a (wpisanym w literackie wspomnienie, które nakłada się na obserwację modela), a słowami przytoczonymi przez świadka piętnaście lat po śmierci artysty oraz dzisiejszą recepcją filmową. Ponadto twórcy filmu używają innych niż zazwyczaj stosowane metod zestawiania obrazów. Zamiast ustawić obok siebie kadr ze staruszką z filmu Renoira oraz obraz Cézanne'a, przywołują cały fragment filmu, uwzględniając jego spójność, co, jak się okazuje, jest związane z materialnymi ograniczeniami 300-metrowej rolki filmu (jakich się wtedy używało).

W *Une visite au Louvre* (2004) sposób filmowania wydaje się być zgodny z dyskursem Cézanne'a przytoczonym przez Gasqueta: każdy obraz jest filmowany frontalnie, w całości, bez kadrowania ani ruchu, przez dłuższą chwilę. Celem jest powrót do – jeśli nie oryginalnego, to pierwotnego – wrażenia, wstrząsu, jaki wywołuje obraz widziany w całości, u stojącego przed nim widza. Na pewno kierowano się tu tekstem Cézanne'a, co jest zaproszeniem do fenomenologicznego „powrotu do istoty rzeczy”. Natomiast montaż filmu, w którym wyjęto komentarze Cézanne'a-Gasqueta z ich narracyjnego porządku, oraz powtórzenie sceny w dwóch nieznacznie różniących się wersjach (są to dwa ujęcia) sprawiają, że gra pamięci i porównania zarazem zbliża

⁹⁴ F. Bolen, *Le film à la rencontre des arts plastiques*, w: *Les arts plastiques*, Bruxelles 1953, przedrukowany w dodatku do pisma „Le Film sur l'art”, Paris 1953.

i oddala od siebie oba obrazy. W drugim odcinku *Źródło* Ingesa, którego „kartonowe” skały wyśmiewał Cézanne, zostało skonfrontowane z późniejszymi pejzażami Courbeta, które widzieliśmy w pierwszym odcinku, jak również z leśnymi zaroślami i źródłem, filmowanymi we Włoszech i pokazanymi w planie zamykającym film.

Filmować/malować: wkład w historię sztuki

Idea, zgodnie z którą kino stało się sposobem lepszego oglądu i rozumienia sztuki, ewoluowała w kierunku filmowania artystów przy pracy. Pozwala to na rzecz nieosiągalną w historii sztuki, zajmującej się dziełami skończonymi (nawet jeśli nieukończonymi).

Paradoksalnie, ta podgrupa „filmów o sztuce” była mało komentowana. Badania, które przeprowadziła na ten temat Valentine Robert, wskazują, że bibliografia poświęcona tej kwestii jest niejednolita i nieduża oraz że liczne prace, konferencje naukowe, katalogi poświęcone relacji „kino i malarstwo” nie wspominają o niej⁹⁵. Tymczasem poza problematyką poruszaną przez tę badaczkę, sytuującą „filmowanie malowania” w perspektywie *paragone* sztuk oraz *mise en abyme*⁹⁶ aktu twórczego prezentowanego przez kino, aby następnie ustalić wyższość tego ostatniego nad malarstwem (przykładem tego zjawiska, który opisuje z wielką finezją, jest *Piękna złośnica* Jacques’a Rivette’a), istota tego zagadnienia leży w pytaniu o korzyści takiej reprezentacji. Mowa tutaj oczywiście o filmach dokumentalnych, a nie fabularnych, które często „pokazują” rysującego rysownika czy malującego malarza w oderwaniu od czasu, jaki jest właściwy tym czynnościom, przez co są zazwyczaj jedynie parodiami opartymi na stereotypowych reprezentacjach. Dotyczy to również opowieści o wybitnych malarzach, jak *Pasji życia* Minellego z Kirkiem Douglasem grającym van Gogha, czy *Van Gogha* Maurice’a Pialata z Jacques’em Dutroncem. Filmy te, interesujące pod względem ujęcia problematyki konfrontacji sztuk, cytowania czy reprezentacji oraz przez odwołanie się do ideologii sztuki, stanowią jednak pewien problem, ponieważ często aktor jedynie zapoczątkowuje gest lub wykonuje jego odległe imitacje, podczas gdy w planie bliskim, niczym proteza, pokazywana jest dłoń profesjonalisty.

⁹⁵ V. Robert, *Filmer Peindre. La représentation filmique de l’acte pictural: miroir/faire-valoir de l’acte cinématographique*, praca licencjacka na Université de Lausanne, 2006 (pod kierunkiem prof. F. Albery i V. Stoichity).

⁹⁶ *Mise en abyme* – termin opisujący zjawisko umieszczania w obrazie (plastycznym lub literackim) pomniejszonego obrazu jego samego, w którym znajduje się kolejny pomniejszony jego obraz etc. – przyp. tłum.

A jak jest w filmach dokumentalnych? Sacha Guitry krótko rejestruje gesty Auguste'a Renoira do *Ceux de chez nous* (1915), Grémillon filmuje André Massona rzucającego piasek i rośliny na płótno w *André Masson et les quatre éléments*, Matisse'a w filmie *Campaux* (1945) i wielu innych (Curta Seligmann w *Birth of a Painting*, 1950; Légera w *Fernand Léger in America*, 1942; Miro w *Joan Miro makes a Colour Print*, 1951, żeby wymienić trzy amerykańskie filmy Thomasa Boucharda). Czy mogą one powiedzieć coś historii sztuki o obiekcie jej badań?

Film François Campaux *Matisse* (1945) z komentarzem Jeana Cassou jest szkolnym przykładem tej kategorii. Widzimy, jak Matisse rysuje i maluje, a reżyser, spowalniając tempo, pozwala przyjrzeć się gestowi malarza, zobaczyć jego wahania, jego wybory. Maurice Merleau-Ponty skomentował ten film, zwracając uwagę na to, co on „pokazuje” („widzimy, jak ten sam pędzel, który, co widać gołym okiem, przeskakiwał z jednego miejsca w drugie, teraz medytuje, w uroczystym, wydłużonym czasie [...], zaczyna robić kilka rzeczy naraz [...], aby na końcu paść jak błyskawica, tworząc jedną możliwą linię”) oraz na iluzję, jaką może wywołać („[...] jeśli Matisse wierzy, co sugeruje film, że naprawdę dokonał wyboru spośród wszystkich możliwych linii i rozwiązań niczym Bóg Leibniza ogromny problem minimum i maksimum, myli się: nie jest demiurgiem, jest człowiekiem. Nie miał w zasięgu swojej duszy wszystkich możliwych gestów, nie musiał ich eliminować, wszystkich poza jednym [...]. To kamera i jej zwolnione tempo sugerują te wszystkie możliwości. Matisse, umieszczony w czasie i wizji człowieka, wziął pod uwagę aktualność i wirtualność swojego płótna i skierował dłoń w miejsce, które zwywało pędzel, tak aby obraz był w końcu tym, czym się stawał”⁹⁷). Film ten cieszył się ewidentnie dużym powodzeniem, co możemy stwierdzić na podstawie jego długiej obecności w tekstach krytyków, ale kilka lat później został zdezonizowany przez *Le mystère Picasso* (Tajemnica Picassa) Clouzota, ze względu na jego widowiskowy charakter oraz suspens wynikający z tworzenia „na żywo”. Ten swoisty performans odgrywany w czasie, jaki zrealizował Picasso, rysując samą kreską na transparentnym ekranie, pozwala nam uczestniczyć w „autogeneracji” linearnej formy (ta metoda została wcześniej zaprezentowana w filmie *Visite à Picasso* (1950) Paula Haesaerta z sekwencją, w której filmowana była przezroczysta płyta z pleksiglasu, zza której prześwitywała dłoń i sam artysta).

Należy więc rozróżnić filmy całkowicie poświęcone rejestracji aktu malowania, takie jak *Le mystère Picasso* czy *Jackson Pollock* (z 1951, Falkenberga i Namutha), gdzie, w skrajnych wypadkach, film pozostaje jedynym medium dzieła (Picasso zniszczył rysunki powstałe przy realizacji filmu Clouzota),

⁹⁷ M. Merleau-Ponty, *La prose du monde*, Paris 1969, s. 62–64.

oraz te, w których długość nagrania i sporządzenia dzieła nie odpowiadają z pewnością długości pracy w atelier (kontrakcja) i które wymuszają zmianę gestykulacji malarza (m.in. pozycją kamery czy widocznością). Jednak performanse Picassa i Pollocka (różniące się, ponieważ w przypadku tego drugiego film jest bliski jego zwyczajowej praktyce, mimo iż pracuje na innym podłożu – szkłe – i w ograniczonym czasie) pozwalają jedynie na bardzo ograniczony wgląd w to, co charakteryzuje akt malarski. „Spontaniczne” formy, które szkicuje Picasso, istniały oczywiście w zamyśle przed momentem kręcenia filmu, w żadnym wypadku nie jest to „skok w pustkę”. Według Huberta Damisha film Namutha „zaprogramował” naszą wizję praktyki Pollocka, nie zawsze bowiem pamiętamy o fantazmatycznym wymiarze filmu oraz o przesunięciach spowodowanych przeniesieniem pracy z podłogi do pionowej projekcji na ekranie itd.⁹⁸

Technologia

Jednym z ważnych aspektów problematyki „filmu o sztuce” jest stosowana technologia. Czy obraz przekracza własne materialne podłoże i w konsekwencji jest niezależny od techniki, w której jest reprodukowany? Oddalenie od materii malarskiej, ziarna, pigmentów, tekstury poprzez transfer fotograficzny i filmowy było rzeczywistością (transparentność), którą technologia cyfrowa zwielokrotniła w związku z tym, że ona rekonstruuje, rekonstruuje we właściwy sobie sposób (obliczenia), a nie odtwarza odcisku, śladu, jakkolwiek fakturowy by on był. Mamy więc do czynienia raczej z transkrypcją niż reprodukcją, gdzie rama obrazu (wideo, a potem obrazu cyfrowego) może być porównana nie tyle do grafiki, ile do tapiserii, na którą przeniesiono, zgodnie z jej technologią i materia, obraz malarski. Twórcy wykorzystujący te dwie techniki nigdy jednak nie twierdzili, że oddają one „oryginał w sposób wierny” czy „są lepsze niż on sam” (dyskurs promocyjny płyt DVD). Bardzo pouczająca w tej kwestii była wystawa zorganizowana w Muzeum Delacroix w roku 2005, prezentująca autoportret Delacroix i heliografiurę obrazu zrealizowaną na zamówienie działu Chalcographie⁹⁹ Luwru przez Atelier de Saint-Prex, które w latach 70. XX wieku odnowiło zainteresowanie heliografiurami, publikując prace Steichena¹⁰⁰. Heliografiura, w której obraz jest

⁹⁸ H. Damisch, *L'écran Pollock*, „Les Cahiers du Musée national d'art modern” 2005/2006, 94, s. 73–87.

⁹⁹ Dział Luwru istniejący od roku 1797 i gromadzący płyty graficzne i ryciny, dziś będący częścią Departamentu Grafiki i Rysunku tego muzeum – przyp. tłum.

¹⁰⁰ *De Nièce à Stieglitz. La photographie en taille-douce*, red. F. Rodari [kat. wyst. Lausanne, Musée de l'Élysée], Lausanne 1982.

przeniesieniem kompozycji powstałej w innej technice, lepiej oddawała bogactwo malarstwa Delacroix niż skonfrontowane z nią najbardziej zaawansowane reprodukcje cyfrowe, choć te ostatnie miały gwarantować integralne odtworzenie oryginału. Przyznanie, że obraz powstał w wyniku przeniesienia/przetłumaczenia, powinno być częścią intelektualnego programu kuratorów wystaw i historyków sztuki, podczas gdy zazwyczaj ukrywa się to, mówiąc o wiernej reprodukcji. I tak kuratorzy wspomnianych wystaw bez cienia wątpliwości zastąpili błonę srebrową pokazem wideo czy projekcją z płyty DVD (*Entr'acte* duetu Clair-Picabia, wyświetlane na dużym ekranie w Centre Pompidou w ramach wystawy „Dada”, dawało obraz spłaszczony, jakby anamorficzny, a także obcięty na wysokości głów). Odnajdujemy tu ideę „rewolucji cyfrowej” wspomnianą przez Michauda, którą można wykorzystać do zobrazowania historii kina poprzez pokazanie wszystkich filmów w salach wystawowych.

Znamy rozróżnienie Nelsona Goodmana między sztukami allograficznymi i autograficznymi. W przypadku tych pierwszych (do których należą muzyka i literatura), i w przeciwieństwie do drugich, skopiowanie dzieła zapewnia jego trwanie w czasie. Kino wydaje się *a priori* należeć do pierwszej kategorii, ponieważ, na co zwracał uwagę Benjamin, *nie posiada oryginału*, a kopia jest częścią jego istoty. Rozumowanie Benjamin'a było jednak oparte na dualizmie negatyw/pozytyw i zasadzie ich multiplikacji; nie zakładał on zmiany natury kodowania obrazu ani jego nośnika, a tylko reprodukowalność dzieła, jego multiplikacyjną specyfikę. Czy w przypadku transkrypcji magnetycznej (wideo), a później cyfrowej, film pozostaje „sobą”? Taka teza cechowałaby się krótkowzrocznością, nawet jeśli poprzeć ją dokładnością milionów pikseli, których liczba zwiększa się każdego dnia. W fotografii, gdzie oryginalne odbitki – wobec braku jednego „oryginału” – mają wartość zabytkową i rynkową, wydruk cyfrowy nie jest uznawany za *vintage* (po niedawnym wypuszczeniu na rynek cyfrowej wersji *oeuvre* Walkera Evansa pojawiło się wiele komentarzy dotyczących tego tematu – czy mamy prawo to robić? jaki to ma sens? – potęgowany przez fakt, że wydruk cyfrowy może wydstać z negatywu więcej informacji niż odbitka srebrowa)¹⁰¹.

Ze względu na znajomość zagadnień towarzyszących całej historii kina (dotyczących zarówno produkcji, jak i reprodukcji filmów), które podejmują kwestie związane z konserwacją i restauracją filmów od czasu, gdy problemem tym się w ogóle zainteresowano, historycy kina mieliby dużo do zaoferowania

¹⁰¹ Por. M. Kimmelman, *If a Master Photograph Is Digitized, Is It Better?* („The New York Times”, przedrukowany w cotygodniowym wyborze tekstów gazety „Le Monde” z 9 września 2006, s. 8).

historykom sztuki, pod warunkiem, że więcej uwagi poświęciliby zagadnieniom, które, uogólniając, stały się zespołem procedur typowych dla praktyk wydawniczych i wystawienniczych.

NA ZAKOŃCZENIE: PRZYKŁAD *BEL AMI*¹⁰²

Dobrym przykładem paradoksalnie przecinających się dróg malarstwa i kina, w szerokim kontekście, który już wskazaliśmy i który pozwoli nam powrócić do tematu wyjściowego, jest powieść *Bel Ami* Guy de Maupassanta i jej filmowa adaptacja z roku 1947. W powieści, której akcja rozgrywa się w roku 1880, Maupassant poświęca dużo miejsca obrazowi zatytułowanemu *Chrystus chodzący po falach* węgierskiego malarza Karla Markowicza, dzieło tak pociągającym, iż sprawia, że cały Paryż odwiedza eksponującego je marszanda¹⁰³. Krytyka mówi o „arcydziele stulecia”. Finansista i właściciel gazety Walter nabywa obraz, aby zwrócić uwagę środowiska na majątek zdobyty nagle, wskutek spekulacji finansowych związanych z koloniami, oraz nową pozycję towarzyską (żydowski finansista dostąpił honorowego tytułu „bogatego Żyda” oraz zakupił paryską kamienicę, należąca wcześniej do zrujnowanego szlachcica).

Umieszczenie obrazu w ogrodowej szklarni, gdzie wykorzystano elektryczne oświetlenie (zaproszenie podkreśla ten aspekt), w otoczeniu egzotycznych roślin, ma na celu osiągnięcie efektu rzeczywistości i ponadrzeczywistości. W taki sposób autor opisuje scenę, w której Georges Duroy (przemianowany na Du Roy¹⁰⁴) stanął przed obrazem, zaprowadzony do niego przez Zuzannę Walter, córkę finansisty, którą następnie poślubi:

Wśród gajku dziwnych roślin, wylaniających w przestrzeń drżące swe gałązki, o listkach otwartych jak dłonie zakończone cienkimi palcami, *widać było człowieka nieruchomego, stojącego na falach morskich.*

Efekt był nadzwyczajny. *Obraz, którego ramy zakryte były ruchomą roślinnością, wydawał się jakoby czarną plamą na widnokręgu fantastycznym i olśniewającym.*

¹⁰² Polscy wydawcy różnie tłumaczą ten tytuł: *Piękny chłopiec* (wydanie z roku 1912, tłum. M. Kreczowska), *Piękny Pan* (1952, tłum. K. Dolatowska), *Uwodziciel* (2012, tłum. K. Dolatowska). Proponuję więc pozostać przy oryginalnym brzmieniu tytułu, który funkcjonuje również w tłumaczeniach na wiele języków, m.in. angielski, włoski, niemiecki, portugalski, hiszpański – przyp. tłum.

¹⁰³ G. de Maupassant, *Piękny chłopiec*, tłum. M. Kreczowska, t. 2, Warszawa 1912, s. 179.

¹⁰⁴ Zmiana nazwiska ma sugerować szlacheckie pochodzenie bohatera, poprzez użycie partykuły „de” oraz dzięki znaczeniu właściwej części nazwiska (fr. *roy* – ‘król’) – przyp. tłum.

Trzeba się było dobrze przypatrzeć, by zrozumieć. *Rama* w połowie przecinała łódź, na której znajdowali się apostołowie, oświetleni słabo, skośnie padającymi promieniami latarni, a jeden z nich, siedzący na brzegu, całe światło latarni kierował na nadchodzącego Chrystusa.

Chrystus *stapał* po fali, która zdawała się ustępować, wydrążyć pod delikatnym dotknięciem stopy boskiej. Wszystko było czarne wokół Człowieka-Boga! Jedne tylko gwiazdy błyszczały na firmamencie. Postacie apostołów, oblane niepewnym światłem latarni sterniczej, trzymanej przez tego, który wskazywał mistrza, zdały się jakby sparalizowane zdumieniem.

Istotnie, było to dzieło potężne i niezwykle, dzieło wielkiego mistrza, jedno z tych, które wzburzają umysły i pozostawiają po sobie wspomnienie na całe lata¹⁰⁵.

Możemy stwierdzić podobieństwo między efektem realności (widać było człowieka nieruchomego, stojącego na falach morskich) z tym uzyskanym przez Juliusza Verne'a w powieści *Zamek w Karpatach*, gdzie obraz przedstawiający Skyllę jest wysświetlany w przestrzeni za pośrednictwem odpowiednio ustawionych lusterek, których układ jest zainspirowany systemem Robertsona, podczas gdy dźwięk fonografu, z którego wypływa śpiew dziewczyny, urzeka i przekonuje widzów¹⁰⁶.

Widać wyraźnie, że rozmieszczenie w przestrzeni, oświetlenie, miejsce przydzielone widzom, innymi słowy *system*, w którym umieszczono obraz, nie przypomina w niczym wystawy malarstwa, gdzie obrazy zawieszono są na listwach w galerii czy muzeum. W swojej książce *Wyobrażenie. Fenomenologiczna psychologia wyobraźni* Sartre komentuje iluzję rzeczywistości, możliwą do wywoływania przez „obraz Piotra” – jego *analogon* – którego portret zawieszony w muzeum możemy wziąć za żywą istotę, ale wskazuje, że widz natychmiast pozbywa się tej iluzji. System wymyślony przez Maupassanta dla Waltera i jego szklarnia służą do podtrzymania takiej iluzji.

Ten epizod z *Bel Ami* świadczy o znaczeniu, jakie miały, na kilka lat przed „nadejściem” kinematografu, urządzenia i systemy optyczne łączące tradycyjne formy reprezentacji (malarstwo, rzeźba) ze środkami technicznymi, mechanicznymi czy układami przestrzeni charakterystycznymi dla świata spektaklu. Na zaproszeniu na pokaz płótna u Waltera znajdował się zapis: „oświetlenie elektryczne”. Już na wystawie londyńskiej zastosowanie panoramy miało wielki wpływ na odbiór *Tratwy meduzy* Géricaulta. Wymieńmy również dioramę, fanatyskop Robertsona, latarnię magiczną, a także powstały później teatr optyczny Reynauda. Wszystkie one służyły do projekcji obrazów

¹⁰⁵ De Maupassant, *Piękny chłopiec*, s. 191. Podkreślenia – FA.

¹⁰⁶ J. Verne, *Zamek w Karpatach*, tłum. J.T. Jasiński, Warszawa 1894, s. 217 – przyp. tłum.

malarskich (nawet malarstwa monumentalnego czy wielkich „maszyn”, jak nazywano ogromne płótna „pompierów”) w przestrzeni reprezentacji, która przekracza ekspozycję indywidualnego obrazu, ujętego w ramę i dośrodkowo zakomponowanego.

Zresztą pani Walter po tym, jak dowiedziała się, że Bel Ami poślubi jej córkę Zuzannę, podczas kiedy ona sama była jego kochanką, w rezultacie przemieszczenia wywoływanego przez obraz efektu iluzjonistycznego w sferę wyobraźni „upadnie na kolana” przed płótnem. Oświetlając przestrzeń świecą, idąc przez będącą „rodzajem kaplicy” szklarnię,

[...] pani Walter przeraziła się ciemnością, jaka tam panowała. Nigdy nie była tu o tej godzinie. [...] a migotliwe światło świecy, którą niosła w ręku, rzucało niewyraźne cienie na rośliny, nadając im kształty straszliwe, niby ciał ludzkich, o konturach najdziwniejszych. *Nagle ujrzała przed sobą Chrystusa.*

Oglądając górujący nad nią obraz, pani Walter „ujrzała” w *miejscu Chrystusa* swoją córkę w towarzystwie Duroya, a dopiero kontakt fizyczny z płótnem przywrócił pierwotny wizerunek: „[...] dotknęła płótna. Trąciła nogi Chrystusowe”¹⁰⁷.

W adaptacji powieści *Bel Ami* zrealizowanej przez Alberta Lewina w roku 1947 w Stanach Zjednoczonych dla United Artists (pod tytułem *The Private Affairs of Bel Ami*) obraz nie przedstawia Chrystusa kroczącego po falach, lecz *Kuszenie świętego Antoniego*. W przeciwieństwie do książki Duroy nie pozostaje obojętny wobec obrazu, lecz, podobnie jak pani Walter, jest nim zafascynowany. Kompozycja malarska wyjaśnia emocje, które kierują obiema postaciami. Mimo to film w żaden sposób nie buduje efektu realności poprzez scenografię, w której umieszczono obraz, lecz przeciwnie, prezentuje go „jak w muzeum”. Został on wyeksponowany w salonie kamienicy Waltera, na sztaludze umieszczonej w centrum pomieszczenia, a widzowie przechodzą przed nim, aby go podziwiać. Lewin co najwyżej nieco spowalnia scenę, żeby uzyskać efekt zaskoczenia. Ukazuje reakcję Duroya po wejściu do salonu, zanim pokaże, na całym ekranie i w kolorze (choć film jest czarno-biały), sam obraz, będący przedstawieniem fantastycznym, bliskim obrazom Boscha, z potworami pełzającymi między ogromnymi krabami i homarami odmalowanymi agresywnymi barwami (ekspansywna czerwień)¹⁰⁸. Twórca filmu pozostaje więc zaskakująco zachowawczy w porównaniu z pisarzem i w pewien sposób

¹⁰⁷ De Maupassant, *Piękny chłopiec*, s. 247–248.

¹⁰⁸ Tradycja wstawiania kolorowego obrazu do czarno-białego filmu rozpoczyna się z pewnością wraz z Emilem Cohlem i jego malarzem monochromów (aluzja do filmu animowanego *Malarz neo-impresjonista*).

„przywraca” obraz sztalugowy tam, skąd został on uwolniony i gdzie go „zelektryfikowano”. Interesujące jest odwołanie się do tematu kuszenia świętego Antoniego, gdyż nie jest on powszechnie przywoływany w konfrontacjach kino/malarstwo.

Z jednej strony, osobliwość tego obrazu wynika z jego tematu (zilustrował go na przykład Odilon Redon, opierając się na powieści Flauberta), który wizualizuje uczucia bohaterów (pokusa ciała, luksusu, demona etc.), z drugiej – z faktu, że tworzy on w filmie czasową wyrwę (obraz fantastyczny zamiast „pompiera” lepiej pasuje do mentalności Waltera). Jednocześnie Lewin, który uchodził wtedy za wykształconego reżysera, „artystę”, ewidentnie używa tego „dziwnego” obrazu jako „atrakcji”, która ma uatrakcyjnić jego film. Studio produkcyjne zorganizowało konkurs, do którego zaprosiło kilku malarzy surrealistów z dwóch kontynentów, żeby zinterpretowali temat kuszenia świętego Antoniego. W konkursie uczestniczyli: Eugène Berman, Salvador Dali, Eleonora Darrington, Paul Delvaux, Max Ernst, Louis Guglielmi, Ivan Le Lorraine Albright, Horace Pippin, Abraham Rattner, Stanley Spencer, Dorothea Tanning. Jury, złożone z Marcela Duchampa, Alfreda H. Barra i Sidneya Janisa, wyróżniło obraz Maxa Ernsta, który pojawił się następnie we wspomnianej scenie. Ten obraz, jak również osiem innych wykonanych w ramach konkursu (w tym m.in. Dalego i Delvauxa), został zaprezentowany w Palais des Beaux-arts w Brukseli w dniach 5–30 czerwca 1947 roku, w ramach Światowego Festiwalu Filmu i Sztuk Pięknych Belgii. Plakat festiwalu, autorstwa René Magritte’a, przedstawia rzeźbiarską głowę kobiety o kręconych włosach i ślepych oczach, wyróżniająca się na tle białego prostokąta ekranu ujętego zasłonami, z mniejszym ekranem wpisanym w czoło kobiety.

W piśmie „Cahier du Festival”, wydanym przy okazji brukselskiego festiwalu, Albert Lewin opublikował artykuł zatytułowany *Nouvelles possibilités esthétiques du cinema*, rozważa w nim, czy kino mówione może być uważane za sztukę, jak jest w przypadku kina niemego¹⁰⁹. W tekście, w którym opowiada się za kinem choreograficznym (słowa, gesty etc. odpowiadające rytmicznemu, antynaturalistycznemu rysunkowi), przyznaje, że woli malarstwo korzystające z „rozpoznawalnych form”, takie jak malarstwo renesansowe oraz naiwne (Rousseau), czy też surrealistyczne (Delvaux), wpisujące się w tradycję „przenoszenia nas w świat magii i oczarowania”. Woli je od „malarstwa zwanego abstrakcyjnym”, które podejrzewa o „estetyczną iluzję”¹¹⁰. Tak więc pod koniec tej dość zaskakującej pętli widzimy, że Lewin zabrał głos w nieco zjadliwej debacie (między zwolennikami sztuki abstrakcyjnej i figuratywnej),

¹⁰⁹ „Cahier du Festival” 1947, 1.

¹¹⁰ Ibidem.

w której punktem odniesienia czyni powszechnie już uznane, choć wciąż przesiąknięte transgresyjną reputacją, malarstwo surrealistyczne, a jego celem jest wyniesienie własnego filmu do poziomu wyróżniającego go z produkcji bieżącej.

To wyrafinowanie w zakresie obrazowych odniesień jest dosyć niecodzienne w kinie hollywoodzkim, gdzie przedstawianie malarstwa – obrazów powieszonych we wnętrzach lub aktu malarskiego – niezmiennie realizowane jest przy użyciu utartych schematów i marnych obrazów. Lewin nakręcił wcześniej życie Gauguina, a następnie słynną adaptację *Portretu Doriany Graya*, w której obraz (w szczególności jego ostateczna wersja, przedstawiająca oszpeconego tytułowego bohatera), stworzony specjalnie przez amerykańskiego malarza surrealistę, pojawił się w kolorze w filmie czarno-białym. Reżyser ten nie tyle więc chciałby importować „malarskość” czy „plastyczność” do filmu, ile „zawiesić” w nim obraz w pełnym kadrze, szanując naturę samego przedmiotu, nie reprodukując go w formie żywego obrazu, nie imitując ani cytując, ani nie czyniąc z niego przedmiotu aluzji.

Widzimy zatem, że przecięcie się badań nad historią sztuki i historią kina może zapewnić wzajemny wgląd w te dwie dziedziny, w niezwykle różnorodnych kierunkach, które pozostają do dziś w dużej mierze niezbadane, zarówno na płaszczyźnie praktycznej, jak i teoretycznej. Choć „dialog między sztukami” stał się w minionym stuleciu powszechny, co uzasadnia rozważenie wymiany i przecięć między samymi dziedzinami badawczymi, rozpatrywanie ich we wspólnym, ogólnym kontekście „obrazu” oznaczałoby zatarcie ich różnic, w tym cech, które miały wpływ na ich ukształtowanie. Lecz czy zmieszanie i hybrydyzacja praktyk, które obserwujemy obecnie, nie przestają być widoczne wobec braku rozróżnienia między technologiami transmisji i obiegu?

Przełożyła Małgorzata Maria Grąbczewska

BIBLIOGRAFIA

- Abel R., *French Cinema. The First Wave 1915–1929*, Princeton 1984
Abel R., *The Ciné Goes to Town: French Cinema 1896–1914*, Los Angeles 1994
Alekan H., *Des lumières et des ombres* [1984], Paris 1991
Altman R., *Technologie et représentation. L'espace sonore*, w: *Histoire du cinéma, nouvelles approches*, red. J. Aumont et al., Paris 1989 [konferencja, Paryż 1988], s. 121–130
Altman R., *Silent Film Sounds*, New York 2004
Aragon L., *Du décor*, „Le Film” 1918, 131, s. 8–10, przedrukowane w: L. Aragon, *L'œuvre poétique*, t. 1, Paris 1974
Aumont S., *L'œil interminable. Cinéma et peinture* [1989], Paris 1995

- Auriol J.-G., *Origines de la mise en scène*, „La revue du cinema” 1946, 1, s. 7–23
- Bargellini P., *Paroles peintes*, „La revue du cinéma” 1946, 1, s. 24–28
- Bazin A., *Peinture et cinema*, w: idem, *Qu’est-ce que le cinéma?*, t. 2, Paris 1959
- Bloëdé J., *Paolo Ucello et la représentation du mouvement. Regards sur a Bataille de San Romano*, Paris 1996
- Bolen F., *Le film à la rencontre des arts plastiques*, w: *Les arts plastiques*, Bruxelles 1953, przedrukowany w dodatku do pisma „Le Film sur l’art”, Paris 1953
- Le bonimenteur dans le cinéma des premiers temps*, red. A. Gaudreault et al., „Iris” 1996, 22
- Bonitzer P., *Décadrages. Peinture et cinéma*, Paris 1985
- Brunel Ph., *Fritz Lang aujourd’hui*, „L’Express” 1961, 4 maja, s. 48–49
- Burch N., *Praxis du cinéma*, Paris 1969
- Burch N., *La lucarne de l’infini*, Paris 1990 (1995)
- Careri G., *Envols des arts. Le Bernin, montage des arts et dévotion baroque*, Paris 1990
- Chateau D., *Esthétique du cinéma*, Paris 2006
- Cinéma Art(s) plastique(s)*, red. P. Taminiaux et al., Paris 2004
- Cinéma d’aujourd’hui. Congrès international du cinéma à Bâle*, red. P. Bächlin, Genève–Paris 1945 [konferencja, Bazylea 1945]
- Cinéma et peinture. Approches*, red. R. Bellour, Paris 1990 [konferencja, Chantilly, 1989]
- Cinéma: théorie/lecture*, red. D. Noguez, Paris 1973
- Crary J., *L’art de l’observateur* [1990], Nîmes 1994
- Damisch H., *L’écran Pollock*, „Les Cahiers du Musée national d’art modern” 2005/2006, 94, s. 73–87
- Davay P., *Contraindre à voir ou la peinture révélée*, w: *Le Film sur l’Art*, Bruxelles–Paris 1949, s. 9–19
- La decima muse / The tenth muse – Il cinema e le altre arti / Cinema and others arts*, red. L. Quaresima et al., Udine 2001 [konferencja, Udine 2000]
- De Nièce à Stieglitz. La photographie en taille-douce*, red. F. Rodari, [kat. wyst. Lausanne, Musée de l’Élysée], Lausanne 1982
- Didi-Huberman G., *L’image survivante. Histoire de l’art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris 2002
- Dubois Ph., *La question du figural*, w: *Cinéma/Art(s) plastique(s)*, red. P. Taminiaux et al., Paris 2004
- Eisenstein oltre il cinema*, red. P. Montani, Venise 1990
- Eisenstein S.M., *Au-delà des étoiles*, Paris 1974
- Eisenstein S.M., *La non-indifférente nature* [1945], t. 1–2, Paris 1978
- Eisenstein S.M., *Cinématisme. Peinture et cinéma*, Bruxelles 1980
- Eisenstein S.M., *Le mouvement de l’art*, Paris 1986
- Eisenstein S.M., *Une approche dialectique de la forme filmique* [1929], w: F. Albera, *Eisenstein et le constructivisme*, Lausanne 1989
- Eisenstein S.M., *Montage et architecture*, „Faces Journal d’architecture” 1997, 40
- Faure É., *La ciné-plastique*, w: idem, *Fonction du cinéma*, Paris 1953, s. 21–45
- La firme Pathé Frères*, red. L. Le Forestier et al., Paris 2004
- Gassiot-Talabot G., *Les peintres conquièrent le cinéma*, „Arts” 1962, 864

- Gaudreault A., *Du littéraire au filmique*, Québec–Paris 1988
- Gaudreault A. et al., *Le cinématographe, nouvelle technologie du XX^e siècle/The Cinema, a New Technology for the 20th Century*, Lausanne 2004
- Gauthier Ch., *La passion du cinéma. Cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*, Paris 1999
- Godard J.-L., Y. Ishagpour, *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle. Dialogue*, Tours 2000
- Gromaire M., *Idées d'un peintre sur le cinéma*, w: „Le Crapouillot” 1919, numer specjalny pt. *Cinéma*
- Gromaire M., *Le cinéma actuel et ses deux tendances*, „Les Cahiers du mois” 1925, 16–17 (*Cinéma*)
- Gunning T., *Bodies in motion: The Pas De Deux of the ideal and the material at the Fin-De-Siecle*, w: *Arrêt sur image, fragmentation du temps – Stop Motion, Fragmentation of Time*, red. F. Albera et al., Lausanne 2002
- de Haas P., *Cinéma intégral, de la peinture au cinéma dans les films des années 20*, Paris 1985
- Henry P., *Le film français. Origine, influences, situation actuelle*, „Les Cahiers du mois” 1925, 16–17 (*Cinéma*), s. 202
- Histoire du cinéma, nouvelles approches*, red. J. Aumont et al., Paris 1989 [konferencja, Paryż 1988]
- Keil Ch., *Visual narratives: Transitional Cinema and the Modernity Thesis*, w: *Le cinéma au tournant du siècle*, red. C. Dupré La Tour et al., Lausanne–Québec 1999
- Kimmelman M., *If a Master Photograph Is Digitized, Is It Better?* („The New York Times”, przedrukowany w cotygodniowym wyborze tekstów gazety „Le Monde” z 9 września 2006, s. 8
- Kittler F.À., *Gramophon, Film, Typewriter* [1986], Stanford 1999
- Kouléchov L., *L'Art du cinéma et autres écrits, 1917–1934*, Lausanne 1995
- Lacasse G., *Le bonimenteur de vues animées. Le cinéma muet entre tradition et modernité*, Québec–Paris 2000
- Le Follic S., „Archives” 2001, 98, passim
- Lemaître H., *Beaux-arts et cinéma*, Paris 1956
- Lindsay V., *The Art of the Moving Picture*, New York, 1915/1922; przekład francuski: *De la caverne à la pyramide (Écrits sur le cinéma 1914–1925)*, Paris 2000
- Malévitch K., *Et ils façonnent des faces jubilatoires sur les écrans*, „Kino-journal ARK” 1925, 10; przekład francuski w: K. Malévitch, *Écrits II. Le Miroir suprématiste*, Lausanne 1977
- Malévitch K., *Le peintre et le cinéma*, „Kino-journal ARK” 1926, 1; przekład francuski w: K. Malévitch, *Écrits II. Le Miroir suprématiste*, Lausanne 1977
- Malévitch K., *Les lois picturales dans les problèmes du cinéma*, „Kino i kultura” 1929, 7–8; przekład francuski w: „Cinémathèque” 1995, 8, s. 62–77
- Malraux A., *Saturne, essai sur Goya*, Paris 1950
- Mannoni L., *Le grand art de la lumière et des ombres. Archéologie du cinéma*, Paris 1994
- Merleau-Ponty M., *La prose du monde*, Paris 1969

- Meusy J.-J., *Paris-Palaces ou le temps des cinémas (1894–1918)*, Paris 2004
- Michaud Ph.-A., *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris 1998
- Michaud Ph.-A., *Sketches. Histoire de l'art, cinéma*, Paris 2006
- Morin E., *Le cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie sociologique*, Paris 1956
- Moussinac L., *Naissance du cinéma*, Paris 1925
- Le Mouvement des Images*, red. Ph.-A. Michaud, [katalog wystawy, Paris, Centre Pompidou, 2005], Paris 2006
- Le muet a la parole. Cinéma et performance à l'aube du XX^e siècle*, red. G. Pisano et al., Paris 2005 [konferencja, Paryż 2005]
- Natali M., *L'image-paysage. Iconologie et cinéma*, Saint-Denis 1996
- Natali M., *Comment (ne pas) écrire une histoire plastique des images. De Warburg à Godard, la mise en scène de l'écran*, w: *Cinéma Art(s) plastique(s)*, red. P. Taminiaux et al., Paris 2004
- Nilsen V., *Izobrazitel'noe postroenie fil'ma*, Moskva 1936; przekład angielski: *The Cinema as a Graphic Art (On a Theory of Representation in the Cinema)*, New York 1937
- Panofsky E., *Style et matière du septième art*, w: idem, *Trois essais sur le style* [1936, 1940, 1947], Paris 1996, s. 109–145
- Peinture cinéma peinture*, red. G. Viatte, Paris 1989
- Poëtika kino*, red. B. Eikhenbaum, Léningrad 1927; przekład francuski: *Les formalistes et le cinéma. Poétique du film*, red. F. Albera, Paris 1996
- Ragghianti C.L., *Arti della Visione I – Cinema* [1952], Turin 1975; przekład francuski: *Les chemins de l'art*, Paris 1996, z posłowiem Paola Scremina
- Rodin A., *L'art*, red. P. Gsell, Paris 1911
- Rohmer É. (M. Schérer), *Le cinéma art de l'espace*, „La Revue du cinema” 1948, 14, s. 3–13
- Rohmer É., *L'organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*, Paris 1977
- Sound Theory, Sound Practice*, red. R. Altman, New York 1992
- Souriau E., *Filmologie et esthétique comparée*, „Revue internationale de filmologie” 1952, 3(10), s. 113–141
- Tafuri M., *The Sphere and the Labyrinth*, Cambridge, Mass., 1990
- Téry G., *Le cinéma et la peinture*, „Journal”, przedruk w: „Courrier cinématographique” 1914, 22
- Les vingt premières années du cinéma français*, red. J.A. Gili et al., Paris 1993 [konferencja, Paryż 1993]
- „Yale French Studies”, red. R. Altman, 1980, 60

MIEKE BAL

RUCH: KINOWOŚĆ W MALARSTWIE I LITERATURZE*

Spotkanie dwóch dyscyplin nie ma miejsca wtedy,
gdy jedna z nich oświetla drugą, ale wtedy,
gdy jedna dyscyplina uświadamia sobie,
że musi rozwiązać dla siebie i swoimi środkami
problem podobny do tego, któremu stawia czoło ta druga.

(Gilles Deleuze)¹

Zamiast używać określnika „kinowy” [*cinematic*] w sensie odnoszącym się do specyfiki medium lub owego zwyczajnego słowa „ruchomy” w sposób, który mógłby być mylący, sięgam po nie w znaczeniu specyficznym odnoszącym się do obecnego projektu, by zbadać związki pomiędzy trzema artystycznymi obiektami: pre-kinową powieścią Flauberta, naszymi post-kinowymi pracami wideo i obrazami Muncha, które powstały na wczesnym etapie rozwoju kina². W tym tekście ba-

* Tekst ten jest przekładem pierwszego rozdziału (s. 24–43) oraz fragmentu rozdziału drugiego (s. 57–61) książki Mieke Bal pt. *Emma&Edvard Looking Sideways: Loneliness and the Cinematic* (katalog wystawy w Munch Museum), Oslo–Brussels–New Haven–London 2017. Oryginalny tytuł rozdziału został na użytek tego tłumaczenia zmodyfikowany przez Autorkę. Dziękuję Mieke Bal oraz Munch Museum za zgodę na przekład oraz udostępnienie ilustracji – przyp. tłum.

¹ G. Deleuze, *The Brain is the Screen. An Interview with Gilles Deleuze*, w: *The Brain is the Screen. Gilles Deleuze and the Philosophy of Cinema*, red. G. Flaxman, Minneapolis–London 2000, s. 367.

² Pojawia się pewien problem z przekładem określenia „the cinematic”. Z jednej strony, w literaturze polskojęzycznej, gdy mowa o „the cinematic turn”, tłumaczy się go jako „zwrot kinematograficzny”. Jednak użycie słowa „kinematograficzny”, które wiąże się ściśle z kinem, przemysłem filmowym i rejestracją ruchu, w odniesieniu do Bal nie oddawałoby jej koncentracji na ruchu i różnych jego modalnościach związanych zarówno z dziełem, jak i jego odbiorem, z obrazami ruchomymi i nieruchomymi. „The cinematic” można by także przełożyć jako „to-co-kinowe”, co jednak generowałoby w rozmaitych konstrukcjach

dam cztery znaczenia ruchu i ich implikacje w trzech obrazach Muncha³.

Analizuję, w jaki sposób kilka figuratywnych obrazów przejawia podstawową cechę tego, co określam jako kinowość [*the cinematic*]: sugestię ruchu. Drugie znaczenie ruchu wiąże się ze specyfiką aktu percepcji. Percepcja to selekcja dokonywana przez percypujący podmiot oraz tego podmiotu wspomnienia. Trzecie znaczenie ruchu jest afektywne. Odnosi się ono do synestezyjnej natury widzenia, a zwłaszcza kluczowej roli taktylności i zmysłu słuchu. Ostatnie znaczenie wiąże się z mocą oddziaływania, która nas porusza i skłania do działania na gruncie społeczno-politycznym.

OBRAZ KINOWY: BIEG, CIĄG, MARSZ

Galopujący koń, pędząc na oślep w kierunku płaszczyzny pola obrazowego, wywołuje u widzów poczucie zagrożenia (il. 1). Jeśli jednak widz nie jest przerażony, to przynajmniej widzimy, że koń sieje popłoch wśród otaczających go ludzi na obrazie. Było tak w przypadku pionierskiego filmu braci Lumière, ukazującego pociąg wjeżdżający na stację, zatytułowanego *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (z roku 1895 lub 1896). Jak to możliwe? W obrazie koń nie może galopować; może jedynie wyglądać, jakby galopował w zatrzymanym „owocnym momencie”, by użyć pojęcia wprowadzonego przez oświeceniowego autora Gottholda Ephraima Lessinga (1729–1781) w jego *Laokoonie* z roku 1766. Tak więc widz nie ma się czego obawiać. A jednak, nawet jeśli nie odczuwamy strachu, widzimy go; strach jest „w obrazie”⁴.

zdaniowych szereg problemów, np. natury stylistycznej. Zdecydowałem się wobec tego na zastosowanie słów „kinowość” i „kinowy”, które, choć niedoskonałe i, zwłaszcza „kinowy”, bardziej powszechne niż np. „kinematograficzny”, wydają się właśnie poprzez ową ogólność otwierać na szerokie spektrum znaczeń, o które chodzi Bal – przyp. tłum.

³ Na temat pojęcia kinowości zob. *The Cinematic*, red. D. Company, Cambridge, MA, 2007; P. Hesselberth, *Cinematic Chronotopes: Here, Now, Me*, London 2014. Choć obie pozycje są bardzo użyteczne, w żadnej z nich pojęcie to nie jest stosowane w taki sposób, jak robię to w tej książce [Tam, gdzie Bal używa słowa „rozdział”, odnosząc się do książki, stosuję słowo „tekst” lub jego odpowiednik. W tym zdaniu w oryginale autorka pisze nie o czterech, lecz trzech znaczeniach ruchu, ponieważ czwarte pojawia się w dodanym na użytek tego przekładu fragmencie kolejnego rozdziału. Z tego samego względu dokonałem również kilku innych drobnych korekt redakcyjnych, związanych ze zmianą pierwotnego kontekstu prezentowanego tu studium – przyp. tłum.].

⁴ Zob. również trafny komentarz poświęcony tekstowi Lessinga oraz ogólnemu problemowi relacji pomiędzy słowem a obrazem: W.J.T. Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago 1985. Na temat strachu pojawiającego się podczas oglądu wczesnych filmów, gdy zbliżenia twarzy postrzegano często jako ścięcie głowy: S. Buck-Morss, *The Cinema as*



1. Edward Munch, *Galopujący koń*, 1910–1912, olej na płótnie, 148 × 120 cm, Munch Museum, Oslo © Munch Museum

Półtorej dekady dzieliło film braci Lumière i pracę Muncha powstałą w latach 1910–1912, a do czasu, gdy Munch namalował swój obraz, kino stało się już stałym elementem miejskiego życia. Munch chodził na projekcje filmów, a nawet zakupił i sam amatorsko używał kamery. Tak więc stwierdzenie, że obraz ten jest kinowy, mogłoby z łatwością zostać źle odczytane jako całkowicie banalna uwaga. Tymczasem przedmiotem mojej analizy jest coś, co

Prosthesis of Perception, w: *The Senses Still: Perception and Memory as Material Culture in Modernity*, red. C.N. Seremetakis, Chicago 1993, s. 45–62.

pozwała na jego porównanie z Flaubertem, który napisał *Panią Bovary* kilkadziesiąt lat przed pojawieniem się kina, i z pracą wideo stworzoną sto lat po tym, jak Munch namalował wybrane tu obrazy.

Powszechnie uznaje się kinową jakość pisarstwa Flauberta, a niektórzy badacze sugerowali również kinowy charakter twórczości Muncha. Ta, wydawałoby się, zadziwiająca cecha pisarstwa Flauberta prosi się o odwrócenie tradycyjnej chronologicznej perspektywy, zgodnie z którą techniczny wynalazek wpłynął na artystów. Twierdzę, że można też odwrócić ową argumentację. Artyści kreatywnie wyobrażali sobie i tworzyli wyobrażenia [*imaged*] sytuacji, które domagały się wynalazku kina. Dlatego, zamiast śledzić wpływ kina na sztukę, sięgam po termin „kinowości” nie jako pojęcie, które przyczynowo wyjaśnia obrazy, ale jako ramę; jako wprowadzenie w dyskusję na temat patrzenia na obrazy – nieruchome i ruchome – opartego na mobilnej relacji pomiędzy obrazem i widzem⁵.

Za pomocą określnika „kinowy” zadaję podwójne pytanie: czym jest ruchomy obraz? A także: co sprawia, że obraz porusza? Pierwsze pytanie jest pytaniem o naturę obrazów, ich sprawczość [*agency*], efekt i sposób bycia; drugie – o związek pomiędzy obrazem i widzem, o sprawczość widza oraz jego lub jej relację z obrazem, włączając w to aspekt afektywny czy emocjonalny. Pisząc o „strachu, który jest «w» obrazie”, próbuję połączyć te dwa pytania w jedno. To właśnie owo połączenie sprawia, że *Galopujący koń* to obraz „kinowy”. To samo odnosi się do dwóch innych obrazów, które omówię, adresując kwestię ruchu w sztuce – *Pod górę z saniami* (także z lat 1910–1912) (il. 2) oraz nieco późniejszy i większy *Robotnicy w drodze do domu* (1913–1914) (il. 3), uważany za arcydzieło, w szczególności sposób kinowy obraz malarski⁶.

⁵ Na temat kinowej jakości pisarstwa Flauberta zob. P.-M. de Biasi, *Gustave Flaubert. Une manière spéciale de vivre*, Paris 2009. Autor analizuje sposób, w jaki Flaubert robił notatki na temat możliwych „planów”, odwiedzanych miejsc i jak badał możliwe „ujęcia”, zwracając uwagę na to, że Flaubert nazywał swoje szkice „scenariuszami”. Owe scenariusze czy scenopisy zostały opublikowane w późnym pełnym wydaniu wszystkich szkiców, wersji (których było wiele) i notatek przygotowawczych. Publikacja ta stanowi moje podstawowe źródło. Jeśli kino by wtedy istniało, łatwo można było dostrzec [we Flaubercie – przyp. tłum.] reżysera przy pracy. G. Flaubert [1857], *Madame Bovary*, vol. 1 des *Oeuvres complètes des Gustave Flaubert*, Tome 1. Edition nouvelle établie, d’après les manuscrits inédits de Flaubert, par la *Société des Études littéraires françaises*, contenant les scénarios et plans des divers romans, la collection complète des Carnets, les notes et documents de Flaubert, avec les notices historiques etc critiques, et illustres d’images contemporaines, Paris 1971.

⁶ Wśród badaczy zajmujących się Munchem, którzy wspominają o kinowości, są Arne Eggum, który *Robotników w drodze do domu* nazywa „studium ruchu” (A. Eggum, *Edvard Munch: Paintings, Sketches, and Studies*, tłum. R. Christophersen, Oslo 1984, s. 253).



2. Edward Munch, *Pod górę z saniami*, 1910–1912, olej na płótnie, 65 × 115,5 cm, Munch Museum, Oslo © Munch Museum

Istnieją dwie odmienne odpowiedzi na owe dwa pytania, a istotą tego tekstu jest ich połączenie. „Kinowy” oznacza ruchomy w zarysowanym już sensie, a powodem, dla którego używam tego słowa, jest uniknięcie niejasności, a także różne mylące zastosowania bardziej popularnego słowa „ruch”. Mój wybór tych trzech obrazów jako głównych obiektów teoretycznego namysłu nad tym, co może być kinowego w nieruchomych obrazach, a także bardziej ogólnej refleksji nad tym, jak nieruchome obrazy mogą się także poruszać, to podwójny ruch. Używam tu słowa „ruch”, by podkreślić fakt, że myśl i argumentacja również są formami ruchu. To intelektualne poruszenie może nam pomóc w lepszym zrozumieniu samego myślenia, które odślania się w kolejnych „ruchach”.

Moja teza dotyczy nie tylko ruchu w obrazach i ruchu obrazów, ale także intelektualnego ruchu, który wydarza się, gdy sięgamy po obrazy jako punkt wyjścia, jako rozmówców i nadzorców w naszych próbach rozumienia i teoretyzowania. Tekst ten prezentuje ważne aspekty owego problemu: ruch w „profilmowej rzeczywistości”, ruch „w” obiekcie artystycznym, jego złożoną czasowość i miejsce, które zajmuje w nim widz, a także skutki, jakie owa interakcja niesie dla widza.

W katalogu wystawy „Edvard Munch: The Modern Eye” szczególną uwagę poświęcono zarówno kinowemu aspektowi dzieł, jak i fotograficznej aktywności artysty.



3. Edward Munch, *Robotnicy w drodze do domu*, 1913–1914, olej na płótnie, 201 × 227 cm, Munch Museum, Oslo © Munch Museum

Dochodzimy zatem do problemu czasowości [*time*] i jej formalnego (językowego) aspektu czasu [*tense*] poprzez zagadnienie percepcji rozumianej jako relacja pomiędzy obrazem i widzem. Biorę tu pod uwagę współistnienie aktu percypowania w terażniejszości i rolę, którą odgrywa w tym akcie pamięć, zarówno indywidualna, jak i zbiorowa, zarówno osobista, jak i kulturowa. Oddziaływanie na widza implikuje polityczną efektywność sztuki. Wspólnie aspekty te definiują poruszającą jakość sztuki, włączając w to nieruchome obrazy.

W swojej pięknej analizie pełnopostaciowego *Portretu Karla Jensena-Hjella* z roku 1885 autorstwa Muncha, Øivind Storm Bjerke, choć nie sięga po termin „kinowy”, demonstruje taki właśnie charakter owego obrazu, wskazując na zatrzymanie tego, co było i co będzie ruchem. Píše on: „Tułów jest nieznacznie wygięty do tyłu, co podkreśla wrażenie, że portretowana osoba

nagle zatrzymała się, by ocenić sytuację”. Interpretuje tę postać jako „rodzaj flanera, obserwatora społecznej rzeczywistości”⁷. Owo nagłe zatrzymanie jest przejawem kinowości; poruszył się, zatrzymuje się, obserwuje i ruszy dalej. Z kolei w kontekście *Robotników* Reinhold Heller wspomina „liczne obrysy promieniujące z każdej postaci”, które wytwarzają „pewne i adekwatne poczucie ruchu”⁸.

Wszystkie trzy obrazy są kinowe w bardziej ogólnym sensie, na różne sposoby, które wspólnie konstytuują kinowość jako pojęcie, które możemy zastosować do analizy nieruchomych obrazów i literatury. Jednak ruch nie jest jedyną kinową cechą, którą możemy brać pod uwagę przy tego rodzaju porównaniu. Rzecz jasna, kino działa za pomocą ruchomych obrazów. Nie tylko poruszają się jego obrazy; również jego sfera „profilmowa” jest zwykle pełna ruchu. Tymczasem istnieje jeszcze wiele innych aspektów, które czynią z obrazu obraz kinowy. Dlatego też, dzięki nim obraz porusza (się) w bogatym, złożonym i wielorakim sensie tego słowa⁹.

Kadrowanie

Pierwszy z tych aspektów stanowi *kadrowanie* [*framing*]. Używam tego terminu w technicznym, węższym aniżeli szerszym sensie, w którym stanowi on alternatywę dla „kontekstu”¹⁰. Zarówno wybór profilmowego pola, jak

⁷ Ø.S. Bjerke, *Style and Technique as Strategic Devices Used by „the Middle Generation” 1882–86*, w: *Munch Becoming „Munch”: Artistic Strategies 1880–1892*, red. I. Ydstie, M.B. Guleng, Oslo 2008, s. 51.

⁸ R. Heller, *Munch: His Life and Work*, Chicago–London 1984, s. 172. [W oryginalnym tekście brakuje początku zdania „Z kolei w kontekście...”, co generowało niejasność co do przedmiotu wypowiedzi Hellera. Uzupełnienie po konsultacji z Autorką – przyp. tłum.].

⁹ Choć jest to termin z dziedziny filmoznawstwa, a nie historii sztuki, używam określenia „profilmowy”, aby podkreślić kinowy aspekt rzekomo niekinowych obrazów, takich jak obrazy malarskie. „Profilmowy” to termin określający kombinację planu z odgrywaniem ról przez aktorów. Różni się od ruchu kamery i projekcji profilmowego ruchu w filmie.

¹⁰ Pojawia się tu problem przekładu angielskiego słowa *framing*, które łączy ze sobą przynajmniej dwa wymiary znaczeniowe. Po pierwsze, w technicznym sensie ograniczenia obrazu i pola widzenia, ujęcia w kadr, w fotografii i kinie, ale i – *per analogiam* – często w sztukach plastycznych, przekłada się je jako „kadrowanie”. O takie znaczenie chodzi tu Bal. Jednocześnie jednak, w dyskursie humanistycznym i innych publikacjach Bal *framing* tłumaczone jest jako „ramowanie”, oznaczające kontekstualizację opartą na interpretacyjnej subiektywności, w której kontekst nie jest dany, lecz konstruowany. Zgodnie z intencją Autorki, tam, gdzie chodzi przede wszystkim o ów pierwszy sens, stosował będę konsekwentnie pojęcie kadrowania, nie powinniśmy jednak zapominać, że *framing* jako kadrowanie zawsze ma w odwodzie i potencjalnie wiąże się z owym drugim, szerszym, znaczeniem. Już w kolejnym przypisie Bal dodaje zresztą, że techniczny wymiar stanowi tylko

i ograniczenia obiektywu stanowią elementy, które sprawiają, że obrazy są tym, czym są i różnią się od rzeczywistości. Taka determinacja, by dokonać wyboru i ograniczyć profilmowe pola, zauważalna jest również w obrazach Muncha. Jednakże obiektyw kamery – w przeciwieństwie do płótna – dyktuje format zwany „współczynnikiem kształtu” – który na przykład kiedyś wyrażany był proporcją 4 : 3, a obecny standard to 16 : 9. Artysta może dowolnie wybrać rozmiar i proporcje płótna czy tablicy. Każdy z owych trzech obrazów ma inny format i, można by rzec, inny współczynnik kształtu. To sprawia, że oznaki kadrowania jako działania stają się znaczące¹¹.

W kinie kadrowanie jest po prostu technicznym, nieuniknionym elementem, ale można je także wydobyć jako aspekt samego medium. To jest rodzaj kadrowania, po które może także sięgnąć malarz. W *Galopującym koniu* człowiek widoczny po lewej jest przycięty wzdłuż ramienia – to cięcie, którego malarz mógł z łatwością uniknąć. To właśnie rodzaj szczegółu, który czyni autorefleksyjną aluzję do samego medium. Jest to stary jak świat sposób, za pomocą którego artyści utrzymują, że stosowane przez nich medium konstytuuje ich sztukę. W naszych czasach wszechobecnego użycia mediów i dyskusji na ich temat taka medialna refleksyjność jest jak najbardziej aktualna. Nie trzeba jednak dodawać, że nie jest ona specyficzna ani dla danego medium, ani dla czasu.

Stąd w *Ważącej perły* siedemnastowieczny holenderski malarz Johannes Vermeer (1632–1675) namalował na ścianie gwóźdź, sugerując, że obraz ukazany na prawo od owego gwoździa, co już samo odnosiło się do nienaturalności [*artificiality*] malarstwa – został przemieszczony z jednego miejsca w inne. Zostało to podkreślone poprzez uwzględnienie znajdującej się na lewo od gwoździa pozostawionej przezeń dziury. Gwóźdź i dziura mają nawet swoje cienie. Trzy próby umieszczenia obrazu w odpowiednim miejscu: to właśnie czynność (równow)ważenia, która stanowi komentarz na temat czynności wykonywanej przez kobietę. Medium i sztuka są jednym. To sprawia, że czynność kadrowania jest również czynnością wydobywającą ową jedność.

Zmiana umiejscowienia namalowanego obrazu pozostawiłaby ślad w fizycznym świecie, ale niekoniecznie w jego przedstawieniu. Zaznaczenie jej nie podkreśla realizmu, ale coś wręcz przeciwnego: fakt, że praca ta jest obrazem. Podobnie przycięcie fragmentu ramienia figury ludzkiej w obrazie, który tak emfaticznie reprezentuje ruch, oznajmia, że obraz kadruje swą profilm-

jeden z aspektów znaczeniowych tego pojęcia, a jeszcze w następnym odnosi się do filozoficznej dyskusji na temat ramy i ramowania w książce Jacques'a Derridy. „Kadrowanie” nie stanowi już wtedy wspomnianej przez Bal „alternatywy” – przyp. tłum.

¹¹ Ta materialna, praktyczna forma kadrowania stanowi jedynie jeden jego aspekt. Zob. rozbudowaną analizę: M. Bal, *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych. Krótki przewodnik*, tłum. M. Bucholc, Warszawa 2012, s. 161–201 (rozdział 4).

wą rzeczywistość; wycina jej część. [Gest ten] zamienia obraz w migawkowe ujęcie [*snapshot*] – mężczyzna w każdym momencie może się wycofać i zniknąć poza kadrem. Wykluczone zostaje w ten sposób naiwne spojrzenie na obraz jako na transparentną, realistyczną reprezentację. Widzimy mężczyznę, ale dzięki owemu przycięciu jesteśmy świadomi, że oglądamy (jedynie) jego obraz. Ponadto przywołane zostaje wszystko to, co znajduje się na zewnątrz w stosunku do pola widzenia. A w końcu wraz z aspektem temporalnym pojawia się ruch. Widz zostaje uaktywniony, by patrzeć *w czasie*, ponieważ mężczyzna zaraz zniknie¹².

Montaż

Inny kluczowy aspekt kina wynika z montażu – także dwuznacznej techniki¹³. Montaż był jednym z awangardowych środków wczesnego kina eksperymentalnego. Pocięcie filmu na kawałki a następnie połączenie fragmentów tak, że cięcia te są niewidoczne, podkreśla materialność taśmy celuloidowej (obecnie cyfrowych plików) a także to, że uczyniono ją niewidzialną, co stanowi pewną umiejętność – stanowi sztukę. Z tego względu obraz *Robotnicy w drodze do domu* to arcydzieło kinowego malarstwa. Trzy główne postaci wydają się stać nieruchomo, jakby na chwilę zatrzymały swój marsz. A zatem ruch jest implikowany, zatrzymany i – jak sugeruje obraz – będzie kontynuowany, gdy już skończymy się owej scenie przyglądać. Postaci przestają iść jakby dla nas, abyśmy mogli je zobaczyć; widz staje się zatem częścią obrazu. Sytuacja ta podkreśla więc kolejny aspekt sztuki wizualnej – zarówno kina, jak i malarstwa: spotkanie, które sztuka ta aranżuje i ucieleśnia, pomiędzy obrazem i procesem oglądu dokonywanym przez widza. W tym przypadku owo spotkanie akcentuje samą widzialność poprzez pozę postaci, które zwracają się do widza, jakby pytając: „Widzisz nas?”.

Mężczyzna po lewej stoi wyraźnie nieruchomo: nie spieszy się – jedna ręka w kieszeni, druga z zaciśniętą pięścią, nogi rozwarte. To pełnopostaciowy, frontalny portret. To, że jego lewa noga jest nieco cofnięta w stosunku do prawej, sprawia, że można założyć, iż jednak idzie. Rzecz tkwi w owej dwu-

¹² Na temat gwoźdźcia Vermeera i jego teoretycznych przesłanek zob. M. Bał, *Seeing Signs: the Use of Semiotics for the Understanding of Visual Art*, w: *The Subjects of Art History: Historical Objects in Contemporary Perspectives*, red. M.A. Cheetham, M.A. Holly, K. Moxey, New York 1998, s. 74–93. Na temat ramy jako granicy pomiędzy wnętrzem a zewnątrz oraz podłożem tej idei u Kanta zob. J. Derrida, *Prawda w malarstwie*, tłum. M. Kwietniewska, Gdańsk 2003.

¹³ Bał używa słowa „editing” zamiennie z „montage”. W języku polskim, w kontekście montażu kinowego, oba angielskie słowa oznaczają „montaż” – przyp. tłum.

znaczności: widzowie muszą zdecydować i owa konieczność sprawia, że stają się aktywni. Drugi mężczyzna wykonuje tak gigantyczny krok do przodu, że jego wysunięta noga jest długa, a ta pozostająca w tyle tak krótka, że można by ją pomylić z czymś innym; ten właśnie wielki krok odróżnia go od pierwszego mężczyzny. Dużo mniej rozluźniony, spogląda do góry, co podczas szybkiego marszu stanowi pewien wysiłek. Wydaje się, że został „ujęty” [shot] z góry. Cofnięta noga jest niedookreślona, zwłaszcza że podobny kształt – również brązowy, być może stopa – znajduje się tuż przy niej, odseparowany od mężczyzny widocznego za nim, któremu zostałaby przypisana, jeśliby kierować się realistyczną lekturą obrazu.

Wspólnie te dwie odnogi nadają owej postaci zwierzęcy charakter. Druga postać, która podnosi wzrok w stronę kamery, jest dziwnie osadzona w przestrzeni i w ten sposób zdaje się [nas] przekonywać, że to malarskie przedstawienie jest (także) płaskim obrazem. Świadomość tego podwójnego statusu obrazu pomaga nam odczytać trzecią figurę. Dochodzimy teraz do ogólniejszej wizualnej konkluzji na temat malarstwa, którą sugeruje obraz Muncha. W lekturze perspektywicznej „profilowego tła” trzeci mężczyzna ulokowany jest przed drugim, ale w oglądzie płaszczyznowym obrazu – po jego prawicy. Ta postać jest proporcjonalnie największa, jeśli weźmiemy pod uwagę rozmiar głów wszystkich trzech mężczyzn, a jego ciało jest przycięte w połowie, nie przez krawędź, ale płaskie pole obrazu [picture plane]. Owa płaskość stanowi kolejny aspekt obrazów, który staje się, dosłownie, pierwszoplanowy. Postać ta może ma przed sobą jakiś wózek, dziecko albo jakiś nieokreślony bagaż i może stać, pchać albo iść. Tym, co widzimy, jest to, że *nie możemy* zobaczyć, czym się zajmuje¹⁴.

Niewidzialność to ważne zagadnienie filozofii kultury wizualnej. Francuski filozof Michel Foucault (1926–1984) tak mówi o niewidzialności w kontekście fikcji: „Fikcja nie polega na pokazywaniu tego, co niewidzialne, ale na pokazywaniu, do jakiego stopnia owa niewidzialność widzialnego jest niewidzialna”¹⁵. W takim ujęciu brak jasności w przypadku trzeciej postaci jest ważnym, autorefleksyjnym sposobem podkreślenia fikcyjności owej sceny.

¹⁴ Ta kombinacja trzech różnych „ujęć” z różnych pozycji kamery została zauważona przede mną przez wielu badaczy: Zob. zwłaszcza G. Woll, *Now It is the Time of the Workers*, w: *Edvard Munch: Monumental Projects, 1909–1930*, Lillehammer 1993, s. 72; idem, *I Wonder Whether Art Will Again Belong to Everyone?*, w: *Edvard Munch: The Soul of Work. A Joint Nordic Exhibition*, red. Å.T. Halvorsen, A.-L. Walsted, E. Haatvedt, Oslo 1996, s. 27. Na temat montażu zob. S. Eisenstein, *Through Theatre to Cinema*, w: *Film Form*, red. i tłum. J. Leyda, New York–London 1998 [1949], s. 3–17.

¹⁵ M. Foucault, *Dits et Ecrits*, vol. I, Paris 1994, s. 524.

Używam terminu „profilmowy” dokładnie wtedy, gdy chcę umożliwić połączenie fikcji i rzeczywistości, bez podejmowania kwestii realizmu.

Widoczny po prawej strumień ludzi, za większymi postaciami, daje wrażenie tłumy w ruchu z dwóch względów: po pierwsze, z uwagi na samą liczbę osób, po drugie, ze względu na kontrast pomiędzy nimi a trzema głównymi postaciami. I znów skutecznie zastosowano kadrowanie, a montaż ułatwia włączenie owych ludzkich strumieni w obraz bez konieczności jego unifikacji. Postać przy prawej krawędzi obrazu jest przycięta w taki sposób, że nie można zdecydować, czy jedzie na rowerze, czy nie. Okrągły kształt, ledwie zaznaczony pomiędzy nogami owej postaci, może być kołem albo po prostu jednym z tych abstrakcyjnych, wirujących kształtów, za pomocą których Munch wprowadza ruch.

Fikcja, sugeruje Foucault, służy nam do tego, byśmy zdali sobie sprawę z obecności owego braku klarowności i że choć być może istnieje sposób, by temu zaradzić, to zaprasza nas, byśmy spędzili jakiś czas z obrazem. Dostrzeżenie wyłaniającego się z tego kłębowiska kształtu roweru, a także tego, że pusta twarz postaci wskazuje na „kobietę”, zwłaszcza w owej masie mężczyzn, wymaga bliskiego i odbywającego się w czasie oglądu tego szczegółu; odrobina włosów po bokach różowego, jajowatego kształtu i niewielka, ledwie widoczna obłocność na przedzie, sugerująca jej klatkę piersiową. Ta konieczność, by przyrzeć się szczegółom, to jeszcze jeden sposób, w jaki obraz zmusza widza, by poruszał się „w” obrazie.

Tym, co sprawia, że ów obraz jest kinowy, jest zatem różnica pomiędzy trzema mężczyznami i otaczającym ich tłumem. Tłum przemieszcza się; mężczyźni zatrzymują się, by zapoznać do obrazu. Daje to poczucie, że każdy z nich został „sfilmowany” pod innym kątem, od lewej do prawej: frontalnie, z góry i z boku. Dlatego ów „film”, którym staje się ten obraz, ma charakter eksperymentalny, jest kolażem, a nie po prostu ruchomym obrazem.

Są tu trzy kinowe możliwości. Scena wygląda tak, jakby była nakręcona z różnych kamer. Albo też montaż zamienił ją w wieloekranowy film. Czy też prościej: obraz przedstawia trzy różne, następujące po sobie, zmontowane sekwencyjnie ujęcia. Wybór jednego z nich sprawia, że to widz dokonuje montażu, a aby to zrobić, konieczny jest ruch. Wewnętrzny brak przestrzennej spójności wprowadza weń ruch i aktywizuje widza, by wykonał pracę montowania. Jest to ruch innego rodzaju: nie profilmowy, ale specyficznie filmowy, związany z montażem [editorial] i w tym sensie pomaga nam przeanalizować arkana tego, czym kinowość może być lub jak działać.

Jak pokazuje obraz *Robotnicy*, kolejną cechą kinowości jest organizacja przestrzeni; najbardziej znanym jej przykładem jest to, co przyzwyczailiśmy się nazywać „perspektywą”. Aparat tworzy perspektywiczne obrazy. W malar-

stwie jest ona kwestią wyboru, choć perspektywa w pewnym sensie zadomowiła się jako element głównego nurtu przedstawiania. Powszechnie zakłada się, że od czasu jej odkrycia w renesansie zdominowała malarstwo. Jednak wiąże się to z zapominaniem o alternatywnych koncepcjach tworzenia iluzji głębi – za pomocą koloru w baroku i jego negacji w rokoko. A nawet w samym renesansie, przedstawienie chmur czyniło perspektywiczny schemat problematycznym.

Kreująca przestrzeń perspektywa wyraźnie zaznacza się we wszystkich trzech obrazach. W *Galopującym koniu* i *Robotnikach* wiąże się to z wyolbrzymieniem perspektywy linearnej, wydłużeniem jej w celu stworzenia głębokiej przestrzeni. Clément Chéroux w następujący sposób analizuje perspektywiczne strategie Muncha:

[...] kompozycja opiera się, w rzeczy samej, na diagonalnej linii strukturalnej, która przecina powierzchnię obrazu i podkreśla efekt perspektywiczny, na wyrazistych pierwszych planach, które są często odcięte przez ramę, na chwiejnym podłożu [ground], które zdaje się być namalowane z podwyższonego punktu widzenia, a w końcu na wydłużeniu przestrzeni pomiędzy tym, co znajduje się blisko, i tym, co w oddali¹⁶.

Czasami owo wydłużenie stanowi najbardziej wyrazisty element; niekiedy wyolbrzymiona wysokość [punktu oglądu – F.L.] sprawia, że perspektywa wydaje się wydłużona. Oto sposób, w jaki Munch zwraca uwagę na dylemat wpisany w malarstwo: jako obraz [image] jest ono płaskie; jako wyobrażenie [picture], w sensie przedstawienia [depiction], zmierza do osiągnięcia trójwymiarowości¹⁷.

¹⁶ C. Chéroux, *Depth of Field*, w: *Edvard Munch: The Modern Eye*, red. A. Lampe, C. Chéroux, London 2012, s. 83.

¹⁷ Zob. klarowną analizę historii myśli na temat perspektywy: H. Damisch, *The Origin of Perspective*, tłum. J. Goodman, Cambridge, MA, 1994. Na temat chmur jako elementu zakłócającego perspektywę, wraz z religijnym znaczeniem i ontologiczną „dyskusją”, zob. H. Damisch, *Teoria /obłoku/. W stronę historii malarstwa*, tłum. P. Tarasiewicz, Gdańsk 2011 [1972]. [Zauważmy przy tym, że Bal w swoim tekście w dość nietypowy sposób używa opozycji pojęć *image* oraz *picture*, tu przekładanych przeze mnie odpowiednio jako „obraz” i „wyobrażenie”, gdzie to pierwsze odnosi się do przedstawienia uwzględniającego materialną i medialną specyfikę wizualnego nośnika, drugie do tego, co przedstawione. Różni się to na przykład od sposobu kontrastowania ze sobą obu pojęć przez W.J.T. Mitchella, gdzie *image* to najczęściej obraz niematerialny, *picture* – konkretny, wyobrażający coś, fizyczny przedmiot. Podobnie *image* wiąże się z czymś, co gubi lub zmienia swoje materialne medium w koncepcji Hansa Beltinga (zob. np. W.J.T. Mitchell, *Wartość dodatkowa obrazów*, w: idem, *Czego chcą obrazy? Pragnienia przedstawić, życie i miłości obrazów*, tłum. Ł. Za-

Coś na kształt przełamania owej przestrzeni wydarza się w *Pod górę z saniami* (il. 2), lecz jednak w inny sposób. Śnieg namalowany jest grubymi, białymi, szarymi, a miejscami niebieskawymi impastami w postaci skręconych i falistych śladów pędzla. Jeśli brać pod uwagę relacje przestrzenne, to mężczyzna w zieleni usytuowany jest bliżej powierzchni płótna niż ten, który ciągnie sanki; tak jakby ten pierwszy po prostu przechodził, nie zwracając jakiegokolwiek uwagi na ciężką pracę drugiego mężczyzny. Główny bohater [obrazu – F.L.] nie ma twarzy, oczu, jedynie coś na kształt pyska, i widać tylko jedną jego nogę. Kolorowy kształt w lewej, górnej partii obrazu wydaje się być bliżej wzgórza, tak jakby był nawet większy – choć jest w istocie niewielki – niż byłoby to możliwe dla poszukującego realizmu oka. Zróżnicowany wolumen wzgórza zbudowany został za pomocą niebieskich, zielonych i ciemnobrązowych linii z cieniami. Wolumen ten widać lepiej z pewnej odległości niż z bliska.

Przestrzenne wrażenie obrazu bierze się z równomiernie wyolbrzymionej perspektywy, nie wydłużonej, ale przechylonej czy też opadającej. Jest to widok z góry, który podkreśla stromiznę pagórka i sprawia, że kształt poniżej (w ukazanej scenie) albo powyżej (na płaskim obrazie) jest całkowicie płaski. Początkowo myślałam, że był to statek towarowy. Wynikało to z oglądu zakładającego, że widzę go nie tyle ze szczytu wzgórza, ile z lotu ptaka, z punktu znajdującego się dokładnie nad nim. Taki ogląd można jednak zastosować jedynie w przypadku jego interpretacji jako „statku”. Czyni on obraz tak przestrzennie niespójnym, że zwracamy uwagę na jego status jako obrazu malarzkiego – zarówno obrazu (to, co widzimy), jak i wyobrażenia [*picture*] (co on przedstawia [*what it depicts*]). Ale przy bliższym oglądzie zauważyłam, że moje błędne odczytanie [*misreading*] spowodowane było kolejną przestrzenną osobliwością. Jeśli mamy jednak do czynienia z występowaniem ładu w strefie fiordu, to nadal na obu końcach ma on zwodniczy kształt, który mnie zmylił. W takim razie oferuje on lustrzany obraz domów i ich odbicia w wodzie. Co istotniejsze, szereg domów byłby sfilmowany frontalnie, z naprzeciwką, tak jak mężczyzna po lewej w *Robotnikach*, co pozostaje w konflikcie z resztą obrazu.

Większa część obrazu jest ujęta [*shot*]¹⁸ z góry, ale w linii prostej; raczej bardziej z ukosa, ani z lotu ptaka, ani z naprzeciwką, co stanowiłoby dwa

remba, Warszawa 2013, s. 115–116; H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, tłum. M. Bryl, Kraków 2007 – przyp. tłum.].

¹⁸ Akurat w tym akapicie Autorka, trochę zaskakująco, sięga po słowo „to shoot”, które może oznaczać filmowanie lub fotografowanie, co z jednej strony wpisuje się w jej kinową terminologię, z drugiej – prowokuje do zadania pytania, dlaczego akurat w odniesieniu do tego obrazu i w tym akapicie, a nie gdzie indziej (z jednym wyjątkiem, s. 288).

przeciwstawne punkty oglądu – albo mojego błędnego odczytania, albo realistycznie poprawnego. Z kolei scena [fragment z postaciami na wzgórzu – F.L.] wydaje się być ujęta ze szczytu sąsiedniego wzgórza. Ale to również nie jest pojedyncze ujęcie [a *single 'take'*]. Wyobrażenie mężczyzny ciągnącego sanki ukazuje go w pozycji opartej na ostrym skosie, która po ludzku nie jest możliwa do utrzymania bez utraty równowagi. A zatem musiał on zostać ujęty z punktu znajdującego się wobec niego pod ostrym kątem, co podkreśla jego zmaganie się ze stromym zboczem i ciężkim ładunkiem, który ciągnie.

Mężczyzna w zieleni, przeciwnie, choć znajduje się tuż przy ciągnącym sanki, w porządku płaszczyznowym [*in the flat image*], stoi wyprostowany i maszeruje bez trudu. To musi być naprzeciwległe ujęcie profilu jego sylwetki z poziomu oka. Jednak wydaje się mniejszy, jakby bardziej oddalony niż ten, który ciężko pracuje, ciągnąc sanki. Znowu przestrzenna organizacja obrazu sprawia, że wygląda on bardziej jak kolaż lub wieloekranowy film niż pojedynczy obraz. To sprawia, że widz staje przed zadaniem pogodzenia tych różnych pozycji [postaci – F.L.], tak jakby były one fizycznymi ciałami [a nie elementami przedstawienia – F.L.]¹⁹.

W swojej książce *O formie filmowej* (1949) rosyjski awangardowy twórca filmowy Siergiej Eisenstein (1898–1948) rozważał estetyczne efekty rozmaitych strategii montażowych. Kluczowym przykładem, który podaje, jest *Madame Bovary* Flauberta. Tłumaczy on swoje poglądy na temat montażu na przykładzie słynnej sceny *Comices agricoles*, corocznego targu, podczas którego Rodolphe uwodzi Emmę i staje się jej pierwszym kochankiem. Eisenstein analizuje przenikające się dyskursy urzędników i niedoszłych kochanków jako montaż dźwiękowy²⁰. Jego zdaniem montaż to konflikt²¹. Pojęcie

Konsekwentnie przekładam je tutaj, nieco neutralizując jego techniczny wymiar, stosując czasownik „ująć” – przyp. tłum.

¹⁹ Gra organizacją przestrzeni to coś więcej niż protest przeciwko dominacji perspektywy linearnej. Zob. N. Verhoeff, *Surface Explorations: 3D Moving Images as Cartographies of Time*, „Espacio, Tiempo y Forma” 2016, 4, s. 39–58. Jej komentarz demonstrowa, jak trójwymiarowy film Wenera Herzoga *A Cave of Forgotten Dreams* zarówno łączy ze sobą naturalne ściany, które wspierają wielotysiącletnie malunki jaskiniowe, jak i projektuje „kartografię czasu”, która w animacji przywraca do życia dawno minioną przeszłość. Jej analiza pokazuje kulturową istotność autorefleksji medium filmu 3D, ruchomego obrazu w ogóle oraz wspólnego badania czasu i przestrzeni. Verhoeff analizuje uwarstwienie czasu i przestrzeni w ruchomym obrazie i jako taki jej artykuł można uznać za fundamentalną teoretyzację ruchu obrazów [Bal stosuje tu skrót myślowy, pisząc o „fizycznym pogodzeniu różnych pozycji”, który po konsultacji z Autorką pozwałam sobie dla klarowności wyводу rozwinąć – przyp. tłum.].

²⁰ S. Eisenstein, *Film Form. Essays in Film Theory*, tłum. J. Leyda, New York–London 1977, s. 12–13.

²¹ S. Eisenstein, *Montage is Conflict*, w: *The Cinematic*, s. 30.

montażu z kreowanymi przez niego sprzecznościami pozwala nam również zrozumieć już dostrzeżony aspekt malarstwa Muncha, lecz nie analizowany pod kątem jego konsekwencji, zwłaszcza dla politycznej wymowy malarstwa. Aspekt ten określam mianem „błędów”.

BŁĘDY

„Błędy” są charakterystyczną cechą zarówno Muncha, jak i Flauberta. Środki, które tu omawiam, stanowią błędy w odniesieniu do normy technicznej doskonałości, wyznaczanej standardami realizmu. Skupiają one natomiast uwagę na samym medium. Kuszając widzów do popełniania interpretacyjnych błędów, takich jak moje błędne rozpoznanie górnej lewej strony *Pod górę* jako statku – pozwalają dostrzec dwuznaczności obrazu. Po stronie artysty przesunięcia, pomyłki, usterki, zamazania, złe kadrowanie oraz błędy w rysunku perspektywicznym stanowią przykłady ruchu od jednego obrazu do innego, który wykorzystuje techniczne elementy medium w celu spowodowania zmiany²².

Artyści od zawsze troszczyli się o to, by nie stracić śmiałości robienia rzeczy, które uznane byłyby za błędne – na przykład przez konserwatywnych jurorów artystycznych akademii. Takie błędy mogą mieć posmak awangardy. Rozmyślne błędy sprawiają, że widz zwraca uwagę na medium. Nazwanie ich kinowymi jest moim sposobem na to, by połączyć ze sobą ten rodzaj błędów, które popełnia Munch w swoich obrazach, Flaubert w swoim pisarstwie oraz Williams Gamaker i ja w naszych wideo. Własność kinowych błędów tkwi w ich dwojakich skutkach: jeden ich wymiar jest związany z autorefleksyjną orientacją na medium, a drugi, konkretny, generuje znaczenie akurat dyskutowanego dzieła.

Niesamowity „błąd” u Muncha stanowi błyszczące odbicie w okularach postaci w *Portrecie Karla Jensena-Hjella*. Bjerke tak pisze o tym odbiciu: „Ma funkcję zarówno przyciągającą spojrzenie, jak i podkreślającą znaczenie obserwacji w kulturze wizualnej zdominowanej przez zmysłową percepcję powierzchni”²³. Połączenie motywu obserwacji dokonywanej zarówno przez przedstawioną postać, jak i widza sprawia, że ich spojrzenia spotykają

²² Dobry punkt wyjścia na temat autorefleksyjności medium stanowi znany artykuł Rosalind Krauss *Video: the Aesthetics of Narcissism*, „October” 1976, 1, s. 50–64. Na temat błędów, które określa mianem „usterek” [glitches], jako artystycznego środka zob. M. Betancourt, *Motion Perception in Movies and Painting: Towards a New Kinetic Art*, „Ctheory” 2002, czasopismo internetowe: <<https://journals.uvic.ca/index.php/ctheory/article/view/14573>> [dostęp: 10 lipca 2020].

²³ Bjerke, *Style and Technique*, s. 51.

się na gruncie owej kultury wizualnej. Naddana wartość „usterki” Muncha polega na zwróceniu uwagi na powierzchnie; zarówno jako rdzeń słowa „powierzchnowy”, rozumianego jako ideologiczna krytyka, jak i jako mnogość obecności odbić, wyraźna we wtedy względnie nowym zjawisku witryn sklepowych²⁴. Chodzi tu o dobrze przećwiczoną krytykę (post)modernistycznej kultury wizualnej odnoszącej się do tego, że multiplikacja powierzchni promuje powierzchowność społecznego i indywidualnego życia. Autor zdjęć filmowych, który pochwyliłby błysk w szkłe okulara, ryzykowałby, że zostanie zrugany za oczywisty „błąd”. Używane z przymrużeniem oka, słowo „błąd” uwidacznia, jak tradycjonalistyczni eksperci cenzurują innowację, jednocześnie sprawiając, że ich sądy wydają się oczywiste i niemożliwe do zakwestionowania, potwierdzając tym samym tezę Foucaulta na temat niewidzialności.

U Flauberta tego rodzaju strategia błędów często polega na zastosowaniu temporalnych niezgodności czasowników, by szokując czytelników, zmusić ich do zwrócenia uwagi na teksturę dzieła – co odpowiada koncentracji na płaskości obrazu u Muncha. W malarstwie kinowa jakość może być również spotęgowana tym, że jakość obrazu zależna jest od kamery, która ogranicza głębię ostrości. To prawie tak, jakbyśmy widzieli ruch kamery i zmianę ostrości – dwa notoryczne „błędy” filmowania, które, wraz z kadrowaniem, mogą również zostać użyte w celu zaakcentowania pewnych aspektów i znaczeń. Pod tym względem malarz ma większą dowolność niż filmowiec. Może – i robi to – różnicować ostrość i nieostrość, niezależnie od tego, na ile usprawiedliwia to głębia ostrości, czy przedstawiona przestrzeń jest płytka, czy głęboka. Jeśli uznać ów zabieg za kinowy, przybiera on charakter autorefleksyjny. Najbardziej wyraźnie widać to w *Pod górę*.

W powieści Flauberta przykład porównywalny do Muncha wariacji w „pracy kamery” pojawia się w pierwszym zdaniu piątego rozdziału trzeciej części *Pani Bovary*. Emma właśnie zaczęła swój związek z Leonem. Wymyśliła sposób, żeby mogli się spotykać co tydzień – pod pretekstem lekcji gry na pianinie. To nasza scena nr 7 – *Loving Léon*. „C’était le jeudi” (Był czwartek) rozpoczyna rozdział. Użyty czas wskazuje na rutynę. Szczegółowa narracja drobnych zdarzeń, które poprzedzają spotkanie z kochankiem, wszystkie w wyrażającym rutynę *imparfait*, są wystarczająco prawdopodobne jako iteracje.

Akapit kończy się jednak następującym zdaniem, które, rozpatrywane osobno, uznano by za błąd gramatyczny: „Puis, d’un seul coup d’oeil, la ville apparaissait” (Potem, w mgnieniu oka, ukazywało się miasto; prze-

²⁴ A. Friedberg, *The Virtual Window. From Alberti to Microsoft*, Cambridge, MA, 2006.

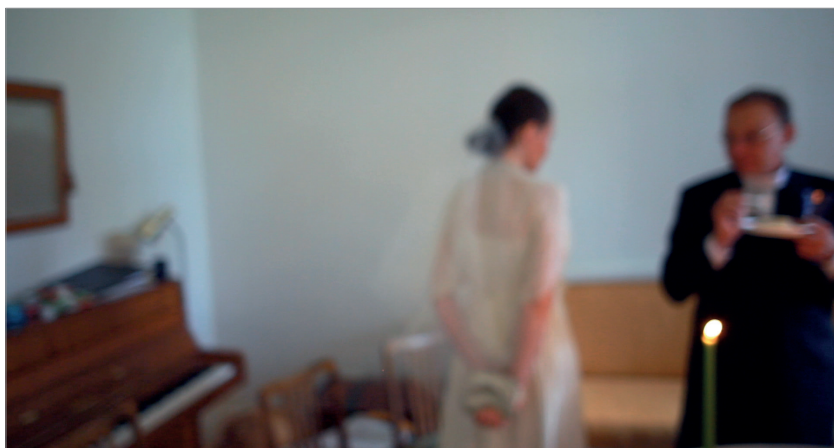
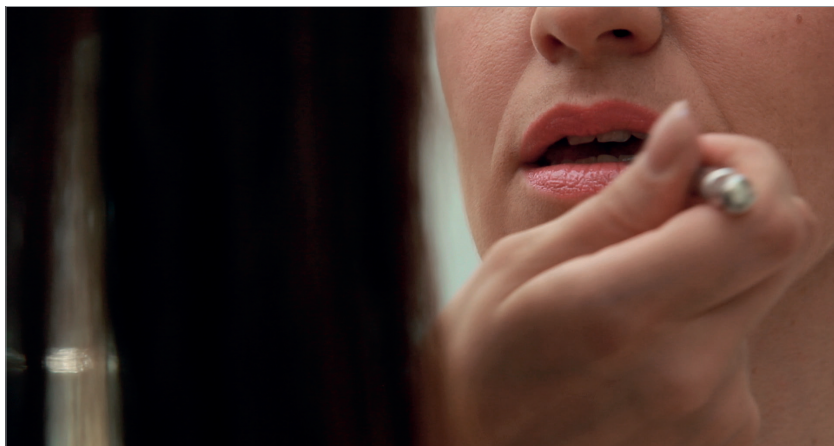
kład mój)²⁵. Nagłość implikowana przez wyrażenie przysłówkowe pozostaje w sprzeczności z czasem wyrażającym rutynę. Zwykle sugestia nagłości może przerwać opis rutyny, ale nie odwrotnie. Rutyna, z definicji, nie może niczemu przeszkodzić; brakuje jej temporalnej sprawczości. Zdanie to poprzedzone jest innym, które „wyjaśnia” rzekomą sprzeczność: „... afin de se faire des surprises, elle fermait les yeux” (żeby zrobić sobie niespodziankę, zamykała oczy). Sama się oszukując, Emma desperacko próbuje odzyskać ekscytację związkiem, który, jak możemy się domyślać, ją nudzi. Zamknięcie oczu jest flaubertowskim „spojrzeniem z ukosa” – Emma unika konfrontacji z rzeczywistością. Ponadto jest to przykład tego, jak Flaubert za pomocą subtelnych wskazówek przepowiada tragiczne zakończenie. Próbowałyśmy to wydobyć, rejestrując powtarzające się początki romantycznych spotkań w tym samym pokoju hotelowym i pokazując różnicę pomiędzy rysującymi się na twarzy Emmy początkowym podnieceniem i późniejszą nudą. Użycie jej twarzy jako ekranu projekcji to nasz sposób oddania podmiotowości prozy narracyjnej²⁶.

W naszych instalacjach wideo również sięgamy po rozmycia, ruch i radykalne kadrowanie, aby spotęgować wrażenie społecznej izolacji głównej bohaterki, a także jej bycia przedmiotem spojrzenia niewidzialnych innych jako efektu jej własnego spoglądania z ukosa. Staje się to wyraźne na przykład w scenie trzeciej, *Wesele*, gdzie obserwujący i plotkujący goście traktują Emmę z pogardą (il. 4). Poczucie izolacji, skutkujące samotnością, jest konsekwencją nie tyle jej dosłownego spojrzenia z ukosa, ile unikania dialogu – co na jedno wychodzi. Jej niepewność wyrażona zostaje przez radykalne kadrowanie ujęcia jej twarzy, gdy przygotowuje się do ceremonii ślubnej i pyta swoją fryzjerkę, czy dobrze wygląda.

W *Pod górę* zarówno mężczyzna ciągnący sanki, jak i postać w zieleni są ledwie czytelnymi, rozmytymi figurami, zbudowanymi z plam farby, a nie precyzyjnych pociągnięć pędzla. Główna postać, łąta zielonej i brązowej farby, zamiast twarzy ma pysk, co sprawia, że wygląda jak wilk w ludzkim przebraniu. Jego nogi stapiają się w jedno, wydaje się, że brakuje mu lewej ręki. Jaskrawy strój człowieka po prawej mógł zostać zabarwiony w ten sposób dla efektu kolorystycznego, a nie ze względu na profilmowe okoliczności. Kolorystyczny kontrast między nimi jest tak wyraźny, że odciąga uwagę od narracyjnie istot-

²⁵ Bal dokonuje własnego przekładu książki z francuskiego na angielski. W takim przypadku utrzymywać będę przekład Autorki. Gdzie indziej sięgam po przekład polski: G. Flaubert, *Madame Bovary*, tłum. A. Micińska, Warszawa 1976 – przyp. tłum.

²⁶ „Błędne” użycie imparfait przez Flauberta było szeroko omawiane w literaturze krytycznej. Zob. cenny zbiór: *Gustave Flaubert. Mémoire de la critique*, red. D. Philippot, Paris 2006.



4. Mieke Bal, Michelle Williams Gamaker, *Madame B*, „Błędy“ w scenie z wesela, kadry z filmu wideo, dzięki uprzejmości Mieke Bal

nej, wymagającej wysiłku czynności mężczyzny po lewej – czyniąc ten obraz niemal abstrakcyjnym. Abstrakcja, tak jak wszystko, co dotyczy oglądu sztuki, spoczywa w oku widza²⁷.

Kolor stanowi jeden z aspektów, który łączy ten obraz z kinem, choć zasadniczo jeszcze nie w czasach Muncha. Artysta użył koloru nie tylko w celu przekroczenia granicy pomiędzy obrazem a wyobrażeniem, ale też, w następstwie tego rozróżnienia, pomiędzy abstrakcją a figuracją. Za pomocą aluzji nadał kolorowi funkcje synestezyjne: sięgając po medium, które służy jedynie zmysłowi wzroku, w swoim malarstwie „dowodził”, że wzrok nigdy nie jest osamotniony; że inne zmysły uczestniczą w percepcji zmysłowej²⁸.

Flaubert wykorzystywał dźwięk i kod koloru w celach politycznych. Przykładem może być scena uwiedzenia podczas *Comices agricoles*, zdaniem Eisensteina – pierwszorzędny przykład montażu. Pochylony służący, który otrzymuje medal za pięćdziesiąt lat służby w pozycji podporządkowania, ubrany jest na niebiesko, biało i czerwono, w niemym proteście prostych ludzi przeciwko kłamstwu wpisanemu we francuską flagę²⁹. Istnieje nawet bliższy związek pomiędzy Munchem a Flaubertem, jeśli rozważyć możliwość, o czym piszą niektórzy badacze, że *Krzyk* ma również „ścieżkę dźwiękową”. Zastosowany tam kolor ma sugerować dźwięk; nie po to, by – jak u Flauberta – kodować kolorem polityczny przekaz, ale by „zakolorować” emocje. Jeśli widzowie „słyszą” krzyk w kolorach, to w obu przypadkach mamy do czynienia z synestetycznie działającymi znakami, które przekraczają odpowiednie im media. Porównanie, lub ratowanie jednego przez drugie, ujawnia zarówno podobieństwo – synestetyczne oznaczanie, jak i różnice – użycie koloru, polityczne u Flauberta, emocjonalne u Muncha.

²⁷ Realistycznie patrząc, kolor stroju może odnosić się do oliwkowej barwy ubrań rybaków. Munch namalował rybaka w żółtawym ubraniu w roku 1902, również wyrwanego z kontekstu, przedstawionego na zielonym tle. Za tę informację dziękuję Ute Kuhlemann Falck.

²⁸ Jak pokazała książka pod redakcją Giovanny Fossati, we wczesnym kinie w rzeczywistości użycie koloru było szerokie (*Fantasia of Color in Early Cinema*, red. G. Fossati, Amsterdam 2015). Badacze omawiali Muncha użycie koloru w celu wyrażenia dźwięku w *Krzyku*. Zob. I. Ydstie, *Painting is what the brain perceives through the filter of the eye*, w: *Edvard Munch: The Modern Eye*, red. A. Lampe, C. Cheroux, London 2012, zwłaszcza s. 259. Kolor jest także ważnym elementem w szczegółowej analizie Jaya A. Clarke'a obrazu *Chore dziecko*, namalowanego w latach 1885–1888 (J.A. Clarke, *Originality and Repetition in Edvard Munch's The Sick Child*, w: *Edvard Munch: An Anthology*, red. E. Mørstad, Oslo 2006. Na temat relacji koloru i abstrakcji zob. ostatni rozdział M. Bał, *Endless Andness: The Politics of Abstraction According to Ann Veronica Janssens*, London 2013.

²⁹ P.-M. de Biasi, *Gustave Flaubert. Une manière spéciale de vivre*, Paris 2009, s. 245.

W sztuce Muncha momenty, w których figuracja jest zaburzona, niemal wymazana, przez abstrakcję, stanowią klucz do zrozumienia wieloznaczności, która leży u podstaw jego polityczności i politycznej pozycji. Często ograniczenie figuracji za pomocą zamazania, opróżnienia czy braku ostrości w przedstawieniu oczu staje się miejscem oporu wobec nieubłaganie trwałego romantyzmu, który został przedstawiony; nie ukształtowany, lecz pozostawiony w bezkształtnej postaci. Miejsca niejasności w obrazach ukazujących na przykład sceny miłosne, wskazują na inną stronę figuracji miłości. A zatem od fizycznego ruchu dzieło wiedzie nas ku rozważeniu ruchu jako perswazji, ale nie tylko intelektualnie; porusza nas w kierunku zmiany, działania albo sprzeciwu.

Munch oznajmia, że linia dzieląca figurację i abstrakcję nie istnieje; że to ideologia, która nas usidla w binarnej opozycji, podczas gdy istnieje bardziej subtelne i złożone continuum. Podczas gdy cechy *Galopującego konia* są wyraźnie rozpoznawalne, a oko zaznacza wściekłość biegnącego na złamanie karku zwierzęcia, powożący i dzieci po prawej znów stanowią ledwo czytelne zamazane plamy. Niemniej, zwracająca się w stronę widza, wyglądająca jak dziecko postać – kilka śladów czerwieni na białej plamie oznaczających jej rysy twarzy – wygląda na przerażoną. Dlaczego dostrzegamy to przerażenie w owych nieokreślonych plamkach? Munch „twierdzi”, że widzialność nie zależy od ostrości.

Obaj artyści w swojej sztuce wykorzystują „błędy” w celu wzmocnienia samego medium. Rozmycie i zróżnicowanie głębi ostrości podpowiada nam, że nie oglądamy transparentnego przedstawienia profilmowej rzeczywistości, lecz wykonany obraz. Podobnie nierównomierna aplikacja farby, którą Munch opanował mistrzowsko, ciągle uświadamia nam, że to, co widzimy, nie jest jakąś sytuacją z rzeczywistego życia, ale czymś, co, z uwagi na swoją dwoistość, jest znacznie bardziej niepokojące. Zamiast unikać realistycznej iluzji poprzez całkowitą eliminację figuracji i zwrócić się ku czystej abstrakcji, artysta ciągle utrzymuje figurację, a jednocześnie – wykorzystując w tym celu abstrakcję – wyraźnie demonstruje, jak jest ona skonstruowana. Błędy mogą być pośrednikiem pomiędzy fałszywą opozycją figuracji i abstrakcji. Bjerke postrzega abstrakcję jako rezultat „swobodnego, malarskiego potraktowania koloru, gdzie odniesienia do konkretnych obiektów niemal ulegają rozpuczeniu”³⁰.

Nie sięgając po słowo „abstrakcyjny”, historyk sztuki Magne Bruteig przedstawia piękną analizę małego rysunku pt. *Wypadek*, który ceni właśnie dlatego, że jest on „mniej udany jako czysta dokumentacja, jeśli klarowność

³⁰ Bjerke, *Style and Technique*, s. 52.

miałyby być tym, co się liczy”. Opisuje ową kartę z rysunkiem w kategoriach dezorientacji i gęstości, zakreskowanych fragmentów i nieobecności ciemności tam, gdzie można by się jej spodziewać³¹. Konkluduje, sięgając po kategorie przypominające Bjerkego interpretację błysku w monoklu: „Nierealne światło stanowi obiekt silnie koncentrujący spojrzenie, który przyciąga naszą uwagę jak magnes”³². Ponownie szczegół obrazu, a także przedstawienia [*depiction*], wychodzą na plan pierwszy, by oddziaływać na widza tam, gdzie ów szczegół oddziałuje dzięki nieobecności tego, czego byśmy się spodziewali.

Historyk sztuki Nils Messel przypomina, że „błędy” zawsze stanowiły element strategii Muncha, a także cel ataku konserwatywnej krytyki. Píše: „W sztuce Muncha naturalistyczny krytyk dostrzegał i cenił to, co Frits Thaulow kiedyś określił jako «zadziwiająca *courage de défauts* [śmiałość popełniania błędów]», to znaczy „jego odważną akceptację faktu, że sztuka nie ma kopiować natury, ale oddawać jej wysoce osobistą, subiektywną impresję”³³. Zamiast słowa „impresja” użyłabym tu słowa „fuzja”, jak w sformułowaniu „subiektywna fuzja”.

RUCH I PAMIĘĆ

W czasach Muncha istniało wielkie zainteresowanie przepływami energii, pomiędzy ruchem rzeczywistym a ruchem psychicznym, emocjonalnym. Christoph Asendorf wskazuje na trzy modusy uwidaczniania przepływu energii: „linie siły, przedstawienie aur i podział piktorialnej płaszczyzny, figury i tła na pasma”³⁴. Linie siły, píše Asendorf, to „transponowane gesty, wyrazy witalności. A zatem są one wpisane jako wyrazy stanów emocjonalnych [...]”³⁵.

W *Galopującym koniu* Muncha nie widzimy twarzy drugiego dziecka – jedynie jego podniesione ręce sugerują strach. To jest „transpozycja gestu”. Poprzez zwrot tej dwójki dzieci w przeciwnych kierunkach, jednego frontalnie, drugiego tyłem do widza, artysta wydaje się mówić, że całe ciało uczest-

³¹ M. Brutejg, *Unpainted Drawings*, w: *Munch Becoming 'Munch': Artistic Strategies 1880–1892*, red. I. Ydstie, M.B. Guleng, Oslo 2008, s. 67.

³² *Ibidem*.

³³ N. Messel, *Edvard Munch and His Critics in the 1880s*, w: *Munch Becoming 'Munch'*, s. 166.

³⁴ Ch. Asendorf, *Power, Instinct, Will: Munch's energetic World Theatre in the Context of Fin de Siècle*, w: *Edvard Munch: Theme and Variation*, red. K.A. Schröder, A. Hoerschelmann, Vienna 2003, s. 87.

³⁵ *Ibidem*.

niczy w doświadczeniu i wynikającym z niego wyrażaniu strachu. Element strachu w obrazie odnosi fizyczny ruch konia do emocjonalnego ruchu dzieci. Ponadto ich przerażenie możemy sobie wyobrazić, dopiero gdy staniemy pomiędzy nimi, dokładnie w połowie wysokości obrazu. Spłaszczona relacja owych dwóch przestraszonych postaci jest zatem „instrukcją użytkownika” spojrzenia. Musimy przenieść się do wnętrza obrazu.

Co te trzy obrazy Muncha mówią nam o ruchu w nieruchomym obrazie w relacji z czasem i czasem gramatycznym? Dotyczy to temporalnego dialogu pomiędzy terażniejszością i przeszłością, który ustanawia pamięć. Problem ten zostaje również podniesiony w powieści Flauberta. Jej pierwsze zdanie to: „Odrabialiśmy lekcje, kiedy wszedł dyrektor, a za nim nowy ubrany po miejsku i chłopak do posług z dużym pulpitem”³⁶.

Po kilku pierwszych stronach, pierwsza osoba liczby mnogiej „my” powraca kilka razy, po raz ostatni w zdaniu: „Nikt z nas nie byłby w stanie dziś przywołać żadnego związanego z nim wspomnienia” [Il serai maintenant impossible à aucun de nous de se rien rappeler de lui]. Uderzające jest, że przysłówek *maintenant* (dziś, teraz) odciąga zbiorową pierwszą osobę od przeszłości w terażniejszość, co pozostaje w symetrii z zakończeniem powieści. Jednak niemożliwość pamiętania pozostaje w konflikcie z uprzednim opisem: precyzyjnym, szczegółowym i zawierającym cytowane przemowy. Stoi to w sprzeczności z podwójną negacją: nikt, ktokolwiek z obecnej grupy, z nas, nie może przypomnieć sobie czegokolwiek – a jednak powieść szczegółowo opowiada owo niemożliwe wspomnienie. To jest właśnie sztuczka fikcji – w literaturze, malarstwie i wideo³⁷.

Skoro wszystkie dowody wskazują na obecność narratora, stanowcze wyparcie się wiedzy musi służyć jakiemuś innemu celowi. Użycie „nous” [my] musi być związane z niemożliwością zapamiętania, zwyczajnością nowego szkolnego kolegi. Narrator jest świadkiem, ale ów bohater jest tak zwyczajny, że mógłby być kimkolwiek i zostać łatwo przeoczony. Ten status *everymana*, a także historia, która rozpoczyna się jego opisem, czyni z niego „Everymana” alegorycznego, a zarazem tak realnego jak każdy. Pozycja narratora jako świadka pozwala mu dokonać radykalnej krytyki jego środowiska – owego tu i teraz – a także ciągle i kreatywnie zmieniać swoją pozycję od identyfikacji z główną bohaterką Emmą po niemal cyniczną pozycję *outsidera*.

³⁶ Flaubert, *Madame Bovary*, s. 32.

³⁷ Zob. szczegółową analizę owego „nous” (my) w powieści: F. González, *La scène originaire de Madame Bovary, avant-propos de Charles Grivel*, Oviedo 1999; a także De Biasi, *Gustave Flaubert*, s. 151–68.

„Nous” sugeruje, że tym, co narrator jako świadek zaraz opowie, będzie historia pochodząca z realnego życia i że dzięki temu „teraz” w drugim zdaniu w pierwszej osobie liczby mnogiej jest ona współczesna. Ten dyskurs „nas” w *tu-i-teraz* to realizm Flauberta. Idea „profilmowości”, wraz z Foucaultowską komplikacją (nie)widzialności, pomaga nam ów realizm zrozumieć. Nie jest on związany ani z binarną opozycją fikcja–rzeczywistość, ani z wiernym opisem – ponieważ „błędy” są potrzebne w celu pokazania tego, co robi artysta. Narrator może być świadkiem, ale rzekoma obiektywność realistycznej fikcji nie jest zagwarantowana.

Ostrzegam: realizm spoczywa gdzie indziej – w tobie, czytelniku; nie będzie łatwo odseparować się od wpadek i nieszczęść, które nastąpią. Funkcja świadczenia jest kluczowa. Jest to pierwszy powód, dla którego zdecydowałyśmy się przekształcić powieść w serię *immersyjnych* instalacji. Próbowaliśmy zatem stworzyć „nous” dla naszej terażniejszości, porywając – czy raczej cytując – Flauberta „maintenant”. Projekt ten stanowi próbę zrobienia tego również z Munchem, który w słynnych słowach zadeklarował: „Maluję nie to, co widzę, ale to, co widziałem” – malował swoje wspomnienia. A dzięki jego obrazom możemy teraz stanąć pomiędzy owymi przerażonymi dziećmi i przypomnieć sobie ich strach, tak jakby był naszym strachem – teraz³⁸.

Tą wypowiedzią Munch pokazuje swoją „obrazową inteligencję” – swą umiejętność artykulacji w adekwatnych filozoficznych kategoriach tego, co ma znaczenie w sztuce. Chciałabym rozwinąć to krótkie stwierdzenie. Zależy nam na sztuce z uwagi na jej performatywność – jej moc, by wywierać na nas wpływ, a nawet nas zmieniać. Ale co właściwie ona robi i w jakich wymiarach egzystencjalnych? Wywodząc się z drugiego, zadanego na początku pytania, „Co sprawia, że obraz porusza?”, wyrażenie „sztuka porusza” zreasumowana w kwalifikatorze „kinowy” łączy refleksję dotyczącą performatywności sztuki opartej na jej zakotwiczeniu w przestrzeni i czasie oraz sposobie, w jaki działa swoją formą. Sztuka jest przestrzennie performatywna, ponieważ sztuka wizualna istnieje i funkcjonuje w przestrzeni, i dlatego także wpływa na przestrzeń, która ją otacza, co ma z kolei wpływ na ludzi, którzy ową przestrzeń zamieszkują. Nawet na wystawie nieruchomych obrazów, takich jak obrazy malarskie i rysunki, a zwłaszcza rzeźby, widzowie spacerują dookoła i widzą obrazy w (należącym do nich) ruchu. Wymiary i skala dzieł ma „żywy” wpływ na ogląd. Dlatego w tej książce uwzględniono wymiary w podpisach. I jeśli [dzieła] oddziałują na widzów – innymi słowy, widzowie są przez nie porusze-

³⁸ Munch napisał to w niewielkiej publikacji zawierającej dewizy i wypowiedzi dotyczące sztuki (1928?). Tych dwóch artystów łączy wyjątkowy modus realizm, który nie jest mimetyczny, ale oddziałuje na rzeczywistość na nieprzedstawiające sposoby.

ni – dzieje się to w ruchu w przestrzeni. Jest to aspekt wspólny wszystkim obrazom, nawet jeśli instalacja wideo czyni to afektywne oddziaływanie bardziej konkretnym niż inne media. Przestrzeń ma się do sztuk wizualnych tak, jak dźwięk do literatury, co podkreślone jest u Flauberta przez uważną orkiestrację dźwiękowych akcentów³⁹.

Obrazy poruszają się również w czasie. Dzieła nie tylko wyłaniają się z czasu (zwykle przeszłości) i docierają z przeszłości w naszą teraźniejszość. One również funkcjonują w czasie – momencie i trwaniu – spotkania, w teraźniejszości, i ukierunkowują nas ku przyszłości. A wygląd dzieła, jego forma, oddziałują na nas także emocjonalnie. Te różne rodzaje ruchu dzieła współgrają ze sobą niezależnie od tego, czy mowa o nieruchomym, czy ruchomym obrazie. Chodzi tu o ujęcie sztuki, która zakotwiczona jest w naturze percepcji i sposobie, w jaki pamięć ma w niej udział.

Stawką jest związek pomiędzy nieruchomym i ruchomym obrazem. Trzy obrazy Muncha pokazały, że polega on na żywej dyskusji prowadzonej za pomocą malarstwa. Zarówno w malarstwie, jak i kinie związek ten zostaje odzwierciedlony i poddany refleksji w postaci autorefleksji; artyści pracujący w odmiennych mediach pożyczają od siebie, aby wzmocnić potencjał swojego własnego medium. Malarstwo i kino łączy fundamentalna własność obrazów – ich bycie przedmiotem percepcji. Tu sięgam po współczesnego Munchowi francuskiego filozofa Henriego Bergsona (1859–1941), który odcisnął trwałe piętno nie tylko na filozofii, ale też, w bardziej ogólnym sensie, na kulturowej myśli i analizie. Spuścizna Bergsona miała fundamentalne znaczenie dla studiów nad filmem i odwrotnie – kino stało się anachronicznym modelem dla innych wizualnych i audiowizualnych przejawów kultury. Demonstrują to owe trzy omówione tutaj obrazy⁴⁰.

³⁹ To właśnie dlatego żaden przekład nie jest w stanie zastąpić tekstu Flauberta, jak ostatnio znów twierdził Michael Fried (M. Fried, *Flaubert's 'Gueuloir': On Madame Bovary and 'Salammbô'*, New Haven–London 2012, 1–2). Zapożyczam sformułowanie „piktoriałna inteligencja” z książki poświęconej Tiepolowi: S. Alpers, M. Baxandall, *Tiepolo and the Pictorial Intelligence*, New Haven–London 1994. Zob. klarowny przegląd pojęcia performatywności: J. Culler, *The Performative*, w: idem, *The Literary in Theory*, Stanford, CA, 2007, s. 137–165; zob. również inne opracowania: J.L. Austin, *How to Do Things with Words*, Cambridge, MA, 1975 – w kwestii początkowego sformułowania tego pojęcia; zob. J. Derrida, *Signature, Event, Context*, w: idem, *Limited Inc.*, tłum. S. Weber, Evanston, IL, 1988, s. 1–23, który je poszerza; oraz J. Butler, *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of 'Sex'*, New York 1993; eadem, *Excitable Speech: A Politics of the Performative*, New York 1997 – na temat teoretyzacji politycznej aktualności performatywności.

⁴⁰ Bergson bardzo głęboko oddziałał na Gilles'a Deleuze'a (1925–1995), który miał się stać ważnym filozofem kultury naszego czasu, w szczególności za sprawą swojej wizji kina. W jego publikacjach, włączając w to słynną książkę o kinie, reaktywował prace Bergsona.

Książka Bergsona *Materia i pamięć* z roku 1896 rozpoczyna się tezą na temat percepcji. Bergson twierdzi, że percepcja nie jest *konstrukcją*, za jaką ją uważaliśmy w postrealistycznej epoce, lecz *selekcją*. Podmiot dokonuje tej selekcji ze względu na swoje własne zainteresowania. Percepcja, zdaniem Bergsona, jest aktem ciała i *dla* ciała, jako że jest ono ulokowane pośród rzeczy, z których może dokonywać wyboru. To dlatego faktura, kolor i wymiary mają znaczenie w takim stopniu jak figury, przestrzeń i perspektywa. Wprowadza ona widza również w orbitę tego, czym jest sztuka, a zatem kwestionuje ideę autonomii sztuki⁴¹.

Percepcja jest aktem terażniejszości. Jednak gdyby nie udział pamięci, mogłoby to zakładać naiwny prezentyzm – zawężenie czasu do krótkiego momentu *teraz*, temporalnego *selfie*. Wydarzając się w terażniejszości, percepcja związana jest z pamięcią. Bez pamięci część widzialnego świata, którą akurat postrzegamy, nie miałaby sensu jako przedmiot naszego wyboru. To właśnie powiedział Munch w cytowanym zdaniu. Nie potrzebowałby nawet zaprzeczenia („Maluję nie to, co widzę”), ale łącząc dwie temporalności, mógł był napisać: „Maluję to, co widzę, a więc to, co pamiętam”. Ponieważ to zainteresowanie podmiotu stanowi motywację do selekcji, czyli percepcji, obraz percepcyjny, który nie jest nasycony obrazami pamięciowymi, nie miałby sensu. Nie miałby też zmysłowego oddziaływania, ponieważ postrzegamy *za pomocą* – a także *dla* – ciała. To dlatego ciało także pamięta. Pod koniec książki Bergson pisze, w jaki sposób pamięć uczestniczy w percepcji. To uczestnictwo uwzględnia subiektywną naturę percepcji, nawet jeśli rzeczy, które postrzegamy, istnieją poza naszą świadomością. Pisze on tak: „Natomiast w konkretnej percepcji interweniuje pamięć, a subiektywność jakości zmysłowych polega właśnie na tym, że nasza świadomość, która przede wszystkim jest pamięcią, przedłuża wielość chwil, jedne w drugich, by dokonać ich kontrakcji w jakiejś jedynej intuicji”⁴².

Deleuze na temat Bergsona zob. G. Deleuze, *Bergsonizm*, tłum. P. Mrówczyński, Warszawa 1999; na temat kina: G. Deleuze, *Kino. 1. Obraz-ruch, 2. Obraz-czas*, tłum. J. Margański, Gdańsk 2009. Przystępne wprowadzenie do Deleuze'a filozofii kina w: P. Marrati, *Gilles Deleuze: Cinema and Philosophy*, tłum. A. Hartz, Baltimore 2008.

⁴¹ H. Bergson, *Materia i pamięć*, tłum. R.J. Weksler-Waszkinel, Kraków 2006. Część tego omówienia idei Bergsona pochodzi ze wstępu do mojej książki poświęconej wideoinstalacji: M. Bal, *Thinking in Film. The Politics of Video Installation According to Eija-Liisa Ahtila*, London–New York 2013.

⁴² Bergson, *Materia i pamięć*, s. 173. [Tutaj pojawia się problem z przekładem i związana z tym konieczność modyfikacji polskiego tłumaczenia. Zarówno we francuskim oryginale, jak i angielskim przekładzie, z którego korzysta Bal, pojawia się słowo, odpowiednio, *contracter* i *contracting*, które można przełożyć jako ściągnięcie, skurczenie, zawężenie,

To również wyjaśnia, dlaczego Bergson nalegał tak bardzo na trwanie. Jak napisał Deleuze w *Bergsonizmie*, „Bergsonowskie trwanie definiuje się ostatecznie w mniejszym stopniu przez następstwo niż przez *współistnienie*”⁴³. Przestrzenna niespójność *Robotników* Muncha podkreśla mnogość, która zbliża się do tej kontrakcji, ale jeszcze jej nie osiągnęła. Mnogość kinowych „ujęć” stanowi narzędzie, którego użył artysta, aby zdenaturalizować automatyzm owej kontrakcji.

Według artysty i krytyka Gianfranca Bruno, niektóre z fotografii Muncha, oparte na podwójnej ekspozycji, stanowią eksperymenty zmierzające do odpakowania tego właśnie współistnienia pomiędzy teraźniejszością a przeszłością. Komentując fotografię Muncha, przedstawiającą ściany domu, gdzie zmarła matka artysty, Bruno pisze, że „fotografia ta pokazuje kontury ścian w podwojonym obrazie z nadzwyczajnym efektem udręconego *«déplacement»*”⁴⁴. Kilka stron dalej pisze: „Fotografia ukazała, że starodawne domostwo realnego i wyobrażeniowego mogło zostać zreprodukowane i że mogła skupić się w nim inna emocjonalna aktualność”⁴⁵. Bruno zbliża się do Deleuze’a za pomocą słowa „skupić” [*converge*], a do Bergsona – „emocjonalną aktualnością” w odniesieniu do przeszłości. Konkluduje, że Munch w swojej fotografii zastosował i „przyswoił sobie technikę filmowania”⁴⁶.

CZAS, PRZESTRZEŃ I FORMA

Ta współegzystencja różnych momentów (tych wspomnień) ma aspekt przestrzenny. Jest ona czasoprzestrzenią [*timespace*]. I owa czasoprzestrzeń otrzymuje swój kształt w sztuce. Powyżej wskazałam aspekty, które sprawiają, że czas zostaje uaktywniony (przycięte ramie), a przestrzeń staje się heterogeniczna (fiord i wzgórze). Czasoprzestrzeń zyskuje być może największą wizualną konkretyzację w wideoinstalacji. Tam jednoczesna obecność licznych ekranów – a więc i jednoczesny ruch na nich – ucieleśnia współistnienie trwania i różnych momentów. Stanowi to widzialny przykład Berg-

czy, bardziej technicznie – kontrakcję. W polskim tłumaczeniu ostatni człon tego zdania brzmi: „by je zawrzeć w jakiejś jedynej intuicji”, co brzmi stylistycznie lepiej, lecz, po pierwsze, gubi znaczeniową dynamikę oryginalnego słowa, a po drugie – nie pozwala na konsekwentny przekład słowa *contraction*, do którego Bal kilkukrotnie powraca w dalszej części swojego tekstu – przyp. tłum.].

⁴³ Deleuze, *Bergsonizm*, s. 57 (wyróżnienie dodane).

⁴⁴ G. Bruno, *The Poetry of the Imaginary*, w: *Munch*, Milan 1986, s. 43.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 46.

⁴⁶ *Ibidem*.

sonowskiej mnogości momentów ściągniętych [*contracted*] w „pojedynczą intuicję”.

W tym sensie, jak dowodziła Pepita Hesselberth, wideoinstalacja jest najbardziej ekstremalną manifestacją kinowości. Leevi Haapala również wskazuje, że: „wideoinstalacja złożona z kilku ekranów musi być postrzegana jako przestrzeń dla czystego ruchu *śladu*”⁴⁷. „Ślad” to odpowiednie słowo; ponieważ ślad ucieleśnia również splot przeszłości i teraźniejszości. Ponadto każde pociągnięcie pędzla w obrazie stanowi ślad gestu, poruszanego decyzją artysty. Wreszcie termin „ślad” ma tu sugerować, że błędy także muszą być postrzegane jak ślady, jako dowód ruchu w czasie i przestrzeni.

Dostrzegamy wspólną artykulację przestrzeni i czasu poprzez ruch. Razem są one jedynie możliwe do zrozumienia i funkcjonalne w związku z podmiotem percepcji. Zdaniem Bergsona, przestrzeń nie jest geometryczna, czego dowodziła wizualnie renesansowa perspektywa: w rezultacie nie jest ona ani mierzalna, ani identyczna dla każdego, kto ją postrzega. Natomiast nasze poczucie przestrzeni rozwija się zgodnie z „naturalnym odczuciem” – z podmiotem jako jego punktem początkowym. To naturalne uczucie jest heterogeniczne i różni się dla każdego, w zależności od tego, gdzie on/a się znajduje. Trzy obrazy Muncha poświęcone są eksploracji alternatyw dla zhomogenizowanej przestrzeni. Wielorakie perspektywy *Robotników*, ekscentryczna wysokość i trzy różne kąty oglądu w *Pod górę* oraz sposób, w jaki zaśnieżona droga znika w oddali w *Galopującym koniu*: wszystkie trzy stanowią przykład przestrzennej heterogeniczności. Skupiają uwagę na przestrzennie problematycznym pierwszym planie w celu podkreślenia zdradliwej natury perspektywicznej koncepcji widzenia.

W *Czasie i wolnej woli* Bergson nazywa ową przestrzeń „ekstensywnością”, postrzegając ją jako coś, co emanuje z podmiotu⁴⁸. W trzech kinowych obrazach Muncha przestrzeń jest właśnie taka: heterogeniczna, mnoga, zarówno fikcyjna, jak i rzeczywista, zarówno subiektywna, jak i ekstensywna, a zatem deiktyczna. To dlatego ucieleśniają relacyjny aspekt ich doświadczenia; dlatego – w całej swojej malarskości – zmuszają do „myślenia filmem” [*thinking in film*], równorzędnie podkreślając filmowy, określony przez czas, aspekt trwania obrazów oraz przestrzenny, ekstensywny aspekt przyimka „w”

⁴⁷ Hesselberth, *Cinematic Chronotopes*; L. Haapala, *A Divided Sentence, a Split Viewer: Observations on Distal Sensuousness in Eija-Liisa Ahtila's Moving Image Installations*, w: *Eija-Liisa Ahtila: Parallel Worlds*, red. L. Essling, Stockholm 2012, s. 171 (wyróżnienie dodane). Choć ja sama użyłabym „śladu” w liczbie mnogiej.

⁴⁸ H. Bergson, *Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness*, tłum. F.L. Pogson, New York 1960 [1889]. To samo odnosi się do czasu. Tak jak bergsonowska przestrzeń, trwania nie można ani podzielić, ani zmierzyć.

[in]⁴⁹. To właśnie tak przestrzenie instalacji stają się przestrzeniami kontaktu, w sensie „stref kontaktu” Mary-Louise Pratt⁵⁰.

Działanie sztuki wizualnej, fakt, że dzieła sztuki wpływają na nas, stanowi konsekwencję heterogeniczności i jednocześnie subiektywności czasoprzestrzeni. Bergson żył w tym samym czasie co Munch. Jeśliby się spotkali, mogliby wejść we wspólny dialog. Munch mógłby wnieść do niego wizję związku pomiędzy figuracją a abstrakcją, dla której Bergsona spojrzenie na materię i pamięć dostarczyłoby filozoficznej podstawy. Podobnie byłoby z Deleuze’a ujęciem abstrakcji – nie jako braku formy, ale obietnicy lub potencjalności formy; jej możliwości. Znakomicie wpisując się w stylistykę modernistycznego malarstwa tamtego czasu, swobodne ślady pociągnięć pędzla i na wpół abstrakcyjne kształty w tych trzech obrazach – zwłaszcza w *Pod górę* – mają również związek z pamięcią. Bergson sugeruje, że życie w trwaniu stanowi formę gromadzenia [gathering]: każdej chwili towarzyszy pamięć chwil poprzednich, w niechronologicznym porządku⁵¹.

Plamki farby również można postrzegać jako takie gromadzenie. Formalnie owe plamki ledwie trzymają się razem. Zastanówcie się tylko nad „twarzą” przerażonego dziecka w *Galopującym koniu*, nad jej białą plamą i czerwonymi punktami. Jednakże ostatecznie owe plamki znakomicie prezentują swoją treść. Na przykład odnosi się to w *Pod górę* do: wysiłku, zimna, śniegu, ludzi, wysokości, sanek. W *Galopującym koniu* dodalibyśmy: strach, prędkość, dudniący hałas. Wszystkie te elementy „zgromadzone” razem konstytuują znaczenie obrazu. Jest to możliwe, ponieważ wszyscy pamiętamy, że widzieliśmy nie te rzeczy, ale rzeczy takie jak te: biegnące zwierzęta albo ludzi, przerażające widoki i odczucia; jaskrawie zielone ubranie lub takowe w innym jaskrawym kolorze. Pamięć działa w ten sposób, ponieważ stanowi materialną, cielesną praktykę. To coś, co robimy; składa się z aktów, a nie impresji, które przychodzą z zewnątrz do pasywnych ludzi. Akty pamięci odbywają się w terażniejszości. Dokładnie tak jak percepcja.

⁴⁹ Pożyczyłam sformułowanie „thinking in film” z wywiadu z Eiją-Liisą Ahtilą. Zob. Ch. Iles, *Thinking in Film: Eija-Liisa Ahtila in Conversation with Chrissie Iles*, „Parkett” 2003, 68, s. 58–64. Użyłam go również w tytule mojej książki poświęconej twórczości Ahtili [Owo „w” odnosi się do „in” we frazie „thinking in film”, ginie ono w przekładzie na język polski – przyp. tłum.].

⁵⁰ M.-L. Pratt, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, London 1992 [przypis dodany przez tłumacza].

⁵¹ Na temat Deleuze’a wizji abstrakcji zob. J. Rajchman, *Another View of Abstraction*, „Journal of Philosophy and the Visual Arts” 1995, 5(16), s. 16–25. Uwagi na temat abstrakcji u Muncha pojawiać się będą w całej mojej książce [z której pochodzi przekładany tekst – przyp. tłum.].

Percepcja, tak jak pamięć, wiąże się z materialnością obiektów i ludzkiego ciała. Bergson uważa ciało za byt materialny, a więc percepcję – za materialną praktykę. I, biorąc pod uwagę jego przekonanie o nierozdzielności czasu i przestrzeni, obraz jest z definicji w ruchu. Zatem, *wszystkie obrazy, włączając w to „nieruchome” [still] obrazy, poruszają (się)*. Ta poruszająca (się) jakość nie ogranicza się ani do obrazów, ani do medium. Nawet radykalnie abstrakcyjne i zdecydowanie nieruchome obrazy poruszają (się). Pozostaje nam jeszcze kwestia politycznego efektu obrazów, ich potencjału, by poruszyć nas do działania.

SZTUKA, KTÓRA PORUSZA NAS POLITYCZNIE

Polityczny wymiar *Robotników* jest wyraźny i oczywisty. Eggum, jeden z badaczy, którzy zauważyli przestrzenną niezborność „ujęć” w *Robotnikach w drodze do domu*, określa ją w politycznych kategoriach, pisząc: „zbiór poważnych, nieruchomych twarzy mężczyzn, którzy nie chcą, by ich zatrzymywać, nieustępliwa masa krocząca ku nowej epoce”. Następnie łączy polityczny przekaz z medium filmu: „Zarówno perspektywa ujęcia motywu, jak i kształt środkowej postaci, całkowicie pozbawiony proporcji, z jego silnym torsem i lśniącą twarzą, sugerują skojarzenia z – i są nim prawdopodobnie inspirowane – ruchem i zniekształceniami filmu”⁵².

Woll w jeszcze bardziej bezpośredni sposób łączy ten obraz z historycznymi wydarzeniami, takimi jak rewolucja październikowa. W swoim ważnym studium „monumentalnych projektów” pisze: „Polityczne wydarzenia ostatnich lat jasno pokazały, że robotnicy stanowili [...] siłę, z którą należało się liczyć”⁵³. Wcześniej podsumowuje ona swoje podejście do tego obrazu jako jednego z grupy prac: „Robotnicy w owych obrazach są przede wszystkim przedstawicielami grupy społecznej, klasy”⁵⁴.

Bezpośrednie powiązanie z politycznymi wydarzeniami, choć dość przekonujące, nie jest niezbędnym warunkiem, by uważać sztukę za społecznie i politycznie ważną. Sztukę, która działa w ramach, oddziałuje na albo czyni aluzję do historycznych wydarzeń politycznych, można zakwalifikować jako to, co Hernández-Navarro nazywa „sztuką historii”, w inteligentnym odwróceniu powszechnego terminu „historia sztuki”. Zamienia w ten sposób dyscyplinę w gatunek. To cenna interwencja nie tylko w niekiedy nieco zbyt sztywne stosowanie etykiet gatunkowych, ale także mająca na celu podtrzymanie

⁵² Ibidem, s. 253–254.

⁵³ Woll, *Now It is the Time of the Workers*, s. 72.

⁵⁴ Ibidem, s. 66.

dyscypliny historii sztuki jako istotnej i relatywnej. Na tyle, na ile interpretacja Woll jest przekonująca, *Robotnicy* wpisują się w nowo wymyślony przez Hernandeza gatunek⁵⁵.

Chcę jednak konceptualnie zarówno poszerzyć, jak i zawęzić to, co sprawia, że sztuka jest polityczna, niezależnie od tego, czy jest związana z historycznymi wydarzeniami lub czy je reprezentuje. W tej argumentacji lepszymi przykładami są obrazy pustki, ponieważ są one polityczne w mniej oczywisty sposób. Refleksja ta każe mi po raz ostatni powrócić do Bergsona. W jego koncepcji jest jeszcze jeden rodzaj ruchu. W roku 1907 ukuł pojęcie „ewolucji twórczej”⁵⁶. Użył go w celu opisanego rodzaju ruchu, który jest zarówno emocjonalny, jak i społeczny, a przez to staje się polityczny. Pojawia się on, gdy rozumienie i działanie ulegają zespoleniu. Ten czwarty bergsonowski ruch, który generuje *gotowość do działania*, leży w samym sercu politycznego potencjału obrazu, pod warunkiem, że działa on wspólnie z pozostałymi trzema.

Wideoinstalacja może stworzyć *dosłowne* ucieleśnienie tego potencjału w *fikcyjnej* przestrzeni, która – z pomocą widza – może stać się polityczną, demokratyczną przestrzenią. Kinowość pomaga wyartykułować ruch obrazów, malarstwo pomaga uaktywnić jego zależność od tworzywa [*support*], a literatura zwraca język przeciwko sobie za pomocą niewspółmiernych wyborów słów i „błędnej” gramatyki. Właśnie w ten sposób wideoinstalacja może pomóc w zrozumieniu tego, jak sztuka w ogóle, włączając w to nieruchome obrazy, takie jak obrazy malarskie, może być niebywale skuteczna w osiąganiu politycznych celów poprzez jej fundamentalnie poruszającą (się) jakość.

Używane przeze mnie tutaj określenie „polityczność” [*the political*] można najlepiej zrozumieć poprzez odróżnienie go od „polityki” [*politics*]. Choć oba należą do domeny, w której społecznemu życiu nadawana jest nadrzędna wobec niego struktura, te dwa określenia są niemalże przeciwstawne. Teoretyczka polityki Chantal Mouffe definiuje je w następujący sposób: „przez «polityczność» rozumiem wymiar antagonizmu leżący u podstaw każdego ludzkiego społeczeństwa, przez «politykę» natomiast zestaw praktyk i instytucji, które w obliczu wprowadzonego przez polityczność konfliktu tworzą porządek umożliwiający ludzkie współistnienie”⁵⁷. W tym rozróżnieniu polityka stano-

⁵⁵ Na temat „sztuki historii” zob. M.Á. Hernández Navarro, *Retorcer el tiempo: Fernando Bryce y el arte de Historia*, „Espacio, Tiempo y Forma” 2016, 4, s. 45–70. Szersze tło, jeszcze bez użycia nowego pojęcia, w: idem, *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*, Murcia 2012.

⁵⁶ H. Bergson, *Ewolucja twórcza*, tłum. F. Znaniecki, Kraków 2004.

⁵⁷ Ch. Mouffe, *Polityczność*, tłum. J. Erbel, Warszawa 2008, s. 24. To, co następuje, wywodzi się ze wstępu do mojej książki: M. Bal, *Of What One Cannot Speak: Doris Salcedo's Political Art*, Chicago 2010.

wi organizację, która rozstrzyga konflikt; polityczność to domena, w której konflikt się „wydarza”. Życie społeczne jest możliwe na mocy polityczności. Może kwitnąć, być żywe albo też niebezpieczne. Nic więc dziwnego, że zwykle próbujemy uniknąć konfliktów, szukając konsensusu.

Jak dowodzi Mouffe, kultura konsensusu, będąca rezultatem polityki, nie eliminuje konfliktu; ona pozostawia go sobie samemu, tłumi i czyni podatnym na niespodziewaną, wulkaniczną erupcję. Twierdzę, że konsensus w politycznym i społecznym życiu jest tym, czym spójność jest w sztuce, zwłaszcza w scenach figuratywnych. Może być użyteczny, ale także wykluczający, i sprawiać, że niewidzialne, lecz ważne, elementy jawią się jako nieistotne szczegóły. Możemy pomyśleć o wulkanicznym charakterze rzeczywistości społecznej, patrząc na szalone spojrzenie z ukosa dziko galopującego konia albo wilczą twarz mężczyzny, który niemal upada na stok zbyt stromego pagórka. Skośnie ukierunkowane spojrzenie oznacza, że nie możemy zobaczyć tego, co widzą oczy w obrazach. Widzimy jedynie, że one widzą. Ale obrazy pustych przestrzeni jasno demonstrują, co dzieje się, gdy spojrzenie z ukosa unika wspólnotowej, społecznej przestrzeni polityczności⁵⁸.

Mouffe podaje przykład indywidualizmu jako ideologii; kwestia ta odnosi się jak najbardziej do *Robotników w drodze do domu*. Tak kontynuuje ona swoją prezentację dwóch antagonistycznych domen polityki i polityczności:

[...] w myśli liberalnej dominuje podejście racjonalistyczne i indywidualistyczne, które uniemożliwia rozpoznanie natury zbiorowych tożsamości. Ten typ liberalizmu nie jest zdolny do uchwycenia pluralistycznej natury świata społecznego wraz z powodowanymi przez ten pluralizm konfliktami. Takimi, które nie mają żadnego racjonalnego rozwiązania⁵⁹.

Ma to bezpośrednie przełożenie na dziwną montażową strukturę *Robotników*. Paradoksalnie, indywidualizm, którego punktem wyjścia jest mnogość, nie jest w stanie poradzić sobie z pluralizmem świata społecznego. Hipostaza wolności jednostki jest w rzeczy samej ogromnym ograniczeniem mnogości. Dokonując się w strefie kontaktu, spotkanie pomiędzy jednostką i dziełem sztuki, gdzie dzieło sztuki może zyskać znaczącą moc, a jednostka rzadko jest

⁵⁸ Odniesienie do „pustych” wczesnych prac Muncha w tym kontekście może być niezrozumiałe. Przypomnijmy, że podczas gdy główny tekst stanowi całość rozdziału pierwszego, to zostały do niego dołączone dwa ostatnie podrozdziały rozdziału drugiego, poświęcone tymże wczesnym pracom. Te i dalsze odniesienia do pustych przestrzeni w tekście Bal wiążą się z ich omówieniem we wcześniejszej części drugiego rozdziału, zatytułowanego właśnie *Emptiness* – przyp. tłum.

⁵⁹ Mouffe, *Polityczność*, s. 25.

sama, stanowi antidotum na nadmierny indywidualizm, bez konieczności wchłonięcia jednostki przez masę kosztem jej podmiotowości. Munch mówi coś takiego wizualnie, pokazując, jak wygląda owa złożona filozoficzna myśl. W skrócie – wygląda *kinowo*.

Refleksje te są adekwatne w stosunku do obrazów Muncha, ponieważ pomagają nam zobaczyć, w jak wspaniały, wizualny sposób artysta wyobraził sobie i zobrazował [*imaged*] owo napięcie pomiędzy indywidualizmem a uznaniem mnogości. To właśnie zrobił Munch, sięgając po eksperymentalny montaż: zaprezentował wspólnie trzy jednostki na pierwszym planie, ale w różnych „ujęciach”. Tych trzech mężczyzn nie zostało ściśniętych razem jako przedstawiciele tłumu, który ujmuje ich niczym owe dwa pobocza perspektywicznie oddanej drogi. Zamiast tego obraz „wyjaśnia”, że nawet w tłumie – grupie społecznej zespolonej w szczególny sposób – każdy jej członek jest odmienny. Ci mężczyźni to robotnicy, ale nie możemy ich postrzegać jako splecionych w jedno, jako klasę.

Zatem Munch dokonał niemałego wyczynu owym przedstawieniem nie politycznej sytuacji, ale politycznej *myśli*, którą teraz możemy *zobaczyć*. Wyobrażam sobie, że konstytuująca kobietę wąska figura po prawej – pośród tych wszystkich mężczyzn, na rowerze – pośród tych wszystkich pieszych – to kolejny sposób wołania o indywidualizm. Choć jest ubrana jak reszta na niebiesko, wyróżnia się. Wyobrażenie sobie, co robi, zależy już od każdego z widzów⁶⁰.

W tym ujęciu polityczna siła sztuki opiera się na złożonym, wielorakim znaczeniu ruchu, tak jak w przypadku kinowości. Porównanie z analizowanym przez Foucaulta *Barem w Folies-Bergère* Maneta z lat 1881–1882 może nam pomóc w dostrzeżeniu, jak daleko owo ujęcie sięga. Filozof śledzi trzy aspekty figuratywnej niekoherencji w obrazie Maneta: miejsce malarza, który musi być obecny, aby malować, ale i nieobecny, abyśmy mogli widzieć to, co widzimy; mężczyzna zwracający się do barmanki, choć musi być naprzeciwko niej, to jednocześnie nie może go tam być; perspektywa oglądu jest zarówno podniesiona, jak i obniżona. Zdaniem Foucaulta oznacza to, że Manet wynalazł *tableau-objet*, podkreślając materialność obrazu⁶¹.

⁶⁰ Zob. wczesne komentarze na temat *Robotników*, zmierzające w tym kierunku: *Edvard Munch: The Frieze of Life*, London 1992 [1984] i E. Forssman, *Menschen auf der Strasse: ein Bildthema bei Edvard Munch*, w: *Studier i konstvetenskap*, red. B. Linde, Stockholm 1985, s. 55–65. Zwłaszcza szczegółowa analiza Kassaya i Lütgens koncentruje się na politycznej sile indywidualizacji tych trzech mężczyzn. A.-M. Kassay, A. Lütgens, *Die Arbeiterbilder Edvard Munchs*, „Tendenzen” 1978, 19, s. 28.

⁶¹ Analiza ta jest pośmiertnie opublikowanym wykładem wygłoszonym w Tunisie w roku 1971 (M. Foucault, *La peinture de Manet, suivi de Michel Foucault, un regard*,

Owe trzy zasygnalizowane przez Foucaulta przestrzenne nieregularności w obrazie Maneta nie są identyczne z tymi w późniejszych *Robotnikach* Muncha. Teza Foucaulta, że w rezultacie przestrzennych niekonsekwencji obraz nie może być widziany ze stabilnego punktu oglądu, jest mniej radykalna niż oparty na montażu kinowy aspekt *Robotników* Muncha. Z Maneta koncentracji na materialności Munch przenosi uwagę na widza. W *Robotnikach* widz jest wzywany, by zamiast dokonać rozpoznania w kognitywnym, ikonograficznym sensie, że mężczyźni są częścią masy robotników, uznać – w uprawomocniającym sensie tego słowa – ich indywidualność, pomimo (produktywna dwuznaczność) ich robotniczej profesji. A by to zrobić, Munch sięga po formę – kinowy montaż.

Podobnie w *Pod górę z sankami* dwuznaczność wyspy widzianej frontalnie, albo łodzi widzianej z góry, służy ustaleniu, że dwie postaci mężczyzn nie są przedstawione lub „sfilmowane” z tej samej perspektywy. To rozróżnienie domaga się dla każdego z nich *różnicy*. Mężczyzna w zielonym ubraniu wydaje się oddalać od niemalże upadającej postaci ciągnącego sanki, zamiast mu pomagać. Za chwilę pagórek będzie pusty – tak pusty jak przestrzenie we wczesnych pracach Muncha. Jeśli mamy tam do czynienia z polityczną mocą, to nie tyle spoczywa ona w motywie czy w wypowiedzi na temat robotników jako jednostek i grupy jednocześnie, ile zwłaszcza w sposobie, w jaki prace te zmuszają nas do dostrzeżenia, odczucia i uświadomienia sobie groźby tego, co ma z nich wyniknąć – co puste przestrzenie ukazują tak klarownie.

RUCH W POLITYCZNOŚCI

Oto, co wiąże się ze sztuką, która łączy przestrzeń, czas i formę za pomocą wielorakich ruchów podsumowanych przeze mnie w słowie „kinowość”. Z tymi trzema wymiarami nie tylko związana jest jej ontologia, ale także zdolność funkcjonowania, zrobienia czegoś: bycia performatywną. A ponieważ sztuka, tak jak i kuratorstwo, istnieje w sferze publicznej oraz dla niej,

red. M. Saison, Paris 2004, s. 47. Jego interpretacja przestrzennej konstrukcji *Baru* stanowi przeciwieństwo jego interpretacji *Las Meninas* Velázqueza, która nie spodobała się tylu poważnym historykom sztuki, winiącym raczej „prawdę” perspektywy, zamiast podążyć za Foucaultem w jego próbie rewizji tej ortodoksji. Zob. rozwinięcie tej dyskusji w: M. Bał, *Reading 'Rembrandt': Beyond the Word-Image Opposition*, Cambridge–New York 1991, s. 247–285. Coś podobnego zdarzyło się w niniejszej analizie, e.g. T. de Duve, „Ah! Manet...“ *Comment Manet a-t-il construit Un bar aux Folies-Bergère?*, w: Foucault, *La peinture...*, s. 95–112.

oba te elementy nieuchronnie mają swój udział w polityczności. Ruch wpisuje dzieło sztuki w czasoprzestrzeń. Mobilizuje widzów, przygotowuje ich do działania, włączając w to zmianę ich spojrzenia, gdy są przywiązani do tendencyjnych opinii – Flauberta *idées reçues*. Taka perspektywa bierze pod uwagę ruch w jego naleganiu na dynamiczną naturę sfery publicznej albo na polityczność.

Jednak nie oznacza to, że politykę i polityczność można rozdzielić. One ze sobą współegzystują, ponieważ obie domeny łączy również przestrzenny aspekt, na którym koncentruje się sztuka wizualna. Amerykańska politolożka Wendy Brown opiera polityczność na poczuciu przestrzeni. Dla Brown warunkami funkcjonowania domeny publicznej są formacja sądów, performowanie demokratycznych aktów oraz dostępność „politycznych przestrzeni”⁶². To właśnie owe polityczne przestrzenie łączą omówione tu dzieła sztuki. Przestrzenie, które stworzył Munch, demonstrują pustkę, która wyłania się, gdy polityczne przestrzenie nie mogą się rozwinąć.

Sztuka zmusza widzów, na których wpływa, by dokonywali sądów w takich kwestiach, jak na przykład sprawiedliwość albo semiotyczne oddziaływanie, albo afektywna intensywność, a nie prawda. Dokonywanie takich sądów stanowi ćwiczenie w demokratycznej sprawczości. W moim rozumieniu „demokratyczność” [*the democratic*] wymaga kontekstów, w których można mówić o problemach wchodzących w skład polityczności. Tam, gdzie nie jest to możliwe („o czym nie można mówić”), należy wynaleźć inne środki, aby zapobiec Wittgensteinowskiej konkluzji z *Traktatu*, która ma straszliwie negatywny wydźwięk ze względu na swoją uległość („o tym trzeba milczeć”). Myślę, że Foucault nie byłby zadowolony z konkluzji swojego kolegi⁶³.

Taka logika ucisza sprawczość. W kategoriach wizualnych czyniłaby niewidocznym to, co tworzy niewidoczność w ramach tego, co widoczne (Foucault). Przestrzenie, których wymaga demokratyczna sprawczość, to miejsca, w których nie tylko pozwala się, ale i aktywnie umożliwia i stymuluje sądy i akty demokratycznej dysputy – nawet dokonywane po cichu, w postaci myśli i rozważań. Sztuka może być polityczna, gdy otwiera takie

⁶² Zob. W. Brown, *Postmodern Exposures, Feminist Hesitations*, w: eadem, *States of Injury: Power and Freedom in Late Modernity*, Princeton 1995, s. 30–51 – przyp. tłum.

⁶³ Zob. L. Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, tłum. B. Wolniewicz, Warszawa 2001. Zastanawiam się nad tym, a także nad odmową zawartą w wyciągniętych wnioskach, jako wskazówką do zrozumienia afektywnej jakości sztuki; to, o czym nie można mówić, należy pokazać. Zrobiliśmy na tej bazie film: M. Bal, M. Williams Gamaker, *A Long History of Madness* (2012), zob. www.crazymothermovie.com. Projekt ten opierał się na F. Davoine, *Mother Folly: A Tale*, tłum. J.W. Miller, Stanford 2014.

przestrzenie. Sztuka na wystawie – a zatem poddana kuratorskiemu działaniu – konstruuje polityczne przestrzenie za pomocą czasu, przestrzeni i formy. Muzeum, galeria i inne dostępne publiczne przestrzenie, gdzie sztuka może ożywać, są, albo powinny być, takimi politycznymi przestrzeniami. Czasoprzestrzeń muzeum pozwala na wydarzenie się wizualnego dialogu, takiego, którego owe patrzące z ukosa postaci – co smutne albo fascynujące – nie były w stanie albo nie chciały stworzyć, albo były na to zbyt nieśmiałe, co skutkowało społeczną pustką.

Przełożył Filip Lipiński

VARIA

ALBERT BOESTEN-STENGEL

LEONARDOS DA VINCI WENDE IN DER *SCHLACHT BEI ANGHIARI*: POETIK UND GENETISCHE KRITIK DER ZEICHNERISCHEN ENTWÜRFE

In der Ausstellung *Europa in der Renaissance* (1.8.–27.11.2016) des Schweizer Landesmuseums in Zürich war die von mir konzipierte und unter meiner Regie durch das Studio *xkopp* in Berlin erstellte digitale Animation zu sehen. In bewegten Bildern ohne Worte koordiniert sie die Suchbewegung des Kunsthistorikers, der erprobt, wie die originalen Skizzen zusammenpassen, und die an den Skizzen ablesbaren Entwurfsschritte des Künstlers. In ihnen sind Veränderungen der Positionen und Posen bestimmter zeichnerischer Protagonisten so zu verfolgen, als sähen wir, wie sie sich im Blattraum bewegten, gleichsam handelten und die schließlich auszuführende Szene daraus hervorginge. Die Animation rekonstruiert nicht das Aussehen des unvollendeten und nachmals zerstörten Wandbilds im Florentiner Palazzo Vecchio nach den unsicheren Bezeugungen durch Kopien fremder Hand, sondern das von Leonardo beabsichtigte Werk aus dem Zeichenvorgang.*

TOPOS DES UNGLÜCKLICH UNVOLLENDETEN MEISTERWERKES

Im Herbst 1503 erhielt Leonardo den Auftrag, eine der Wandflächen des erst 1495 erbauten großen Ratssaales im Palazzo Vecchio, des institutionellen Zentrums der nach der Vertreibung der Medici erneuerten Republik, mit einer Darstellung der Schlacht bei Anghiari zu schmücken. Ab Januar 1504 wurden in der *Sala del Papa* im Konvent von Santa Maria Novella die Vorbe-

* Editorische Notiz: Der hier vorgelegte Aufsatz setzt meine Arbeit an der Animation fort und ergänzt sie um den wissenschaftlichen Kommentar.

reitungen getroffen, daß Leonardo dort den bildgroßen Karton erstellen könnte. Einzelheiten wurden in einem Vertrag am 4. Mai 1504 geregelt.¹ Als nur ein, wenn auch zentraler Teil des Kartons ausgearbeitet war, begann er schon, ihn auf die Wand zu übertragen und in Farben auszuführen. Ende Mai 1506 erbat und erhielt er die Erlaubnis, für drei Monate Mailänder Aufgaben nachzukommen, wenn er nur nach seiner Rückkehr das Werk fertigstellen würde. Was immer danach im einzelnen geschah: Er nahm offenbar die Arbeit nicht wieder auf. Der etwa gleichzeitige Auftrag an den jungen Michelangelo, im selben Saal die *Schlacht bei Cascina* zu malen, erreichte ebenfalls nur den Stand eines nachmals berühmten Teilentwurfs.²

In einem Frühdruck der *Epistulae ad familiares* Ciceros, aus Florentiner Besitz und seit langem in der Heidelberger Universitätsbibliothek, findet sich eine erst vor wenigen Jahren entdeckte Randnotiz³, datiert im Oktober 1503 und vielleicht von der Hand des Agostino Vespucci, der damals Assistent des ersten Sekretärs der Republik Niccolò Machiavelli war. Cicero spielt an der betreffenden Stelle auf gewisse Gegner an, die sich um die Gesundheit seines Kopfes sorgten, aber das Wohlergehen seines Leibes unerwähnt ließen, und vergleicht sie spöttisch mit dem Maler Apelles, der in seiner vom Hörensagen berühmten *Venus* den Kopf der Göttin und den obersten Teil der Brust äußerst fein ausgeführt, aber den übrigen Leib unfertig hinterlassen habe. Der Florentiner vermerkt am Rand: So verfare Leonardo in allen seinen Gemälden:

¹ E. Villata (Hg.), *Leonardo da Vinci. I documenti e le testimonianze contemporanee*, Milano 1999, S. 164, Nr. 187; S. 166–169, Nr. 189.

² Siehe zur Frage einer Rekonstruktion des beabsichtigten Wandbildes aus den Zeichnungen und Kopien R. Salvini, „La Battaglia di Cascina. Saggio di critica delle varianti“, in: *Studi di storia dell'arte in onore di Valerio Mariani*, Napoli 1972, S. 131–144; wiederabgedruckt in R. Salvini, *Medioevo nordico e Medioevo Mediterraneo. Raccolta di Scritti (1934–1985)*, 2 Bde., Firenze 1987, Bd. 2, S. 409–422.

³ Die Randnotiz bezieht sich auf Cicero, *Epistulae ad familiares*, 1, 9, 15, in Heidelberg, Universitätsbibliothek, Signatur D 7620 qt, Marcus Tullius Cicero, *Epistulae ad familiares*, Bologna [Dominicus de Lapis] für Sigismundus de Libris, 1477. fol. 11a. Sie wurde entdeckt und publiziert durch Armin Schlechter in A. Schlechter (Hg.), *Die edel kunst der truckerey. Ausgewählte Inkunabeln der Universitätsbibliothek Heidelberg*, Heidelberg 2005, Nr. 20; vgl. A. Schlechter, „Ita Leonardus Vincius facit in omnibus suis picturis. Leonardo da Vincis Mona Lisa in einer Heidelberger Cicero-Inkunabel und deren Geschichte“, in: R. Kretzschmar und S. Lorenz (Hg.), *Leonardo da Vinci und Heinrich Schickhardt. Zum Transfer technischen Wissens im vormodernen Europa*. Stuttgart 2010, S. 242–284; V. Delieuvin (Hg.), *La „Sainte Anne“, l'ultime chef-d'oeuvre de Léonard de Vinci*, Ausst.-Kat. Paris, Musée du Louvre, Paris 2012, S. 120–121, Nr. 30.

Apelles pictor. Ita Leonar / dus Vincius facit in omnibus suis / picturis, ut enim caput Lise del Gio / condo et Anne matris virginis. / Videbimus, quid faciet de aula / magni consilii, de qua re convenit / iam cum vexillifero. 1503. 8bris⁴

Daß es sich, wie einige meinen⁵, bei den genannten Themen schon materialiter um die nachmaligen Gemälde der *Monalisa* und der *Anna selbdritt* im Louvre gehandelt hätte, verbürgt der bloße Wortlaut nicht. Doch ist die knappe Wendung *Videbimus, quid faciet de aula magni consilii* Ciceros heiter-sarkastischem Stil nachgebildet. Sie liest sich wie vorgreifende Ironie, sofern die gemeinte *Schlacht bei Anghiari* dann wirklich über den verheißungsvollen Entwurf und mißglückten Anfang nicht hinausgelangen sollte.

Der gelehrte Sammler und Historiker Paolo Giovio erwähnt in seiner um 1527 in Latein verfaßten *Vita Leonardos*, daß sich im Florentiner Ratsaal ein berühmtes Werk dieses Künstlers befinde, welches aufgrund eines fehlerhaften Malgrundes, der hartnäckig die in Nußöl angerührten Pigmente aufzunehmen verweigerte, unvollendet geblieben sei. Die sehr berechtigte Wehmut über das unerwartete Mißgeschick scheinete das Wohlgefallen an ihm vergrößert zu haben – „[...] *cujus inexpectatae (injuriae) justissimus dolor interrupto operi gratiae plurimum addidisse videtur.*“⁶ Diese Worte setzen nicht voraus, daß Giovio die Reste des Wandbildes selbst gesehen haben müsse⁷ Es kommt auf den antiken Topos von *dolor* und *gratia* an, für den wiederum Apelles' *Venus-Aphrodite* die literarische Vorlage liefert. Plinius der Ältere bemerkt:

⁴ Zitiert nach V. Probst, *Zur Entstehungsgeschichte der Mona Lisa: Leonardo da Vinci trifft Niccolò Machiavelli und Agostino Vespucci*, Heidelberg 2008, S. 13, der dort übersetzt: „Maler Apelles. So macht es Leonardo da Vinci in allen seinen Gemälden, wie zum Beispiel dem Antlitz der Lisa del Giocondo und der Anna, der Mutter der Jungfrau. Wir werden sehen, was er bezüglich des großen Ratssaales machen wird, worüber er sich gerade mit dem Gonfaloniere geeinigt hat.“

⁵ Vgl. Delieuvin, *La „Sainte Anne“ ...*, 117–119; Schlechter, *Ita Leonardus Vincius...*; L. Konečný, „Leonardo da Vinci's *Battle of Anghiari* Revisited“, in: *artibus et historiae* 2018, 18 (XXXIX), S. 219–227: 225.

⁶ P. Giovio, „Leonardi Vinci Vita (1527)“, erstmals abgedruckt in: G. Tiraboschi, *Storia della Letteratura Italiana*, Venezia 1796, Bd. 7, S. 1641–1642: „Manet etiam in Comitio Curic Florentinè pugna atque victoria de Pisanis præclare admodum, sed infeliciter inchoata vitio tectorii colores juglandino oleo intritos singulari contumacia respuentis. Cujus inexpectatè justissimus dolor interrupto operi gratiè plurimum addidisse videtur.“

⁷ Giovio nennt das Thema irrtümlich einen *Sieg über die Pisaner*. Das trifft aber nur für den gleichzeitigen Auftrag an Michelangelo, die *Schlacht bei Cascina*, zu.

illud vero perquam rarum ac memoria dignum est, suprema opera artificium imperfectas tabulas, sicut Irim Aristidis, Tyndaridas Nicomachi, Mediam Timomachi et quam diximus Venerem Apellis, in maiore admiratione esse quam perfecta, quippe in his liniamenta reliqua ipsaeque cogitationes artificium spectantur, atque in lenocinio commendationis dolor est manus cum id ageret, exstinctae.⁸

Das in Grundzügen Angelegte appelliert an den Möglichkeitssinn des Betrachters, als ob wir teilnähmen, wie der Künstler innehielte, um die nächsten Schritte zu erwägen. Das Kunstwerk aber, nicht nur das unvollendete oder beschädigte, evoziert eine Vorstellung von Vollständigkeit und, wenn man so will, Perfektion. Dies gilt es bei allen folgenden Überlegungen im Auge zu behalten.

Derselbe Giorgio Vasari, der den neuen Apelles Leonardo in den 1550 erstgedruckten *Vite* tadelt, aus ungezügelmtem Erkenntnisdrang kaum je etwas fertiggestellt zu haben⁹, sollte in den 1560er Jahren, als er und seine Mitarbeiter die Wände des Ratssaals mit einem Zyklus anderer Schlachten schmückten, die das neue Herzogtum der Medici verherrlichen, die bis da-

⁸ Plinius d.Ä., *Naturalis Historiae*, 35, 145. Meine Übersetzung: „Es ist aber eine sehr seltsame und merkwürdige Tatsache, daß die letzten Werke der Künstler und unvollendeten Bilder, wie die *Iris* des Aristeides, die *Tyndariden* des Nikomachos, die *Medea* des Timomachos und die bereits erwähnte *Venus* des Apelles, mehr bewundert werden als die vollendeten, weil man in ihnen die zurückgelassenen Vorzeichnungen (*liniamenta*) und selbst die Überlegungen (*cogitationes*) der Künstler sieht und die Wehmut darüber, daß die Hand während des Schaffens erstarrte, sie noch reizvoller (*in lenocinio*) erscheinen läßt.“

⁹ „Vedesi bene, che Lionardo per l' intelligenza de l' arte cominciò molte cose, & nessuna mai ne finì, parendoli, che la mano aggiugnere non potesse alla perfezione dell' arte ne le cose, che egli si imaginava, conciossia, che si formava nell' idea alcune difficoltà sottili, e tãto marauigliose, che con le mani ancora, ch' elle fussero eccellentissime, non si sarebbono espresse mai. Et tanti furono i suoi capricci, che filosofando delle cose naturali, attese a intendere la proprietã delle erbe, continuando, & osservando il moto del cielo, il corso della luna, & gl' andamenti del sole.“ G. Vasari, *LE VITE DE' PIV ECCELLENTI PITTORI, SCVLTORI, E ARCHITETTORI Scritte da M. GIORGIO VASARI PITTORE ET ARCHITETTO ARETINO. Di Nuovo dal Medesimo Riviste Et Ampliate, CON I RITRATTI LORO Et con l'aggiunta delle Vite de' viui, & de' morti Dall' anno 1550. insino al 1567.*, 3 Bde., Firenze 1568, Bd. 2: Primo Volume della Terza Parte, S. 3. Meine Übersetzung: „Man sieht gut, daß Leonardo, um die Kunst zu erkennen, viele Dinge begann und keines je beendete, schien es ihm doch, daß die Hand nicht zur Perfektion der Kunst gelangen könnte in den Dingen, die er sich vorstellte; er formte sich nämlich in der Vorstellung einige subtile und so erstaunliche Schwierigkeiten, daß sie mit den Händen, selbst wenn sie ganz hervorragend wären, niemals ausgedrückt würden. Und seine Launen waren so zahlreich, daß er über die Dinge der Natur philosophierend beharrlich die Eigenschaft der Pflanzen zu erkennen suchte und zugleich die Bewegung des Himmels, den Lauf des Mondes und den Gang der Sonne verfolgte und beobachtete.“

hin sichtbaren Reste der begonnenen *Schlacht bei Anghiari* zerstören. Dessen künstlerischen Ruhm bezeugen die mehr oder weniger zeitnahen, in zahlreichen Aspekten voneinander abweichenden oder aus zweiter Hand reproduzierten Kopien¹⁰ nach der zentralen Szene oder ihres ebenso verlorenen werkgroßen Kartons, die durch Vasaris Ekphrase als *Lotta per lo stendardo* (Kampf um die Standarte) bekannt ist:

Peri che volēdola condurre Lionardo, cominciò vn cartone alla sala del Papa luogo in s. Maria Novella, dentroui la storia di Niccolò Piccinino Capitano del Duca Filippo di Milano, nelquale disegnò vn groppo di caualli, che combatteuano vna bandiera, cosa che eccellentissima, & di gran magistero fu tenuta per le mirabilissime considerazioni, che egli hebbe nel far quella fuga. Perciochè in essa non si conosce meno la rabbia, lo sdegno, & la vendetta ne gli huomini, che ne' caualli: tra quali due intrecciatisi con le gambe dinanzi non fanno men guerra co i denti, che si faccia chi gli caualca nel combattere detta bādiera, doue apiccato le mani vn soldato, con la forza delle spalle, mentre mette il cauallo in fuga, riuolto egli con la persona, agrappato l'aste dello stēdardo, per sgusciarlo per forza delle mani di quattro, che due lo difendono con vna mano per vno, & l'altra in aria con le spade tentano di tagliar l'aste: mētre, che vn soldato vecchio con vn berretton rosso, gridando tiene vna mano nell'asta, & con l'altra inalberato vna storta, mena con stizza vn colpo, per tagliar tutte a due le mani a coloro, che con forza digrignando i denti, tentano con fierissima attitudine, di difendere la loro bandiera: oltre che in terra fra le gambe de' cauagli, v'è dua figure in iscorto, che combattendo insieme, [...].¹¹

¹⁰ Siehe die Zusammenstellung der bekannten Kopien bei F. Zöllner, „Rubens Reworks Leonardo: 'The Fight for the Standard'“, in: *Academia Leonardi Vinci* 1991, 4, S. 177–190; auch F. Zöllner, *La Battaglia di Anghiari di Leonardo da Vinci fra mitologia e politica. Lettura Vinciana*, 37, Firenze 1998, vor allem S. 34–38; A. Perissa Torrini, „La Battaglia di Anghiari“, in: C. Pedretti (Hg.), *La mente di Leonardo al tempo della 'Battaglia di Anghiari'*, Ausst.-Kat. Firenze 2006, S. 48–71: 54 und 69–70, Anm. 36, 37, 38, sowie S. 106–109, Kat. Nr. VII. 1.k bis 1.q.

¹¹ Vasari, *LE VITE DE' PIV ECCELLENTI...*, Bd. 2, S. 9. Ich bevorzuge hier die Orthographe der Florentiner Ausgabe von 1568 gegenüber der modernisierten Schreibung, welche die sogenannte kritische Ausgabe bietet. Vgl. G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori & architettori nelle redazioni del 1550 e del 1568*, hg. von R. Bettarini und P. Barocchi, 6 Bde., Firenze 1966–1967, Bd. 4, S. 32–33. Meine Übersetzung: „Um den Auftrag zu erfüllen, begann er in Santa Maria Novella in der Sala del Papa einen Karton mit der Historie des Niccolò Piccinino, des Heerführers Herzog Filippus von Mailand. Darin zeichnete er ein Knäuel (*groppo*) von Pferden, die um eine Fahne (*una bandiera*) stritten, eine Sache, die als überaus hervorragend und meisterhaft galt wegen der ganz erstaunlichen Überlegungen, die er beim Herstellen jener *fuga* (Flucht, rasche/dichte Abfolge) zeigte. Denn darin erkennt man Wut, Zorn und Vergeltungsdrang nicht weniger bei den Menschen als bei den Tieren. Zwei der Tiere, deren Vorderfüße ineinander verflochten sind, üben Vergeltung aneinander

Vasari bildet die ungestüme Verknäuelung der Pferde und Reiter – *gruppo di cualli*¹² – durch die kaum entwirrbare Verschränkung der Satzglieder nach. Er schreibt, daß zwei der Reiter ihre *bandiera* gegen den Zugriff des Soldaten mit dem roten Barett verteidigten, klärt aber nicht über die Identität der dargestellten Kämpfer auf, weder namentlich noch im Sinn ihrer Zugehörigkeit zu einer der beiden Kriegsparteien. Allein der *berretton rosso*, ein rotes Barett, in Vasaris Beschreibung die einzige Farbbezeichnung, gibt zu verstehen, daß er anderes als den wahrscheinlich monochromen Karton vor Augen hatte, vielleicht die Reste des Wandbildes oder bereits eine wenigstens teilweise mehrfarbige Kopie wie die der Florentiner Uffizien (Abb. 1).¹³ Sie gilt seit Karl Friedrich Suters Aufsatz von 1929 als die früheste und treueste, sofern sie mit ihren Lücken und Unausgeführtheiten wohl nur wiedergebe, was Leonardo bis dahin wirklich auf die Wand gemalt habe.¹⁴ Zu erkennen sind vier Berittene im Gefecht und zwischen den Hufen der Pferde am Boden der Zweikampf, von dem Vasari zu schreiben scheint. Weder Vasaris Beschreibung noch diese Kopie verzeichnen den zu Boden gestürzten und gefährlich unter die Hufe des vorderen linken Pferdes geratenen Fußsoldaten, den doch alle anderen be-

mit den Zähnen nicht weniger, als es ihre Reiter im Streit um die genannte Fahne tun. An sie hat ein Soldat (Söldner) die Hände geheftet. Während er sein Pferd zu fliehen anspornt, ist er selbst in eigener Person zurückgewandt und umklammert den Schaft der Fahne (*stendardo*) mit der Kraft seiner Schultern, um ihn mit der Kraft der Hände von Vieren herauszuwinden, während zwei sie verteidigen. Zum einen mit der Hand, die andere in der Luft mit den Schwertern, versuchen sie den Schaft zu durchtrennen, wohingegen ein alter Soldat (Söldner) mit rotem Barett schreiend mit der einen Hand den Fahnschaft festhält und mit der anderen den Säbel schwingt, um wütend mit einem Hieb die Hände derer zu zerteilen, die zähnebleckend und in wilder Stellung ihre Fahne zu verteidigen suchen. Ferner sind da zwischen den Füßen der Pferde zwei Figuren, in Verkürzung dargestellt, die miteinander kämpfen [...].“

¹² Der Ausdruck *gruppo* findet sich in der italienischen Kunstliteratur in gleicher Bedeutung wie *gruppo* verwendet. Ascanio Condivi zum Beispiel nennt Michelangelos aus einem Marmorblock gearbeitete *Pietà* (Firenze, Museo dell' Opera del Duomo) *un gruppo di quattro figure*. Vgl. A. Condivi, *Vita di Michelagnolo Buonarroti raccolta per Ascanio Condivi da la Ripa Transone*, Roma 1553, fol. 39r.

¹³ Firenze, Gallerie Fiorentine, Depositum im Museo di Palazzo Vecchio, Inv. (1890) 5376, Unbekannter Florentiner Maler, Kopie nach Leonardos *Lotta per lo stendardo*, Öl auf Holz, 86 × 144 cm; vgl. E. Micheletti, in: L. Berti (Hg.), *Il primato del disegno. Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento*, Ausst.-Kat. Firenze, Palazzo Strozzi, Milano–Firenze 1980, S. 131; Zöllner, *La Battaglia di Anghiari...*, S. 13–14 und 35, Nr. XII; A. Perissa Torrini, in: Pedretti, *La mente di Leonardo...*, S. 106, Kat. Nr. VII. 1.k, mit Literatur.

¹⁴ K. F. Suter, „The Earliest Copy of Leonardo da Vinci's Battle of Anghiari“, *The Burlington Magazine* 1929, 55 (319), S. 181–188: 182, 187–188.



Abb. 1 Unbekannter Florentiner Maler, *Kopie nach Leonardos Lotta per lo stendardo*, Öl auf Holz,, 86 × 144 cm, Firenze, Gallerie fiorentine (Depositum im Museo di Palazzo Vecchio), Inv. (1890) 5376. Bild: Pedretti 2006 (Anm. 10), S. 106

kannten Kopien an dieser Stelle zeigen. Die wie entblößten Beine und Arme, das Fehlen von Zügeln und Steigbügeln wären dem Entwicklungsstand des Wandbilds zuzuschreiben. Der Kopf des vorderen rechten Reiters ist schon weiter fortgeschritten, sein übriger Leib nur als ausgespartes, hell-ocker grundiertes Feld umrissen. Vier Hände heften sich an den Schaft der umkämpften Standarte: die beiden des vorderen linken Reiters, die linke Hand des Reiters mit dem roten Barett und die linke Hand eines der Reiter von links. Wenn genau bei dieser vierten Hand der Schaft endet, dann nicht weil er zerbrochen wäre, sondern weil Leonardo ihn noch nicht weiter gemalt hätte.

Schon Vasaris Worte beginnen die Lücken zu füllen und das Unausgeführte in unserer Vorstellung zu vollenden. Hierin besteht auch die ganze Schwierigkeit der weiteren frühen wie der späten, sekundären Kopisten, ob und in welche Richtung sie den Schaft verlängern oder sogar den Wimpel hinzufügen. Das kleine Gemälde (Abb. 2)¹⁵, einst in der Pariser Sammlung Timbal,

¹⁵ Ort unbekannt, Anonyme Kopie nach Leonardos *Lotta per lo stendardo*. Öl auf Leinwand (von Holz auf Leinwand übertragen?), 72,8 × 84 cm; im Jahr 2014 im Handel: Sotheby's New York, *Auction results. Old master paintings. 30 January 2014*, Nr. 225, mit Angabe der Provienz u.a. aus der Sammlung Timbal in Paris, wo Jean Paul Richter es um



Abb. 2. Anonyme Kopie nach Leonardos *Lotta per lo stendardo*, Öl auf Leinwand, 72,8 × 84 cm. (Bild: Sotheby's New York, *Auction results. Old master paintings. 30 January 2014, Nr. 225*)

1882 noch als 'on panel' beschreibt und für das kleine Tafelbild hält, das Raphaël Trichet du Fresne um 1650 im Palast der Tuileries als ein Werk von der Hand Leonardos gesehen haben will. Vgl. J. P. Richter, *The Literary Works of Leonardo da Vinci compiled and edited from the Original Manuscripts*, 2 Bde., London 1883, Bd. 1, S. 336: „The picture, which is very carefully painted, seems to me however to be the work of some unknown Florentine painter, and probably executed within the first ten years of the 16th century.” – R. Trichet du Fresne, „Vita di Lionardo da Vinci”, in: *Trattato della pittura di Lionardo da Vinci. Nuovamente dato in luce, con la vita dell'istesso autore, scritta da Raffaello du Fresne*, In Parigi, Appresso Giacomo Langlois 1651, o.S.: „In questo genere è dipinto quel quadro che si vede qui a Parigi fra molti altri che si conseruano in vna stanza del palazzo reale delle Tuilleries sott la guardia del signore Le Maire pittore, come ogn'vn sà, di non ordinario valore, nel quale sono dipinte due caualieri in atto di togliere per forza a due altri vna bandiera: il qual gruppo faceua parte d'vna opera maggiore, cioè del cartone ch' egli fece per la sala del palazzo di Fiorenza, come di sotto si dirà, ma per la sua bellezza fù da lui dipinto in picciolo volume con gusto & amore incredibile.”

kann gerade in seinem Anschein akurater Vollständigkeit nicht Augenzeuge des angefangenen Wandbildes sein. Ungewiß bleibt, wieviel der Kopist mittelbaren Vorlagen entlehnte, an Farbgebung, Landschaft und Kostüm nach eigenem Ermessen ergänzte. Wie alle anderen Kopien ist es keine Grundlage meiner genetischen Kritik. Nur am Ende erweist sich, daß seine Weise, die Standartenlanze in genauem Verhältnis zu den Figuren fortzusetzen, dem aus Leonardos originalen Skizzen hervorgehenden Handlungsgefüge wie sonst keine entspricht.¹⁶

DAS THEMA IN DER WEISE SEINER DARSTELLUNG

Eine erste Rekonstruktion der Absichten des Künstlers aus den erhaltenen Skizzen versuchte Günther Neufeld 1949. Er dehnt Vasaris unbestimmte Rede auf das vermutete Bildganze aus. Leonardo habe ein Kräfteressen ohne namentliche Helden und mit ungewissem Ausgang entworfen.¹⁷ Es erfüllte demnach eher die Gattungsmerkmale eines Grenrebildes. Der Auftrag dagegen erforderte zwei erkennbare Seiten. An einem Tag Ende Juni 1440 trafen im Tibertal bei dem Kastell von Anghiari die Truppen des Filippo Maria Visconti, Herzogs von Mailand, unter dem Condottiere Niccolò Piccinino¹⁸ auf die der florentinisch-päpstlichen Koalition unter dem Heerführer Piergiam-paolo Orsini¹⁹, die zu vorgerückter Stunde die Mailänder zum verlustreichen Rückzug nach Borgo S. Sepolcro zwangen.

Im *Codex Atlanticus*, dem Konvolut von Leonardo-Manuskripten in der Mailänder Biblioteca Ambrosiana, findet sich auf einem eingebundenen Ein-

¹⁶ Die digitale Animation für die Ausstellung 2016 in Zürich, von mir auch vorgestellt in einem öffentlichen Vortrag am 28. September 2017 in Florenz auf Einladung der *Accademia delle Arti di Disegno*, konzipierte ich *nota bene* vor und unabhängig von dem Erscheinen der folgenden Publikation: C. Pedretti und M. Melani, *Leonardo da Vinci e la Battaglia di Anghiari: la sua origine attraverso la tavola Timbal. Indagine scientifiche* Maurizio Seracini e Silvia Romagnoli, Poggio a Caiano 2018. Sie trägt zu meinem Thema der Poetik und genetischen Kritik zeichnerischer Entwürfe nichts bei.

¹⁷ G. Neufeld, „Leonardo da Vinci's Battle of Anghiari: A Genetic Reconstruction“, *The Art Bulletin* 1949, 31, S. 170–183: 182: „In the final composition no episode is dominated by a single protagonist. [...] The *Battle of Anghiari* is a battle without a hero.“ Siehe bei Neufeld auch das bis dahin mit Leonardos Vorhaben in Verbindung gebrachte Repertoire von Skizzen.

¹⁸ S. Ferente, „Piccinino, Niccolò“, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, 2015, 83, online: www.treccani.it.

¹⁹ A. Falcioni, „Orsini, Piergiam-paolo“, *Dizionario Biografico degli Italiani*, 79, 2013, online: www.treccani.it.

zelblatt das italienische Exzerpt²⁰ wohl nicht von Leonardos Hand²¹ nach dem *Trophaeum Anglicum* des Leonardo Dati, einem kurzen lateinischen Vers-epos von 1443, verfaßt zum Lob seines Gönners, des Kardinals Ludovico Trevisan Scarampo, seit 1439 Patriarch von Aquileia, der als Legat des Papstes an der Schlacht teilnahm.²² Datis Verserzählung und das Exzerpt kommen mit wenigen Andeutungen der Topographie aus, einem Hügel, von dem aus der Kardinal als Feldherr das Schauspiel beobachtet und seine Truppen dirigiert, und der Brücke über einem Wasserlauf, die, zunächst bewacht von den Florentinern, vom Impetus der angreifenden Mailänder eingenommen, wieder zurückerobert und in einem aufreibenden Hin und Her umkämpft ist: „[...] et così lungo tempo si combattè variamente [...]“²³. In kritischer Lage, als die Koalitionstruppen zusehends an Boden verlieren, befiehlt der Kardinal einen Flankenangriff und den Einsatz der Artillerie, welcher die Fußtruppen des Gegners zerstreut und seinen fluchtartigen Rückzug nach Borgo San Sepolcro bewirkt. Das Exzerpt lenkt die Aufmerksamkeit zuerst auf die beteiligten Florentiner, stellt eine Liste der wichtigsten Namen voran und verwandelt dann die Erzählsequenz in eine Reihe von Regieanweisungen, worauf der Maler bei der Darstellung der Schlacht zu achten habe:

Cominciasi da l'oration di Niccolò Piccinino a soldati e fuoriusciti Fiorentini tra quali era ms. Rinaldo delli Albizzi e altri Fiorentini; Di poi si faccia come lui prima montò a cavallo armato; e tutto lo esercito li andò drieto, 40 squadre di cavalli, 2000 pedoni andavano con lui; [...].²⁴

²⁰ Vgl. die Transkription bei J. P. Richter, *The literary Works of Leonardo da Vinci*, 2 Bde., New York ³1970, Bd. 1, S. 381–382, Nr. 669, nach *Codex Atlanticus* 74a–b; entsprechend fol. 202ar–bv in: A. Marinoni, *Leonardo da Vinci Vinci. Il Codice Atlantico della Biblioteca Ambrosiana di Milano*, 3 Bde., Firenze 2000.

²¹ Carlo Pedretti glaubte in dem Exzerpt die Hand desselben Agostino Vespucci zu erkennen, dem heute die eingangs zitierte Randbemerkung in dem Heidelberger Frühdruck zugeschrieben wird. Vgl. C. Pedretti (Hg.), *The Literary Works of Leonardo da Vinci. Compiled and edited from the original Manuscripts by Jean Paul Richter, Commentary*, 2 Bde., Oxford 1977, Bd. 1, S. 381–382, Nr. 669.

²² L. Dati, *Trophaeum anglicum* (1443; nach dem Codex Riccardianus 1207, fol. 47v–58r) (FONTES 74), herausgegeben und ins Deutsche übersetzt von G. Maurach und kommentiert von C. Echinger-Maurach (29. April 2013), S. 18–19 – online URL: <<http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2013/2177>>.

²³ *Codex Atlanticus* 74a–b, in: Richter, *The literary Works* (1970), Bd. 1, S. 381–382, Nr. 669. Meine Übersetzung: „und so kämpfte man lange Zeit hin und her“.

²⁴ *Ibidem*. Meine Übersetzung: „Beginne mit der Ansprache des Niccolò Piccinino an seine Soldaten und die verbannten Florentiner, unter ihnen Messer Rinaldo degli Albizzi und andere Florentiner. Dann lasse sehen, wie zuerst er (Piccinino) in Rüstung sein Pferd

In der berühmten Notiz 'Come si de' figurare una battaglia', wie man eine Schlacht darstellen muß, die gewiß ein Genrebild ohne historisch bestimmte Kriegsparteien oder bestimmten Ausgang entwirft, zeigt Leonardo keine andere Weise, die Aspekte des zu Malenden in eine quasi erzählerische Abfolge von Darstellungsschritten zu bringen: „Farai [in] prima il fumo dell'artiglieria mischiato infra l'aria insieme con la polvere mossa dal movimento de' cavalli [e] de' combattitori; [...]“²⁵ Wir bemerken die in Wörter zerlegten und assoziativ gereihten Aspekte sich gleichsam stetig wiederholender Teilereignisse und Handlungen. Moderne Leser glaubten hier kinematographische Wirkungen und die Sprache eines Drehbuchs wahrzunehmen.²⁶ Doch ist das literarische Verfahren durch den 18. Gesang in Homers *Ilias* vorgebildet, worin uns der reich mit belebten Bildern eines Weltpanoramas verzierte Schild des Achill so beschrieben wird, als wohnten wir seiner schrittweisen Verfertigung bei.²⁷ Die originär epische Darstellung eines ganzen Tages sind danach für einen Maler so abwegig nicht, wenn wir uns von der bekannten Forderung des

besteigt, und die ganze Armee ihm folgte, 40 Reiterabteilungen und 2000 Fußsoldaten gingen mit ihm; [...].“

²⁵ C. Pedretti (Hg.), *Leonardo da Vinci, Libro di Pittura. Codice Urbinate lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, kritische Transkription von C. Vecce, 2 Bde., Firenze 1995, Bd. 1, S. 207–208, Nr. 148; entspricht Leonardos originaler Aufzeichnung in Paris, Institut de France, Manuskript A, f. 111r und f. 110v; vgl. Faksimile und Transkription: Leonardo da Vinci, *Il manoscritto A. Trascrizione diplomatica e critica di Augusto Marinoni*, 2 Bde., Firenze 1990, Bd. 1, S. 229–230. Meine Übersetzung: „Du wirst zuerst den Rauch der Artillerie erzeugen, vermischt in der Luft mit dem Staub, aufgewirbelt durch die Bewegung der Pferde und Kämpfer.“

²⁶ So der Filmregisseur Sergei Michailowitsch Eisenstein, zustimmend zitiert bei C. Vecce, *Le battaglie di Leonardo [Codice A, ff. 111r e 110v, Modo di figurare una battaglia]*, Firenze 2012, S. 5.

²⁷ Dieser Musterfall einer Ekphrasis in Homers *Ilias*, 18. Gesang, Verse 478–607, war Leonardo vielleicht bekannt durch Lorenzo Vallas lateinische Prosaparaphrase: *Homeri poetae clarissimi Ilias per Laurentiū Vallensem Romanum e graeco in latinum translata: et nuper accuratissime emendata*, Venezia 1502 (zuvor schon gedruckt in Brixen 1474 und Brescia 1497), fol. LXXVIII recto und verso. Gotthold Ephraim Lessing kommentiert in Stück XVIII seiner Schrift *Laokoon: oder ueber die Grenzen der Mahlerey und Poesie*. Erster Theil, Berlin 1766, S. 183–184: „[...] das Schild des Achilles; dieses berühmte Gemählde, in dessen Rücksicht vornehmlich, Homer vor Alters als ein Lehrer der Mahlerey betrachtet wurde. [...] Homer mahlet nehmlich das Schild nicht als ein fertiges vollendetes, sondern als ein werdendes Schild. Er hat also auch hier sich des gepriesenen Kunstgriffes bedienet, das Coexistierende seines Vorwurfs in ein Consecutives zu verwandeln, und dadurch aus der langweiligen Mahlerey eines Körpers, das lebendige Gemählde einer Handlung zu machen. Wir sehen nicht das Schild, sondern den göttlichen Meister [d.h. Hephaios], wie er das Schild verfertigt.“ Siehe auch E. Simon, „Der Schild des Achilles“, in:

*punctum temporis*²⁸, der sich im stillgestellten Bild allein angemessen wirkliche, lösen und vielmehr eine friesartige Komposition mit bestimmter Leserichtung oder eben ein Panorama vorstellen, in dem sich die feindlichen Heere von den Rändern her aufeinander zu- und wieder fortbewegen.

Leonardo indessen entwarf seine *Schlacht bei Anghiari* von deren Mitte her. Nach den eigenhändigen Skizzen und den Kopien fremder Hand zu urteilen, galt der *Lotta per lo stendardo* seine vorrangige Aufmerksamkeit. Als nur dieser Teil im Karton vorbereitet war, begann er mit dessen Ausführung auf der Wand, sofern alles im Entwurf noch Ausstehende später maßstabgerecht hinzuzufügen gewesen wäre.²⁹ Von irgendeiner Heldentat eines Reiters oder dem Kampf um eine Standarte ist in dem Versepos und dem Exzerpt nicht die Rede. Erst Cecil Gould wollte 1954, ohne eine andere als diese Quelle, in dem durch die Kopien bekannten Reiterkampf zwei Mailänder Reiter links und zwei Florentiner rechts erkennen.³⁰ Peter Meller ging dann 1977 so weit, den bei Vasari anonymen *alten Soldaten mit dem roten Barett* als Niccolò Piccinino, den Heerführer der Mailänder, und den verdrehten Reiter links als dessen Sohn Francesco zu identifizieren.³¹ Martin Kemp erwog in der ersten Auflage 1981 seiner Leonardo-Monographie immerhin, es könne auch umgekehrt gemeint gewesen sein: zwei Mailänder rechts und zwei Florentiner links. Die Figur des *alten Soldaten* verkörpere durch die dominante Position und den heroischen Gestus eher einen Sieger als den Verlierer.³² Gerade die-

G. Boehm und H. Pfothner (Hg.), *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung*, München 1995, S. 123–155; K. Fittchen, *Der Schild des Achilles*, Göttingen 1973.

²⁸ Den Augenblick als angemessenen Gegenstand bildlicher Darstellung betont nicht erst G. E. Lessing, *Laokoon...*, S. 154: „Die Mahlerey kann in ihren coexistierenden Compositionen nur einen einzigen Augenblick der Handlung nutzen, und muß daher den prägnantesten wählen, aus welchem das Vorhergehende und Folgende am begreiflichsten wird.“

²⁹ Claire J. Farago legt plausibel dar, daß Leonardo von der Mitte aus nachträglich alle Hintergrund- und Nebenszenen nach einem einheitlichen Perspektivsystem passend vergrößert oder verkleinert in der Bildtiefe hätte ansiedeln können, ohne vorab über einen in allem detaillierten Entwurf zu verfügen. Vgl. C. J. Farago, „The *Battle of Anghiari*: A Speculative Reconstruction of Leonardo’s Design Process“, in: *Achademia Leonardi Vinci* 1996, 9, S. 73–86.

³⁰ C. Gould, „Leonardo’s Great Battle-Piece: A Conjectural Reconstruction“, in: *The Art Bulletin* 1954, 36, S. 117–129: 121.

³¹ P. Meller, „La Battaglia d’Anghiari“, in: G. C. Argan (et al.), *Leonardo. La pittura*, Firenze 1977, S. 187–194: 189.

³² M. Kemp, *Leonardo da Vinci. The Marvellous Works of Nature and Man*, Cambridge–London–Toronto 1981; siehe auch M. Kemp, *Leonardo da Vinci. Le mirabili operazioni della natura e dell’uomo*, ins Italienische übersetzt von F. Saba Sardi, Milano 1982, S. 226–227.

se Beobachtung kommt in Kemps revidierter Ausgabe von 2006 nicht mehr vor, wo er die seit den 1990er Jahren durch die Leonardo-Literatur³³ entdeckten *Commentarii* des Neri di Gino Capponi einbezieht.³⁴ Im Bericht dieses prominenten Condottiere und Teilnehmers der Schlacht ist es der Florentiner Heerführer Piergiampaolo Orsini, der mit seinen Leuten die gegnerische Standarte angreift, nimmt und siegt, als handele es sich um ein Turnier: „Il Capitano nostro corse dall’altro lato con circa 400 cavalli in battaglia, andò ad assaltare lo Stendardo inimico, e presolo.“³⁵ Leonardos Szene selbst blieb dennoch in Kemps Augen wie schon für Neufeld ungewiß in ihrem Ausgang.³⁶ Die vor allem durch Carlo Pedretti seit 1973 und noch 2006 vertretene Lesart lautet hingegen so: Die extreme Verdrehung des Reiters links, des originären Besitzers der Standarte, sei als Abwehr des gegnerischen Zugriffs von rechts zu verstehen.³⁷ Die Standarte sei die der Mailänder. Es seien die beiden linken Reiter, die sie nicht hergeben, und die beiden rechten, die sie erbeuten wollen. Sähen wir doch, wie die Hand eines der rechten Reiter ihren Schaft bereits umklammere und der linke Reiter, dabei unterstützt durch den *Soldaten mit dem roten Barett*, den Schaft mit ganzer Kraft als einen Hebel einsetze, den-

³³ Vgl. G. Nepi Scirè, „La Battaglia di Anghiari“, in: G. Nepi Scirè und P. C. Marani (Hg.), *Leonardo & Venezia*, Ausst.-Kat. Venezia, Milano 1992, S. 256–257 und 262, Nr. 29 und 29a; A. Cecchi, „Niccolò Machiavelli o Marcello Virgilio Adriani? Sul programma e l’assetto compositivo delle ‚Battaglie‘ di Leonardo e Michelangelo per la Sala del Maggior Consiglio in Palazzo Vecchio“, in: *Prospettiva* 1996, 83/84, S. 102–115: 103–104.

³⁴ M. Kemp, *Leonardo da Vinci. The Marvellous Works of Nature and Man*, revidierte Ausgabe, Oxford 2006, S. 235–236.

³⁵ N. di Gino Capponi, *Commentarii di Neri di Gino Capponi di cose seguite in Italia dal 1419 al 1456*, in: L. A. Muratori (Hg.), *Rerum Italicarum scriptores*, Sala Bolognese 1975–1990 (Reprint der Edition 1723–1750), Bd. 18, Sp. 1158–1216: Sp. 1195: „Il Capitano nostro corse dall’altro lato con circa 400 cavalli in battaglia, andò ad assaltare lo Stendardo inimico, e presolo, e furono rotti, e presi di 26 capi di squadra de’nemici 22, e 400 uomini d’arme, in tutto circa di 3000 cavalli, e prigionieri da taglia circa 1540, e furono i nemici seguitati da’nostri fino in su’ fossi alli alloggiamenti.“ Meine Übersetzung: ‘Unser Heerführer kam von der anderen Seite her mit 400 Pferden in die Schlacht, machte sich daran, die feindliche Standarte anzugreifen, und nahm sie. Es wurden im Kampf geschlagen und gefangengenommen von den 26 Truppenführern der Feinde 22 sowie 400 Krieger, insgesamt etwa 3000 Pferde und ungefähr 1540 Gefangene, und die Feinde wurden von den Unseren bis zu den Gräben ihres Lagers verfolgt.’

³⁶ Kemp, *Leonardo da Vinci* (2006)..., S. 237: „It is, however, characteristic of Leonardo that he should have portrayed a moment of dramatic tension, when the outcome of the struggle seemingly remains in balance, rather than illustrating a more obvious moment of triumph. If the Florentine authorities had wanted a simple propagandistic image, Leonardo was not their man.“

³⁷ So versteht die zentrale Szene schon Neufeld, *Leonardo da Vinci’s Battle...*, S. 174.

selben rechten Reiter im nächsten Moment aus dem Sattel zu heben.³⁸ Pedrettis Hauptzeuße seiner Version, die sogenannte *Tavola Doria*, kann nicht mehr als Original Leonardos oder seiner Werkstatt gelten.³⁹

POETIK ZEICHNERISCHEN ENTWERFENS

Gegen Pedrettis Hebelakrobatik, aber auch gegen Kemps Gefecht mit ungewissem Ausgang gilt es, neu und vielleicht erstmals genau hinzusehen. Leonardo stellt sich selbst und den Betrachter vor die Frage, wie die gewalt-sam verdrehte Pose des Reiters ganz links gleichsam kinetisch in der vor-gestellten Handlung und zeichnerisch auf dem Papier zustande gekommen sein könnte und was sie demnach für den Fortgang des Kampfes bedeute. Ich stützte mich dabei auf nicht mehr als drei erhaltene Blätter (Abb. 3, 4, 5) aus dem einst sicher umfangreicheren Zeichenprozeß.⁴⁰ Die lückenhaften,

³⁸ Vgl. das Kapitel *Hercules* in: C. Pedretti, *Leonardo. A study in chronology and style*, London 1973, S. 78–96: 86: „The warrior has grasped the flag’s pole with both hands and has managed to place it on his back so as to use his whole body against it as a lever, which is in fact pivoting at the point grasped by the warrior in the centre.“ Zuletzt auch C. Pedretti, „Leonardo, 1505 e dopo“, in: Pedretti, *La mente di Leonardo...*, S. 13–35: S. 34–35, Abb. 21–24. Im Impressum dieses Ausstellungskatalogs ist zu dem im Katalog abgebildeten 3D-Modell zu lesen: „Ideazione e sceneggiatura: Gigetta Dalli Regoli, Paolo Galluzzi e Carlo Pedretti. Produzione Istituto e Museo della Storia delle Scienze, Modelli 3D di Fabio Corica.“

³⁹ Tokyo, Fuji Art Museum, *Tavola Doria*, Öl auf Holz, 85 × 115 cm. Zu der nach ihrer Provenienz aus prominentem neapolitanischen Familienbesitz so genannten *Tavola Doria* wurde lange vertreten, daß es sich um einen originalen Entwurf oder *ricordo* Leonardos handeln könnte, so F. Piel, „Die Tavola Doria – Modello Leonardos zur Anghiarischlacht“, in: *Pantheon* 1989, 47, S. 83–97; F. Piel, *Die Tavola Doria*, München 1995. Alle Argumente, daß sie weder von der Hand Leonardos stammen, noch zeitnah zu dem Wandbildprojekt entstanden sein dürfte, finden sich in dem Tagungsband C. Acidini Luchinat und M. Ciatti (Hg.), *La Tavola Doria tra storia e mito. Atti della giornata di studio* (Firenze, Salone Magliabechiano della Biblioteca degli Uffizi, 22 maggio 2014), Firenze 2015, darin besonders C. Acidini, „Riflessioni sulla Tavola Doria“, S. 41–50, sowie P. C. Marani, „Sulla cronologia e l’attribuzione della Tavola Doria, qualche precisazione dopo il convegno“. S. 105–110. Siehe auch P. C. Marani, „La Tavola Doria dalla *Battaglia d’Anghiari* di Leonardo: un riesame“, in: *Raccolta Vinciana* 2013, 35, S. 69–85. Mein Fazit lautet: Anders als der Florentiner Kopie der Uffizien, an welche die *Tavola Doria* auf den ersten Blick anknüpft, fehlt ihr der Sinn für die von Leonardo entworfene bildräumliche Situation und Handlung.

⁴⁰ – Venezia, Gabinetto Disegni e Stampe delle Gallerie dell’Accademia, Inv. 215 recto, *Reitergefecht* (oben) und *Studien zur Bewegung von Fußsoldaten* (unten), Feder

aber eigenhändige Reihe künstlerischer Zeugnisse ist den untereinander abweichenden Kopien von fremder Hand vorzuziehen, bei denen doch unsicher bleibt, welche Spuren des heute verlorenen Wandbildes und anderer unbekannter Vorlagen sie nach eigenem Verständnis wiedergeben, verändern oder ergänzen.⁴¹

in Braun, schwarzer Stift, auf vergilbtem weißen Papier, 16 × 15,2 cm, auf der Rückseite beschriftet in Feder, in seitenverkehrter Schrift von rechts nach links, am unteren Rand abgeschnitten: „Sono e motori de' corpi gravi di tre varie nature, delle quali la prima / è de' corpi animati e sensibili, la 2^a è de' corpi insensibili di terminata / figura, 3^a è de' corpi insensibili (*de determinati*) de figura indeterminata. // Le 3 varie (*potentie*) nature de' corpi, nelle quali s' include la potenza motrice de' corpi / gravi, sol per 2 diverse cause in sé generano la potenza motiva, dele quali l'una / è detta carestia, l'altra soprabbondante è nominata. Queste 2 cause (*di moto / locale*) di potenza motiva generatrici (*p*) sol per 2 (*vie*) contrarie vie adoperano loro / potenzie, cioè l' una è attrattiva, l' altra scacciatrice è nominata. L' attrattiva / è creata dalla potenza della carestia, ò a scacciatrice dalla soprabondantia è generata. / (*le due dette*) Ciascuna delle 2 potenzie per 3 diverse linie può (*ade*) muovere i sua / mobili, delle quali la / prima è retta, la 2^a è obliqua, la 3^a è curva. Di queste / 3 linie di moti può nasciere 3 varie linie (*moti cioè nella retta perpendicolare nascie / rà semplice moto*) più nasciere 4 vari moti, delle quali l'uno è semplice naturale, / il 2^o è semplice violente, il 3^o (*è misto co*) è naturale violente (*cioè misto*). Il semplice / naturale cade per la linea retta iperpendicolare, e 'l semplice violente is' inalza per / medesima linia perpendicolare, el 3^o natural v'olente discende per la retta obliqua / e per la curvas, e 'l quarto è violente composto (*che si va*) si leva per la linia obliqua e per / la curva. I motori de' pesi sol per due vie scacciano o ttirano a ssé e corpi gravi: / l' una, el mobile, è congiunto col motore insino al fine del moto, l' altra (*subito si*) / disgiun(*gie*)to. Cacion o ttiran a ssé il mobile come calamita o bombarda in oposite di <rezioni>. // Puossi generare il moto pel mobile per 3 diverse [...]“ Zitiert nach der Transkription in C. Pedretti (Hg.), *I disegni di Leonardo da Vinci e della sua cerchia nel Gabinetto dei Disegni e Stampe delle Gallerie dell'Accademia di Venezia ordinati e presentati da Carlo Pedretti. Catalogo a cura di Giovanna Nepi Sciré e Annalisa Perissa Torrini*, Firenze 2003, Bd.1, S. 113–114, Nr. 15; siehe auch C. C. Bambach (Hg.), *Leonardo da Vinci Master Draftsman*, Ausst.-Kat. New York, New Haven–London 2003, S. 478, Nr. 82.

– Venezia, Gabinetto Disegni e Stampe delle Gallerie dell'Accademia, Inv. 216, *Skizze für Lotta per lo stendardo*, Feder in Braun, auf vergilbtem weißen Papier, 10,1 × 14,2 cm; vgl. Pedretti, *I disegni di Leonardo da Vinci...*, S. 117–118, Nr. 17; Bambach, *Leonardo da Vinci...*, S. 479–485, Nr. 83.

– Budapest, Szépművészeti Múzeum, Inv. 1774 verso: *Studie für einen behelmten Reiter*, Rötel, auf unpräpariertem weißen Papier, 22,7 × 18,6 cm; Bambach, *Leonardo da Vinci...*, S. 500–505, Nr. 90.

⁴¹ Siehe hierzu unten meine Anmerkung 98.



Abb. 3. Leonardo da Vinci, *Reitergefecht* (oben) und *Studien zur Bewegung von Fußsoldaten* (unten), Feder in Braun, schwarzer Stift, 16 × 15,2 cm, Venezia, Gabinetto Disegni e Stampe delle Gallerie dell'Accademia, Inv. 215 recto. Bild: Bambach 2003 (Anm. 40), S. 482

Die Reiter, Fußsoldaten und Pferde der Skizzenblätter sind jeweils kaum mehr als zwei Zentimeter hoch. Sie zeigen dasjenige Stadium, das Leonardo in einer undatierten Notiz des *Codex Urbinas*⁴² als *componimento inculto*, Rohentwurf, charakterisierte:

⁴² Der als Leonardos Traktat über die Malerei bekannte *Codex urbinas* lat. 1270 (Biblioteca Apostolica Vaticana) ist ein postumes Kompilat von fremder Hand nach Leonardos hinterlassenen Manuskripten. C. Pedretti, *Leonardo da Vinci on Painting: a Lost Book (Libro A)*, Berkeley 1964, S. 260–264, nennt Gründe, den Leonardo-Schüler Francesco Melzi

Or non hai tu mai considerato li poeti componitori de'lor versi, alli quali non dà noia il fare bella lettera, né si cura di cancellare alcuni d'essi versi, rifaccendoli migliori? Adonque, pittore, componi grossamente le membra delle tue figure, e attendi prima alli movimenti apropiati alli accidenti mentali de li animali componitori della storia che alla bellezza e bontà delle loro membra. Perché tu hai a intendere che, se tal componimento inculto ti reusirà apropiato alla sua inuenzione, tanto maggiormente satisfarà, essendo poi ornato della perfezzione apropiata a tutte le sue parte. Io ho gia veduto nelli nuvoli e' muri machie, che m'anno deste a belle inventioni di varie cose le quali machie anchora che integralmente fussino in sé private di perfezzione di qualonque membro non manchavano di perfezzione nelli loro movimenti o altre actioni.⁴³

Leonardo vergleicht die Methode und das Erscheinungsbild seiner zeichnerischen Rohentwürfe mit den ersten Niederschriften und Ausarbeitungen der Dichter, wie denen des Francesco Petrarca in Feder auf Papier mit ihren Streichungen und Varianten im Kodex der Biblioteca Apostolica Vaticana.⁴⁴ Die lateinischen Autoren nannten rasch notierte Einfälle und danach sogar eine gewisse Art geistreich nachlässig komponierter Verse *silva* (auch *silvae*, Dickicht).⁴⁵ Das von Leonardo verwendete Wort *macchia* hat im Italienischen

anhand von Schriftproben als den hauptsächlichen Schreiber des *Codex urbinas* zu identifizieren.

⁴³ Pedretti, *Leonardo da Vinci: Libro di Pittura...*, Bd. 1, S. 221f., Nr. 189; eine Vorlage dieser Stelle in originalen Notizen Leonardos ist bisher nicht bekannt. Pedretti und Vecce schlagen eine Entstehung um 1490–1492 oder um 1500–1505 vor. Meine Übersetzung: „Oder hast du nie die Dichter beobachtet, wenn sie ihre Verse komponieren? Sie verdrießen sich nicht damit, schöne Buchstaben zu verfertigen, und kümmern sich auch nicht darum, einige Verse zu tilgen und durch bessere zu ersetzen. Also, Maler, komponiere grob die Glieder deiner Figuren, und achte eher auf die Bewegungen, daß sie den geistigen Ereignissen der Lebewesen, aus denen die Erzählung zusammengesetzt ist, gemäß seien, als auf die Schönheit und Sorgfalt ihrer Glieder. Du mußt nämlich verstehen, daß, wenn dir eine solche unkultivierte Zusammensetzung der Invention gemäß gelingen sollte, sie umso mehr, schließlich geschmückt durch die allen ihren Teilen angemessene Perfektion, befriedigen wird. Ich habe schon in Wolken und auf Mauern Flecken gesehen, die mich zu schönen Erfindungen verschiedener Dinge erweckten, welchen Flecken, auch wenn sie in sich jeder Perfektion irgendeines Gliedes ermangeln, es doch nicht an Perfektion in ihren Bewegungen und anderen Handlungen fehlt.“

⁴⁴ Der Kodex mit Petrarcas Gedichtentwürfen, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. lat. 3196, ist ediert als A. Romano (Hg.), *Il codice degli abbozzi (Vat. lat. 3196) di Francesco Petrarca*, Roma 1955; zu Petrarcas Gedichtentwürfen und die Methode genetischer Kritik literarischer Manuskripte siehe L. Hay, *Les manuscrits des écrivains*, Paris 1993, S. 17; L. Hay, „Défense et illustration de la page“, in: *Genesis* 2013, 37, S. 33–53: 37–38.

⁴⁵ Zum Beispiel Quintilian, *Institutio oratoria* 10, 3, 17.

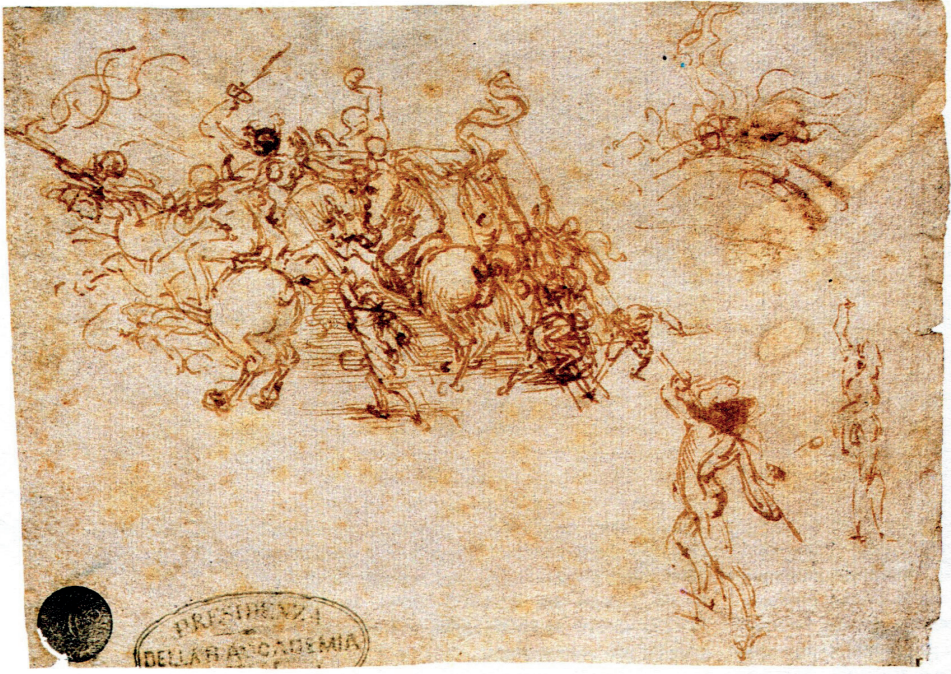


Abb. 4. Leonardo da Vinci, *Skizze für Lotta per lo stendardo*, Feder in Braun, 10,1 × 14,2 cm, Venezia, Gabinetto Disegni e Stampe delle Gallerie dell'Accademia, Inv. 216. Bild: Bam-bach 2003 (Anm. 40), S. 484

zwei alte Bedeutungen: Fleck, Schandmal (von lateinisch *macula*) und eben Dickicht, Gestrüpp. Wie bei den Dichtern blieb in seinen Skizzen alles, das im Prozeß Erste und Letzte, in ungetilgtem Neben- und Ineinander stehen. Doch hatte er einst das soeben Gezeichnete unverdeckt durch die je nachfolgenden Zeichenspuren vor Augen. Unmittelbar oder in zeitlichen Abstand beobachtete er die figürliche Wirkung, fügte weitere Einzelheiten, Alternativen und Korrekturen ein. Der Beschreibstoff Papier, erste farblose Griffelpuren und die anschließend nach Farbe, Dichte und Strich kontrastierenden Zeichensmittel, Stift, Feder und Pinsel, hielten die Schichtung von Korrekturen und Alternativen wenigstens für den Zeichner bis zuletzt durchsichtig.⁴⁶ Früheste datierbare Florentiner Beispiele dieses Verfahrens und zugleich dafür, daß sol-

⁴⁶ A. Boesten-Stengel, „Verdeckte Linien – Operationen im Blattraum. Genetische Zeichnungskritik am Beispiel der Skizzen Leonardos da Vinci“, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 2012, 39, S. 7–25.



Abb. 5. Leonardo da Vinci, *Studie für einen behelmtten Reiter*, Rötel, 22,7 × 18,6 cm, Budapest, Szépművészeti Múzeum, Inv. 1774 verso. Bild: Bambach 2003 (Anm. 40), S. 502

che Blätter aufbewahrt wurden, sind mit Werken des Malers Fra Filippo Lippi seit 1450 verbunden.⁴⁷

Leonardo erkannte im vermeintlichen Gestrüpp, worauf es ihm ankam, und übertrug ausgewählte Resultate auf ein anderes Blatt, um mit der Bearbeitung fortzufahren, oder in den werkgroßen Karton, der noch weitere Korrekturen und Ergänzungen zuließ. Beim ersten Skizzieren genügten ihm rasch hingesezte Kürzel, locker gefügte Kringel, Haken und Bögen. Sie stehen für „li versi e piegamenti e distendimenti delle loro membra“⁴⁸, für Drehungen, Beugungen und Streckungen der Gliedmaßen. An ihnen sind Richtung, Verlauf, Dauer und Intensität, Kräfte und Widerstände abzulesen, als verliehe eine zusammenhängende Selbstbewegung – „moto azionale“⁴⁹ – der jeweiligen Figur eben diese prägnante Gestalt. Ohne jede sonstige Detaillierung, zeigen sie doch vollkommen die Art und Anordnung ihrer Bewegungen und Handlungen. Das und nur das macht die Analogie zeichnerischer Rohentwürfe zu den unsteten Figuren in Wolkenformationen aus.⁵⁰ Der erst anschließenden Ausarbeitung weist Leonardo durch den Ausdruck *ornato della perfezzione appropriata* explizit die Rolle der passen-

⁴⁷ Zum Beispiel Filippo Lippis Entwurf Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, Inv. 184E recto, *Madonna mit dem Kind und zwei Engel* (für das gleichbetiteltete Gemälde, um 1460–1465, in den Uffizien), Metallstift, schwarzer Stift, Feder in Braun, laviert, Deckweiß, auf hellbraun grundiertem Papier, 33,3 × 23,9 cm; vgl. A. De Marchi, in: A. Petrioli Tofani, *Il disegno fiorentino del tempo di Lorenzo il Magnifico*, Ausst.-Kat. Firenze, Uffizi, Milano 1992, S. 144–145, Nr. 7.1. Der Zeichner begann mit dem sitzenden, nach links Maria zugewandten Kind, um dann im nächsten Schritt alternativ die komplexe Beugung seines rechten Beines und die Hand des Engels am Knie des Kindes einzutragen. Vielleicht ergab sich nur so, einen zweiten Engel, dessen Gesicht in der Lücke zwischen dem Kind und seiner Mutter auftaucht, hinzuzufügen, damit er dem ersten Engel bei dem zunächst ganz instabilen Emporhalten des Kindes assistierte.

⁴⁸ Pedretti, *Leonardo da Vinci: Libro di Pittura...*, Bd. 1, S. 219–220, Nr. 181: „Lo studio de' componitori delle istorie debbe essere de porre le figure disgrossatamente, cioè bozzate, e prima saperle ben fare per tutti li versi e piegamenti e distendimenti delle lor membra. Di poi sia presa la descrizione di due che arditamente combattino insieme, e questa tale invenzione sia esaminata in vari atti e per vari aspetti, di poi sia seguitato il combattere de l'ardito col vile e pauroso, e queste tali azzioni, e molti altri accidenti de l'animo, sieno con grande esaminazione e studio speculate.“ Eine Vorlage dieser Stelle in originalen Notizen Leonardos ist unbekannt.

⁴⁹ Ibidem, Bd. 1, S. 265–266, Nr. 304.

⁵⁰ A. Boesten-Stengel, „Leonardos da Vinci *cose confuse*, Ernst Gombrichs *dreamlike loosening of controls* und Zeichnen als kritische Genese“, in: R. Paulin und H. Pfothenhauer (Hg.), *Die Halbschlafbilder in der Literatur, den Künsten und den Wissenschaften*, Würzburg 2011, S. 13–42: 26–30.

den Einkleidung (lat. *ornatus*) der lateinischen Rhetorik und Poetik zu. Zu denken ist an die klassische Lehre von der Hierarchie der sogenannten Teile des Werks und der so begründeten Arbeitsschritte des Dichters oder Vorbereitung des Redners.⁵¹

Ernst Gombrich meinte, Leonardos Dramaturgie im Mailänder *Abendmahl* ähnele Aristoteles' Definition der Tragödie, auch wenn der Maler die *Poetik* wahrscheinlich nicht gelesen habe.⁵² Aber was heißt *gelesen*? Die intertextuellen Spuren ihrer Diktion sind in Leonardos Notizen wahrzunehmen. In seinem Manuskript A (Paris, Institut de France) schreibt Leonardo: „L'ombra hanno i loro termini a certi gradi, e chi n'è ignorante, le sue cose fieno senza rilievo, il quale rilievo è la importanza e l'anima della pittura.“⁵³ Leonardos Hendiadyoin „la importanza e l'anima“, Hauptsache und Seele, leitet zu einer Stelle der *Poetik*, die vergleichsweise von der Malerei handelt:

ἀρχὴ μὲν οὖν καὶ οἶον ψυχὴ ὁ μῦθος τῆς τραγωδίας, δεύτερον δὲ τὰ ἦθη· παραπλήσιον γάρ ἐστιν καὶ ἐπὶ τῆς γραφικῆς· εἰ γάρ τις ἐναλείψει τοῖς καλλίστοις φαρμάκοις χύδην, οὐκ ἂν ὁμοίως εὐφράνειεν καίλευκογραφῆσας εἰκόνα· ἔστιν τε μίμησις πράξεως καὶ διὰ ταύτην μάλιστα τῶν πρᾶττότων.⁵⁴

⁵¹ Siehe Aristoteles, *Poetik* 1449b30 – 1450b20; Cicero, *De oratore* 1, 138–146.

⁵² E. H. Gombrich, „Prefazione“, in: P. C. Marani (Hg.), *Il genio e le passioni. Leonardo e il Cenacolo*, Ausst.-Kat. Milano 2001, S. 25–27: 25: „È improbabile che Leonardo da Vinci abbia letto la *Poetica* di Aristotele, ma si potrebbe sostenere che il suo modo di concepire l'obiettivo della pittura somigli da vicino alla definizione della tragedia formulata da Aristotele.“

⁵³ Paris, Institut de France, Manuskript A, fol. 81 recto. Hier zitiert in Augusto Marinonis diplomatischer Transkription nach Leonardos Rechtsnachlinks-Schrift, Leonardo da Vinci, *Il manoscritto A...*, Bd. 1, S. 162. Meine Übersetzung: „Die Schatten haben ihre Grenzen nach gewissen Abstufungen, und wer sich darauf nicht versteht, dessen Dinge werden ohne Relief sein, welches Relief die Hauptsache und Seele der Malerei ist.“ Siehe auch A. Boesten-Stengel, „Helldunkelrelief. Leonardos da Vinci *anima della pittura* und Aristoteles' *Poetik*“, in: N. Gramaccini, C. Lehmann, J. Rößler und T. Dittelbach (Hg.), *Chiaroscuro als ästhetisches Prinzip, Kunst und Theorie des Helldunkels 1300–1600*, Berlin–Boston 2018, S. 143–165.

⁵⁴ Aristoteles, *Poetik* 1450a–b, zitiert nach Aristoteles, *Aristotle's Ars Poetica*, hg. von R. Kassel, Oxford 1966. Meine Übersetzung: „Das Erste (Prinzip, Hauptsache) also und gleichsam die Seele der Tragödie ist der Mythos, an zweiter Stelle kommen die Charaktere. Es ist wie in der Malerei. Denn wenn einer gar die schönsten Farben ringsum verteilt, wird er doch nicht so gefallen wie mit der hell(dunkel)en Darstellung (von etwas). Und sie (die Tragödie) ist Darstellung von Handlung und vor allem dadurch (auf diese Weise) Darstellung handelnder Menschen.“

Leonardo verzeichnet 1504 Buchtitel seiner privaten Bibliothek, darunter ein „libro di g[i]org[i]o valla“.⁵⁵ Die knappe Angabe paßt gut zu dem venezianischen Frühdruck des Jahres 1498, dessen Frontispiz den Namen des Übersetzers hervorgehoben in roter Schrift obenanstellt, *Giorgio Valla Placentino interprete*⁵⁶, und gleich einem Inhaltsverzeichnis die lange Liste der hier von ihm neu oder erstmals ins Lateinische übertragenen Werke antiker griechischer Autoren folgen läßt. In eben diesem Sammelband veröffentlichte der Gräzist Giorgio Valla (Piacenza, um 1447 – Venedig, 23. Januar 1500), Professor der Eloquenz in Pavia und seit 1485 an der *Scuola di San Marco*⁵⁷ in Venedig, seine Übertragung nach einem Manuskript der *Poetik* in seinem Besitz und damit ihre erste gedruckte Ausgabe überhaupt.⁵⁸ Eine Nachricht von März 1500 bezeugt Leonardos zeitweiligen Aufenthalt in Ve-

⁵⁵ C. Maccagni, „Riconsiderando il problema delle fonti di Leonardo: L’elenco di libri ai fogli 2 verso – 3 recto del Codice 8936 della Biblioteca Nacional di Madrid (1970)“, in: P. Galluzzi (Hg.), *Leonardo da Vinci. Letture Vinciane I–XII (1960–1972)*, Firenze 1974, S. 283–309: 296. Den Sammelband Vallas seiner lateinischen Übersetzungen nach griechischen Autoren vermutet hinter dem knappen Eintrag dagegen C. Scarpatis, „Per la biblioteca di Leonardo: ‘Libro di Giorgio Valla’“, in: *Aevum* 2000, 74, S. 669–673. Bei C. Vecce, *La biblioteca perduta. I libri di Leonardo*, Roma 2017, wird Scarpatis Hinweis nicht erwähnt.

⁵⁶ Das Titelblatt lautet: „Giorgio Valla Placentino interprete. / Hoc in volumine hec continentur / Nicephori logica / Georgij valle libellus de argumentis / Euclidis quartus decimus elementorum / Hypsiclis interpretatio eiusde[m] libri euclidis / Nicephorus de astrolabo / Proclus de astrolabo / Aristarchi samij de magnitudinibus / [et] distantijs solis [et] lune / Timeus de mundo / Cleonidis musica / Eusebii pamphili de quibusdam / theologicis ambiguitatibus / Cleomedes de mundo / Athenagore philosophi de resurrectione / Aristotelis de celo / Aristotelis magna ethica / Aristotelis ars poetica / Rhazes de pestile[n]tia / Galenus de in equali distemperantia / Galenus de bono corporis habitu / Galenus de co[n]firmatione corporis hu[m]ani / Galenus de presagitura / Galenus presagio / Galeni introductorium / Galenus de succidaneis / Alexander aphrodiseus de causis febrium / Pselus de victu humano.“ Auf dem Kolophon: „Impressus Venetiis per Simonem Papiensem dictum Bevilaquam, 1498. Die ultimo septembris.“

⁵⁷ Die in den Quellen seit 1446 als *Scuola di San Marco* nachgewiesene Bildungseinrichtung war organisatorisch und räumlich der *Cancellaria di San Marco* der venezianischen Regierung angeschlossen. Vgl. V. Branca, „L’umanesimo veneziano alla fine del Quattrocento. Ermolao Barbaro e il suo circolo“, in: G. Arnaldi und M. Pastore Stocchi (Hg.), *Storia della cultura veneta*, Bd. 3, 1, Vicenza 1980, S. 123–175. Zu Giorgio Valla als Sammler und Übersetzer griechischer Manuskripte siehe A. Raschieri, „Giorgio Valla Editor and Translator of Ancient Scientific Texts“, in: P. Olmos (Hg.), *Greek Science in the Long Run: Essays on the Greek Scientific Tradition (4th c. BCE – 16th c. CE)*, Newcastle upon Tyne 2012, S. 127–149.

⁵⁸ Eine Edition des griechischen Textes der *Poetik* des Aristoteles sollte erst zehn Jahre später Aldus Manutius besorgen in den Sammelbänden *Aphthonii Progymnasmata*. Her-

nedig – irgendwann zwischen Dezember 1499, als er Mailand verließ, und Frühjahr 1500, als er sich wieder in Florenz niederließ.⁵⁹

Wenn Leonardo in der berühmten Passage zum *componimento inculto* behauptet, beim Entwerfen komme es zuerst auf die treffende Darstellung der Handlungen an und nur an zweiter Stelle und abhängig davon auf das Aussehen der Figuren im einzelnen, erinnert das bemerkenswert an Aristoteles' *Poetik* (1450a), dort gemünzt auf die Kunst des Dramas.

μέγιστον δὲ τούτων ἐστὶν ἡ τῶν πραγμάτων σύστασις. ἡ γὰρ τραγωδία μίμησις ἐστὶν οὐκ ἀνθρώπων ἀλλὰ πράξεων καὶ βίου καὶ εὐδαιμονία καὶ κακοδαιμονία ἐν πράξει ἐστὶν, καὶ τὸ τέλος πράξις τις ἐστὶν, οὐ ποιότης⁶⁰

In Giorgio Vallas Latein lautet diese Stelle nach Auflösung seiner Abkürzungen:

at horum maximum est rerum complexus. Tragoedia namque est imitatio non hominum sed actionis et vitae et felicitatis⁶¹ et infelicitas in actione est et finis actio quaedam est non qualitas⁶²

Aristoteles vergleicht das Drama in seiner begrenzten Ausdehnung und inneren Gliederung mit einem Lebewesen, betrachtet aus gewisser Entfernung, und nennt diese Qualität, wiederum vom Sehsinn ausgehend, *eusynoptos* (*Poetik* 1451a). Giorgio Valla übersetzt *conspicuous*, weithin sichtbar.⁶³ Das

mogenis Ars rhetorica. Aristotelis Rhetoricorum ad Theodecten libri tres. Eiusdem Rhetorice ad Alexandrum. Eiusdem Ars poetica, 2 Bde., Venetiis: in aedib. Aldi, 1508–1509.

⁵⁹ Archivio di Stato di Mantova, *Archivio Gonzaga*, serie E, XLV, busta 1439, f. 55; Brief aus Venedig des Lorenzo Gusnasco da Pavia an Isabella d'Este in Mantua, 13. März 1500; vgl. Villata, *Leonardo da Vinci. I documenti...*, S. 130–131, Nr. 144; P. C. Marani, „Leonardo a Venezia nel Veneto: documenti e testimonianze“, in: Nepi Scirè und Marani, *Leonardo & Venezia...*, S. 23–36: 24.

⁶⁰ Aristoteles, *Poetik* 1450a–b, zitiert nach Aristoteles, *Aristotle's Ars Poetica...*

⁶¹ Der Genetiv *felicitatis* ist den beiden vorhergehenden Genetiven *actionis* und *vitae* angeschlossen. Vallas Übertragung weicht hier, vielleicht abhängig von dem griechischen Manuskript, das er benutzte, vom der heutigen Standardedition der *Poetik* ab. Danach müsste er nämlich übersetzen: *felicitas et infelicitas in actione sunt*.

⁶² Valla, *Giorgio Valla Placentino interprete...*, fol. 97 recto. Meine Übersetzung: „Das Wichtigste von diesen (Teilen) ist die Zusammensetzung der Handlungen. Die Tragödie ist nämlich nicht die Nachahmung (Darstellung) von Menschen sondern von Handlung und Leben. Glück und Unglück bestehen in Handlung. Sie (die Tragödie) hat ihr Ziel in Handlung und nicht in der Schilderung von Beschaffenheit.“

⁶³ Valla, *Giorgio Valla Placentino interprete...*, fol. 97 verso.

ist in der Rhetorik die Vokabel für die dem Zuhörer gleichsam vor Augen stehende Klarheit der Rede. Bedeutet Handlung dem Prinzip nach Veränderung, so im genau ausgearbeiteten Werk keine beliebige und unbegrenzte zeitliche Abfolge von Ereignissen, sondern genaue Komposition, *sýstasis prágmaton* (*Poetik* 1450a). Der Umschlag von Unglück in Glück oder Glück in Unglück soll sich genau aus dem, was im Drama selbst vorhergegangen ist, ergeben:

ταῦτα δὲ δεῖ γίνεσθαι ἐξ αὐτῆς τῆς συστάσεως τοῦ μύθου, ὥστε ἐκ τῶν προγεγενημένων συμβαίνειν, ἢ ἐξ ἀνάγκης ἢ κατὰ τὸ εἰκὸς γίνεσθαι ταῦτα· διαφέρει γὰρ πολὺ τὸ γίνεσθαι τάδε διὰ τάδε ἢ μετὰ τάδε. (Aristoteles, *Poetik* 1452a20)

In Vallas Latein lautet die Stelle:

hęc vero fieri oportet ex ipsius fabulę complexu ut ex iam ante pactis contingat aut necessario aut ut equum est ita factum esse. differt namque plurimum quod fit hęc ipsa ob hęc ipsa: aut post hęc ipsa.⁶⁴

Hierin liegt der Schlüssel, wie es auch der Malerei gelingen könnte, ihr erstes Ziel in der Darstellung von Handlung zu finden. Das Gemeinte verdeutlicht die Ekphrase eines heute verschollenen Kartons Leonardos zum Thema der *Anna selbdritt*, die Fra Pietro da Novellara, seit 1499 Generalvikar der Kongregation der Karmeliten und nachmals Prior des Mantuaner Karmeliter-Konvents, in einem Brief am 3. April 1501 aus Florenz an Isabella d'Este nach Mantua mitteilte:

À facto solo, dopoi che è ad Firenci, uno schizo in uno cartone: finge uno Christo bambino de età circa uno anno che uscendo quasi de bracci ad la mamma piglia uno agnello, et pare che lo stringa. La mamma quasi levandose de grembo ad Santa Anna piglia el bambino per spicarlo dalo agnellino (animale inmolatile) che significa la passione. Santa Anna, alquanto levandose da sedere, pare che voglia retener la figliola che non spica el bambino da lo agnellino, che forse vole figurare la chiesa che non vorebbe fussi impedita la passione di Christo. Et sono queste figure grande al naturale ma stano in piccolo cartone, perchè tutte o sedeno o stano curve, et una stae alquanto dinanti ad l'altra verso la man sinistra. Et questo schizo ancora non è finito.⁶⁵

⁶⁴ Ibidem, fol. 98 recto. Meine Übersetzung: „Diese Veränderung muß aus dem Komplex der Fabel selbst erwachsen, so daß sie sich notwendig oder wahrscheinlich aus dem zuvor Geschehenen ergibt. Es macht nämlich einen großen Unterschied, ob etwas lediglich zeitlich nach einem Ereignis oder aufgrund eines Ereignisses geschieht.“

⁶⁵ Archivio di Stato di Mantova, Archivio Gonzaga, serie E, XXVIII, 3, busta 1103, f. 272, 3 aprile 1501; hier zitiert nach Villata, *Leonardo da Vinci. I documenti...*, S. 134–

Die Beschreibung beginnt mit dem Kind und endet mit der Figur Annas. In Lokalisierung, Richtung, Haltung und Gestik der Figuren erkennt Fra Pietro die Kon-Sequenz der Handlungen: Jede folgt auf die andere nicht eigentlich zeitlich (die Simultaneität der Bildgegenstände bleibt unberührt), sondern dem Grunde nach. Und nur an diese Evidenz der Handlung, *sensus historicus*, die herzustellen ganz in die Zuständigkeit des Künstlers fällt, schließt der gelehrte Theologe vorsichtig einen denkbaren und würdigen *sensus figurativus* an – „[...] *forsi vole figurare la chiesa* [...]“.⁶⁶

Der Brief ist das bislang früheste Zeugnis, daß Leonardo an diesem Thema arbeitete.⁶⁷ Seit Anton Springers *Leonardofragen* (1889) glaubten viele, darin die Komposition des nachmaligen Gemäldes⁶⁸ zu erkennen, das Leonardo unfertig wie die bekannte *Monalisa* nach Frankreich mitnahm, unter der Voraussetzung, daß „verso la man sinistra“ nicht vom Betrachter aus gesehen, sondern auf die linke Hand der dargestellten Figuren bezogen sei.⁶⁹ Doch paßt die Beschreibung „pare che lo stringa“ nicht zu dem Gemälde im Louvre. Denn dort hält das Kind das Lamm, statt es zu umarmen, an den Ohren fest

136, Nr. 150. Meine Übersetzung: „Seit er (Leonardo) in Florenz ist, hat er nur einen zeichnerischen Entwurf auf einem Karton angefertigt: er zeigt einen etwa einjährigen Christus als kleines Kind, das beinahe den Armen der Mutter entgleitet, nach einem Lamm greift und es zu umarmen scheint. Die Mutter, fast im Begriff, sich vom Schoß der hl. Anna zu erheben, greift nach dem Kind, es von dem kleinen Lamm fortzuziehen, einem Opfertier, das die Passion bedeutet. Sankt Anna erhebt sich etwas aus der sitzenden Lage, als wolle sie die Tochter davon abhalten, das Kind von dem Lamm fortzuziehen. Was vielleicht die Kirche darstellen soll, die nicht will, daß die Passion verhindert würde. Und diese Figuren sind lebensgroß, aber befinden sich auf einem kleinen Karton, denn alle sitzen oder sind gebeugt und eine befindet sich nach links vor der anderen. Und dieser Entwurf ist noch nicht fertig.“

⁶⁶ Die Figur der hl. Anna als die Personifikation der *Kirche* (*ecclesia*) zu apostrophieren, tritt hier an die Stelle der üblichen *Maria-Ecclesia*-Auslegung. T. Verdon, „La *Sant'Anna Metterza*. Riflessioni, domande, ipotesi“, in: *Gli Uffizi: Studi e Ricerche* 1984, 5, S. 33–58: 50, versteht Fra Pietros Deutung indessen vor dem Hintergrund der Verehrung Annas als der Schutzheiligen von Florenz. Zum Annen-Kult bei den Karmeliten vgl. M. Holmes, *Fra Filippo Lippi: The Carmelite Painter*, New Haven–London 1999, S. 67–68 und 168–172.

⁶⁷ Siehe – ansonsten von meiner Kommentierung abweichend – Delieuvin, *La „Sainte Anne“* ..., S. 74–76 und 77–78, Nr. 17.

⁶⁸ Paris, Louvre, Öl auf Pappelholz, 1,68 × 1,29 cm (Originalmaße der Tafel: 1,675 × 1,12 cm); vgl. Delieuvin, *La „Sainte Anne“* ..., S. 205–208, Nr. 66.

⁶⁹ Kemp, *Leonardo da Vinci* (2006) ..., S. 213: „If Fra Pietro meant towards *his* left, this would not correspond to the painting, but he may have been thinking in terms of the left hands of the figures themselves, a not uncommon form of description.“ Ebenso argumentiert zuletzt E. Villata, „La *Sant'Anna* di Leonardo tra iconografi, documenti e stile“, in: *Iconographica. Studies in the history of images* 2015, 14, S. 153–167: 156–157.

und ist im Begriff, sich auf dem lagernden Tier wie ein Reiter niederzulassen. Das sah auch der Goldschmied und Dichter Girolamo Pandolfi, genannt Casio de' Medici, im Titel seines 1528 publizierten Sonetts so – „la Modonna [...] che non volea il Figlio scendessi sopra un Agnello“⁷⁰, welcher den Unterschied zu der von Fra Pietro beschriebenen Komposition verdeutlicht und zugleich dessen Wortlaut und figurativer Deutung so nahe kommt, daß der Dichter oder Fra Pietro in seinem Brief vielleicht nur wiederholten, wie andere oder Leonardo selbst bereits über seine Bilderfindung redeten.

Unter allen Varianten und Entwicklungsstufen Leonardos zum Thema erfüllt nur die kleine Skizze⁷¹ (Abb. 6) im Louvre alle Bedingungen aus Fra Pietros Beschreibung.⁷² Die Figuren sind von rechts hinten nach links vorne versetzt angeordnet. Links am Rand erscheint schemenhaft das Tier in der Umarmung des Kindes. An dessen linker Schulter bemerken wir die linke Hand der Mutter, die das Kind in seiner Bewegung hemmt, woraufhin es anscheinend seinen Blick zu ihr zurückwendet. Fra Pietro schreibt, wie oben zitiert: „La mamma quasi levandose de grembo ad Santa Anna piglia el bambino per spicarlo dalo agnellino [...]“ Links neben dem Kopf Marias erscheint wiederum an deren Schulter die rechte Hand Annas, ihre Tochter mit gleichartigem Gestus von deren Tun abzuhalten. Genetische Betrachtung erkennt in Leonardos früherer *Madonna mit dem Kind und Katze*⁷³ den Nukleus der Louvre-Skizze, den Drang des quergelagerten Kindes, das Tier – dort

⁷⁰ Das Sonett mit dem Titel „Per s. Anna che dipinse L. Vinci, che tenea la M. in braccio, che non uolea il Figlio scēdessi sopra un Agnello“ ist abgedruckt als „So[netto]. cxliiii“ in der Papst Clemens VII. gewidmeten Sammlung geistlicher Dichtungen: Girolamo Pandolfi, *Libro de Fasti Giorni Sacri, de liquali si fa mentione in capitoli XLV. Canzoni VII. Sonetti CLXXV. & Madrigaletti XII. Per il mag. Hieronimo Casio de Medici* [...]. *Lo anno del giubileo M.D.C.XXV*, Bologna: per Benedetto de Hettor libraro, 1528, fol. 70 recto: „[...] La madre lo ritien, che non uoria / Veder del Figlio e di se stessa e danni. / Santa Anna, come quella che sapeua / Giesu uestir de lhuman Znostrò uelo / Per Cancellar il fal di Adam, e di Eua, / Dice a sua figlia con pietoso zelo, / Di ritirarlo il pensier suo ne lieua, / Che gli è ordinato il suo immolar dal Cielo.“; auch in Villata, *Leonardo da Vinci. I documenti...*, S. 290–292, Nr. 336; Delieuvin, *La „Sainte Anne“ ...*, S. 327, Nr. 120.

⁷¹ Paris, Louvre, Inv. RF 460, *Skizze für Anna selbdritt*, Feder in Braun, über schwarzem Stift, Griffelritzungen, 16,4 × 12,8 cm; vgl. F. Viatte, in: F. Viatte und V. Forcione (Hg.), *Léonard de Vinci. Dessins et manuscrits*, Ausst.-Kat. Paris 2003, S. 253–254, Nr. 83; Delieuvin, *La „Sainte Anne“ ...*, S. 66–67, Nr. 12.

⁷² Boesten-Stengel, *Verdeckte Linien...*, S. 13–18.

⁷³ Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, Inv. 421E recto und verso, *Maria mit dem Jesuskind und Katze*, Feder in Braun, etwas laviert, Griffelritzungen, recto auf hellgrau grundiertem Papier, 12,7 × 11 cm; vgl. A. De Marchi, in: Petrioli Tofani, *Il disegno fiorentino...*, S. 147–148, Nr. 7.3.



Abb. 6. Leonardo da Vinci, *Skizze für Anna selbdritt*, Feder in Braun, über schwarzem Stift, Griffelritzungen, 16,4 × 12,8 cm, Paris, Louvre, Inv. RF 460. Bild: Delieuvin 2012, S. 67

eine Katze – zu umarmen, und die Mutter, die besorgt das Kind zu bändigen sucht, welches den Druck ihrer Hand spürend, den Kopf umwendet, um in einen stummen Dialog mit ihrem Blick einzutreten. Die Louvre-Skizze erweitert die Gruppe um die Figur *Annas*. Wie schon im traditionellen Schema der *Anna selbdritt* das Kind auf dem Schoß der Mutter und diese wiederum auf dem Schoß ihrer Mutter Anna sitzen, so verdoppelt die Komposition nun die Anzeichen von Drang und Hemmung.⁷⁴ Sie bildet die Voraussetzung für die Schritte auf dem Blatt⁷⁵ im British Museum, deren wesentliches Resultate

⁷⁴ Den stummen Dialog der Gesten und Blicke erkennt Fra Pietro auch in Leonardos kleinem Gemälde verwandter Thematik für „uno Roberteto favorito del Re de Francia“, von dem er in einem folgenden Brief an Isabella d’Este vom 14. April 1501, New York, Privatsammlung, berichtet: „El quadretino che fa è una Madona che sede como se volesse inaspere fusi, el Bambino posto el piede nel canestrino dei fusi, e ha preso l’aspo e mira attentamente que’ quattro raggi che sono in forma di Croce. E como desideroso d’essa Croce ride et tienla salda, non la volendo cedere a la Mama che pare gela volia torre.“ Zitiert nach Villata, *Leonardo da Vinci. I documenti...*, S. 136, Nr. 151.

⁷⁵ London, British Museum, Inv. 1875-6-12-17 recto, *Skizze für Anna selbdritt mit Johannesknabe und Lamm*, Feder in Braun, grau laviert, über schwarzem Stift, in der Hauptskizze etwas Weißhöhung, Griffelspuren, 26,6 × 20 cm, beschriftet, Feder in Braun, in Rechtsnachlinks-Schrift, nahe am rechten Blattrand: „pagol data vechia p[er]/ vedere le machie de/ lle pietre tedessece“; unten links: „fa co[n]che dove lac[qu]a“; verso: *Kopf eines Mannes im Profil*, schwarzer Stift, Spuren von zerstäubter Zeichenkohle des Pausverfahrens. Vgl. A. E. Popham, in: A. E. Popham und P. Pouncey (Hg.), *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. The Fourteenth and Fifteenth Centuries, Catalogue*, London 1950, S. 65–69, Nr. 108; Bambach, *Leonardo da Vinci...*, S. 525–528, Nr. 96.

Die in mehreren Schichten mit schwarzem Stift und Feder entwickelte Hauptskizze (oben) begann offenbar mit einer seitenverkehrten, maßgleichen Wiederholung der Komposition aus der Louvre-Skizze. Ferner sind zwei aufeinander folgende Positionen und Haltungen des Jesuskindes zu erkennen. Die erste (weiter rechts angesiedelt) zeigt rechts neben seinem Kopf die Kürzel eine frontalen Tierkopfes mit Ohren (Lamm), dessen weitere Ausarbeitung unterblieb. Die nachfolgenden Teilskizzen (unten) markieren den Motivwechsel. An die Stelle des Tieres tritt der Johannesknabe, an die Stelle der Umarmung des Tieres der Segensgestus. Möglich ist auch, daß Leonardo vorübergehend erwog, Lamm und Johannesknabe zugleich darzustellen. Vasari wenigstens, gestützt auf unbekannte Quellen, berichtet von einem Karton Leonardos, den er nach seiner Rückkehr in Florenz ausgearbeitet und den das Publikum sehr bewundert habe, worin neben der *Anna selbdritt*-Gruppe sowohl der Johannesknabe als auch das Lamm zu sehen gewesen sei: „Finalmente fece vn cartone dentroui vna Nostra Dōna, & vna S. Anna, con vn Cristo; [...]. [...] vn S. Giouanni piccol fanciullo, che si andaua trastullando con vn pecorino [...]. Questo cartone, come di sotto si dirà, andò poi in Francia.“ Vasari, *LE VITE DE’ PIV ECCELLENTI...*, Bd. 2, S. 8.

im Karton⁷⁶ der Londoner National Gallery und andererseits in der kleinen Skizze⁷⁷ in Venedig wiederzuerkennen sind. Letztere geht von den Nebenskizzen des British Museum-Blattes aus, in denen das Kind nicht mehr auf dem Schoß der Mutter quer lagert, sondern aufrecht sitzt und sich zu dem Johannesknaben vorbeugt. An dessen Stelle erscheint in der venezianischen Skizze das auf dem Boden lagernde Lamm. In der gemalten Version, die Leonardo mit nach Frankreich nahm, hat das wenigstens einige Monate ältere Kind seine frühere Position verlassen, entgleitet den Händen der Mutter, um das Tier in Besitz zu nehmen.

Am 17. Juni 1500 erhielt Filippino Lippi den Auftrag⁷⁸, das große Altarblatt für den neuen Ratssaal der Florentiner Republik anzufertigen. Vasari berichtet, daß der Maler bis zu seinem Tod 1504 nur den gezeichneten Entwurf für Bild und Rahmen, 'il disegno d'un'altra tauola grande con l'ornamento'⁷⁹, gefertigt habe. Der Maler Fra Bartolomeo übernahm 1510 die liegegebliebene Aufgabe und hörte bereits 1512 auf, an dem Tafelgemälde zu arbeiten, das nur bis zur Helldunkeluntermalung aller Figuren gediehen war und dennoch oder deswegen schon bald von der Nachwelt sehr bewundert wurde.⁸⁰ Zu sehen ist es heute im Florentiner Museo di San Marco: Den Mittelgrund und zugleich die Mitte nehmen die *Anna selbdritt mit Johannesknabe* ein, umgeben von nachgeordneten Schutzheiligen der Republik. Edoardo Villata fällt auf, daß Fra Bartolomeos Maßen der zentralen Gruppe genau die des Londoner Kartons entsprechen, so als habe Leonardo ihn für denselben Ort konzipiert unter der Voraussetzung, daß die Komposition in dem notwendig größeren Format des Altarbildes noch um weitere Figuren zu ergänzen gewesen wäre.⁸¹ Sollte sich Leonardo einst mit einem eigenen Entwurf zum Thema der Florentiner Öffentlichkeit für empfohlen haben,

⁷⁶ London, National Gallery, Inv. 6337, *Karton für Anna selbdritt*, Zeichenkohle, schwarze Kreide, gehöht mit weißer Kreide, auf leicht braun gefärbtem Papier, 141,5 × 106 cm.

⁷⁷ Venezia, Gallerie dell'Accademia, Inv. 230, *Skizze für Anna selbdritt mit Lamm*, Feder und zwei Farbtöne brauner Tinte, über schwarzem Stift (Metallstift?), 12,2 × 10 cm; vgl. Pedretti, *I disegni di Leonardo da Vinci...*, Bd. 1, S. 112–113, Nr. 14; Bambach, *Leonardo da Vinci...*, S. 520–524, Nr. 95.

⁷⁸ A. Scharf, *Filippino Lippi*, Wien 1935, doc. XXVI.

⁷⁹ Vasari, *LE VITE DE' PIV ECCELLENTI...*, Bd. 1, S. 496.

⁸⁰ *Ibidem*, Bd. 2, S. 41: „Gli fu da Piero Soderini allogata la tauola della sala del consiglio, che di chiaro oscuro da lui disegnata ridusse in maniera ch'era per farsi honore grandissimo. [...] Così imperfetta: nella quale sono tutti e protettori della città di Fiorenza: E que santi che nel giorno loro la città ha hauute le sue vittorie dou'è il ritratto d'esso fra Bartolomeo fattosi in uno specchio.“ Siehe auch S. Padovani (Hg.), *Fra' Bartolomeo e la scuola di San Marco*, Venezia 1996, S. 99–103, Nr. 21.

⁸¹ Vgl. Villata, *Leonardo da Vinci. I documenti...*, S. 160–163.

bevor er den Zuschlag für das Wandbild der *Schlacht bei Anghiari* im selben Saal erhielt?

Bemerkenswerterweise scheint der italienische Ausdruck *schiz*[z]o in der Bedeutung von *zeichnerischer Entwurf* erstmals durch die zitierte Ekphrase Fra Pietros belegt. Er findet sich dann auch bei Leonardo.⁸² Erst später sollte Giorgio Vasari *schizzi*, *disegni* und *cartoni* als drei Schritte und Ausarbeitungsgrade des zeichnerischen Entwurfs unterscheiden und den Begriff wenn nicht unmittelbar aus dem schon früher belegten italienischen Verb *schizzare* mit seiner Bedeutung (*ver-*)*spritzen* (*von Flüssigkeiten*), so doch aus dessen Effekt herleiten, dem Fleck – „fatti in forma di vna machia“.⁸³ Tatsächlich teilt uns Fra Pietro nicht mit, welchen Ausarbeitungsgrad jener „schizo in uno cartone“ Leonardos zeigte, sondern nur, daß er noch nicht fertig gewesen sei. Bleibt zum Verständnis dieses alten, aber neu verwendeten Wortes die gelehrte Laut- und Gedankenverbindung zu dem griechischen ἐπισκιάζειν (aus σκιά – *Schatten*, *Schemen*), analog zu dem lateinischen *adumbrare* (*schemenhaft*, *in Umrisen andeuten*, *zeichnerisch entwerfen*, aus *umbra*, *Schatten*), womit immerhin das *Vokabular der Crusca* in seiner vierten Auflage (1729–1738) den Bedeutungsumfang von *schizzare* in der Kunst angibt.⁸⁴

⁸² Leonardo verzeichnet 1504 unter seinen Büchern „un libro di chavalli schizzati pel cartone“ – Maccagni, *Riconsiderando...*, S. 297; A. Marinoni, *Leonardo da Vinci. Scritti letterari, Nuova edizione accresciuta con in manoscritti di Madrid*, Milano 1987, S. 256–257, glaubt an dem Ausdruck „pel cartone“ zu erkennen, daß die gezeichneten Pferde für den Karton der Anghiarschlacht bestimmt gewesen seien.

⁸³ Vasari, *LE VITE DE' PIV ECCELLENTI...*, Bd. 1, S. 46: „Gli schizzi [...] chiamiamo noi vna prima sorte di disegni, che si fanno per trouare il modo delle attitudini, & il primo componimento dell' opra. Et sono fatti in forma di vna machia, e accennati solamente da noi in vna sola bozza del tutto. Et perche dal furor dello artefice sono in poco tempo con penna, ò cō altro disegnatoio, ò carbone espressi solo per tentare l'animo di quel che gli souuene perciò si chiamano schizzi“.

⁸⁴ *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Bd. 4, Firenze 1735, S. 389: „§. II. *Schizzare*, in signific. att. è anche termine di pittura, e vale *Disegnare alla grossa*. Lat. *leviter deformare*, *prima ducere lineamenta*, *adumbrare*. Gr. ἐπισκιάζειν.“ Schon die frühen italienischen Philologen fanden es offenbar unbefriedigend, den Ausdruck *schizzo* in seiner Kunstverwendung allein aus dem italienischen *schizzare* abzuleiten. Ottavio Ferrari, *Origines linguae Italicae*, Padova 1676, S. 267, verweist auf lateinisch *schedium* (Stegreifgedicht), entsprechend lateinisch *schedius* (in der Eile, leichthin), vielleicht nach griechisch σχέδιος (eilig, flüchtig). So kommentieren noch moderne Wörterbücher, z.B. P. Robert (Hg.), *Dictionnaire [...] de la langue française*, Paris 1973 (Le petit Robert), S. 620, zu *esquisse* (italienisch *schizzo*), abgeleitet von lateinisch *schedium*.

GENETISCHE KRITIK DER SKIZZEN: DIE ZEICHNERISCHE WENDE IM DARGESTELLTEN GESCHEHEN

Die beiden Blätter Inv. 215 (Abb. 3) und Inv. 216 (Abb. 4) der Gallerie dell'Accademia in Venedig enthalten Vorstufen der schließlich im Karton ausgearbeiteten *Lotta per lo standardo*. Sie wurden in der modernen Leonardo-Literatur stets als Abfolge verstanden, so als ereigne sich von dem einen auf das andere Blatt der vielleicht wichtigste Schritt hin zu der schließlich durch die Kopien bekannten Komposition⁸⁵ – indem der Zeichner den Reiterkampf verdichtete⁸⁶, den nachmaligen *Soldaten mit dem roten Barett* samt Pferd umdrehte und die Komposition fast symmetrisch auf ein Zentrum hin ordnete. Die wertvollen Einzelbeobachtungen aus den Skizzen änderten jedoch nichts an den Meinungen über die vermeintlich beabsichtigte Handlung oder historische Identität der dargestellten Figuren, die man bereits aus den Kopien von fremder Hand gewonnen zu haben glaubte.⁸⁷ Worin genau besteht das Handeln der auf beiden Blättern dargestellten Figuren und worin das des Zeichners?

⁸⁵ Vgl. Neufeld, *Leonardo da Vinci's Battle...*, S. 173–174.

⁸⁶ Zum Beispiel Kemp, *Leonardo da Vinci (2006)...*, S. 234: „As the forms emerged from the maelstrom of swirling lines, some by design and some my spontaneous accident, so he [Leonardo] progressively condensed his image, locking the percussive forces together in an ever more concentrated implosion. The two horses on the left of the drawing were transformed into one, and the right hand horseman was drawn more closely into the engagement. This tightening of the compositional knot eliminated the fallen horse and his threatened rider, leaving room only for the strikingly foreshortened pair of fighting soldiers below the horses' bodies.“

⁸⁷ Siehe zum Beispiel C. Echinger-Maurach, „*Virtute vincere*. Leonardos und Michelangelos *Schlachtenbilder* im Rahmen der Ausstattung der Florentiner Sala grande del Consiglio im Palazzo Vecchio“, in: T. Weigel und J. Poeschke (Hg.), *Leitbild Tugend. Die Leitbild Tugend. Die Virtus-Darstellungen in italienischen Kommunalpalästen und Fürstenresidenzen des 14. bis 16. Jahrhunderts*, Münster 2013, S. 255–294: 279–280: „Leonardo zwingt das dynamische Geschehen unter sein Gesetz von Symmetrie und Hierarchie, auch wenn der ‚Held‘ in der Mitte [...] den Kampf nicht gewinnen, sondern verlieren wird: Er ist der Kapitän der Mailänder der seine Fahne nicht retten kann.“ Sowie S. 281: „Leonardo rückt die drei Hauptreiter eng aneinander und läßt den eigentlich Fliehenden in der Mitte (unseren ‚Helden‘) nun plötzlich in die Gegenrichtung auf die Verfolger zusprennen. Sein Pferd verhakt sich mit den Vorderläufen des angreifenden Pferdes, beide Rösser verbeißen sich überdies ineinander; dadurch wird der Pferdekopf rechts außen nach vorne gebogen. Auf den ersten Blick scheint es, als gewönne nur auf Kosten der Logik die Endkomposition Gestalt, indem ein Fliehender plötzlich wieder die Richtung wechselt und zum Angriff übergeht. Allerdings erreichen dadurch Karton und Fresko solche Schlagkraft, daß man diese Unlogik bisher übergangen hat.“

Es geht zunächst um das Reitergefecht auf Blatt Inv. 215 oben. Überschneidungen, Körper- und Umraumschraffen erzeugen eine Perspektive mit hochliegendem Horizont und Aufsicht des Bodens unter den Hufen der Pferde sowie ein optisches Relief mit bestimmter Beleuchtung von rechts. Alle Pferde weisen in der Bewegungsrichtung von rechts nach links. Natürlich ist das keine vollständige Beschreibung der Skizze. Unten und bildräumlich im Vordergrund ist noch ein samt Pferd gestürzter Reiter zu erkennen, über den sich ein Fußsoldat hermacht. Der Reiter oben in der Mitte wendet sich gegen die Richtung seines Ritts zurück und schwingt einen Säbel, als gelte es, einen Verfolger abzuwehren. Bei allen noch ausstehenden Wandlungen ist hier bereits Vasaris *Soldat mit dem roten Barett* zu erkennen. Die gewaltsame Bewegung mit ihrem Richtungscontrast ebenso wie das Motiv des stürzenden Pferdes und Reiters sind dem Repertoire der Relieffronten kaiserzeitlicher Sarkophage entlehnt, die Schlachten siegreicher Römer gegen unterliegende Barbaren darstellen⁸⁸, und kommen auch in dem Florentiner Bronzerelief (Abb. 7) *all' antica* einer *Reiterschlacht* vor, das erstmals 1492 im Florentiner Palazzo Medici *in via larga* nachgewiesen ist und Vasari dem Schüler und Erben Donatellos Bertoldo di Giovanni (1420–1491) zuschreibt.⁸⁹ Anders als in den antiken Vorbildern unterscheidet Bertoldo nicht nach Kostüm und Habitus Römer und Barbaren. Doch gibt es auch bei ihm eine klare Verteilung der Rollen. Von links stürmen Berittene heran, die Angegriffenen wehren sich, unterliegen oder entweichen

⁸⁸ Zum Beispiel die Front des großen *Sarkophags Ludovisi* (um 260 n. Chr.), Roma, Museo Nazionale Romano, Inv. 8574.

⁸⁹ Bertoldo di Giovanni, *Reiterschlacht*, Bronzerelief, 45 × 99 cm, Firenze, Bargello, Museo nazionale, Inv. Bronzi (1879) 258. Nach dem Vorbild römischer Schlachtensarkophage komponiert, u. a. nach dem (heute auf wenige Reste reduzierten) Relief des Sarkophags *Inv. C 21 est* im Camposanto in Pisa. Auch die Figuren der Viktorien und Gefangenen an den Ecken folgen diesen Mustern. Das Relief ist ohne Angabe des Künstlers 1492 im Inventar des Palazzo Medici in Via Larga über dem Kamin der *Saletta* neben der *Sala Grande* verzeichnet als „Una storia di bronzo sopra il chamino die piu chavagli ignudi, cioe una battaglia“ und den gleichen Maßen. Vgl. E. Müntz, *Les collections des Médicis au XV^e siècle*, Paris 1888, S. 84. Vasari, *LE VITE DE' PIV ECCELLENTI...*, Bd. 1, S. 336, nennt unter den Schülern Donatellos an erster Stelle „Bertoldo scultore Fiorentino, che l'imitò assai, come si puo vedere in vna battaglia in bronzo, d'huomini a cuallo, molto bella, la quale è hoggi in guardaroba del S. Duca Cosimo.“ Vgl. M. Lisner, „Form und Sinngehalt von Michelangelos Kentaurenschlacht, mit Notizen zu Bertoldo di Giovanni“, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 1980, 24, S. 299–344; J. D. Draper, *Bertoldo di Giovanni, sculptor of the Medici household*, Columbia (Mo.) 1992; J. D. Draper, in: K. Weil-Garris Brandt und C. Acidini Luchinat (Hg.), *Giovinezza di Michelangelo*, Ausst.-Kat. Firenze, Firenze–Milano 1999, S. 258–264, Nr. 8.



Abb. 7. Bertoldo di Giovanni, *Reiterschlacht*, Bronzerelief, 45 × 99 cm, Firenze, Bargello, Museo nazionale, Inv. Bronzi (1879) 258. Bild: eigene Aufnahme

nach rechts. Bertoldos Antikenfiktion hilft, die erste Anlage der Komposition bei Leonardo zu erkennen, eine gleichartige Verfolgungsjagd, lediglich in entgegengesetzter Richtung von rechts nach links. Rechts erkennen wir in dem Reiter, der mit seiner Lanze auf den einen zielt, der sich in seinem Abwehrgestus zurückwendet, einen Verfolger. Vasari nennt die ausgearbeitete Szene eine *fuga*, welches lateinische und italienisch unveränderte Wort das überstürzte Flihen und Entweichen vor einer Bedrohung und nur im übertragenen Sinn rasches Dahineilen meint.

Auf den ersten Blick haben drei Reiter Lanzen mit flutternden Wimpeln. Der eine, ganz links in leichten Strichen angedeutet, scheint sich am raschesten zu entfernen. Er kommt noch in der Skizze Inv. 216 vor, nicht aber in dem durch fremde Kopien bekannten Resultat. Die beiden anderen Reiter rechts und links sind von größerer Dichte. Der linke zeigt eine Oberfläche, die der Zeichner über die erste Anlage der Figur legte. Zuerst wurde hier ein wie seine Nachbarn nach links fliehender Reiter skizziert. In der Überarbeitung wurde daraus ein Verfolger, aber so als sähen wir in ihm nicht den Anfang eines Lanzenangriffs (wie bei dem Reiter rechts), sondern sein Resultat. Alles was dazugehört, die Lanze, die verdrehte Pose des Lanzenreiters, alles trug der Zeichner *ad hoc* in den erstskizzierten Reiter ein, mit schwarzem Stift über Feder, mit Feder über schwarzem Stift. Die vorhergehende Angriffsposition des Reiters ist indessen als ungetilgte Alternative rechts in der Skizze stehen geblieben. Die beiden Reiter mit Lanzen und Wimpeln vorne links und rechts sind zeichnerisch und in der dargestellten Handlung aufeinander folgende Positionen, Posen und Gesten des einen Protagonisten.

Die Lanze zielte auf den *Soldaten mit dem roten Barett* und glitt wohl zu dessen linker Seite hin vorbei. Der Angegriffene bekam im selben Moment den Schaft der Lanze mit seiner linken Hand (bei angewinkeltem Arm) zu fassen. Nur so ist mit Wahrscheinlichkeit und Notwendigkeit der *Poetik* zu folgern, daß er ihn schließlich, wie in den Kopien des Resultats zu sehen, mit der Hand von unten umklammert. Da der angreifende Reiter den Schwung seines Pferdes nicht mehr aufhalten konnte, gelangte dessen Lanze durch Drehung um diesen Punkt (vom Betrachter aus gesehen im Uhrzeigersinn) in genau die vom Zeichner entworfene Position. Der Schaft der Lanze biegt sich über seinen Rücken. Mit dem Zugriff seiner linken Hand versucht er zu verhindern, daß sie ihm vollends entglitte. Als *causa efficiens* der gewaltsam verdrehten Pose des Reiters kommt nur die Intervention des nachmaligen *Soldaten mit dem roten Barett* in Betracht.

Nachdem der Zeichner aus dem ersten Angreifer rechts dessen fortgeschrittene Lage und Niederlage links generiert hatte, war es dem Blatt Inv. 216 aufgegeben, diese fast schon fertig zu übernehmen und durch Anpassungen des Übrigen zu vollenden. Er dreht das Pferd des *alten Soldaten* um und bringt es in Kollision mit einem neu von rechts nahe herangerückten Verfolger, zu dessen Bewaffnung nicht mehr die Lanze, sondern ein kurzer Speer gehört. Das Pferd des *alten Soldaten* demonstriert dabei seine Überlegenheit, sofern es sich mit den Vorderhänden auf die des rechten Pferdes fallen läßt, um es mit seinem ganzen Gewicht niederzuzwingen.⁹⁰

Ein Fußsoldat richtet seine Hellebarde gegen den *Soldaten mit dem roten Barett*. Der Zeichner verdeutlichte ihn in einer vereinzelt, leicht größer proportionierten Figur rechts unten auf demselben Blatt und erkannte zugleich, daß für den aufrecht kämpfenden Soldaten in der durch den Zusammenprall und die Verknotung der drei Reiter verdichteten Szene kein Platz mehr bliebe. Er ersetzte ihn durch den kompakten Zweikampf am Boden, den er auf einem

⁹⁰ Anders als Kenneth Clark finde ich hier keine Anzeichen, daß Leonardo den nachmals berühmten römischen Sarkophag mit dem Relief des *Phaeton-Sturzes* wahrgenommen hätte, der in Trastevere aufgefunden, um 1500 bei der Kirche *S. Maria in Aracoeli* zu sehen war und später in den Florentiner Uffizien gelangte. Das Motiv der im Kampf kollidierenden Reiter und Pferde entwickelte Leonardo in Varianten auf einem Skizzenblatt in Windsor Castle, Royal Library, Inv. 12338, *Skizzen für Berittene und Fußsoldaten*, Zeichenkohle, 21,5 × 38,5 cm; vgl. K. Clark und C. Pedretti, *The Drawings of Leonardo da Vinci in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, 2. durchgesehene Aufl., 3 Bde. London–New York 1968, Bd. 1, S. 33–34; K. Clark, „Leonardo and the Antique“, in: C. D. O'Malley (Hg.), *Leonardo's Legacy. An International Symposium*, Los Angeles 1969, S. 1–34: 14–16.

weiteren Blatt⁹¹ separat studierte und der so auch in der Kopie der Florentiner Uffizien (Abb. 1) zu erkennen ist.

Der Aktionsraum der Figuren beschäftigte den Zeichner auch im folgenden – immer noch auf dem Blatt Inv. 216: Nachdem er die neue Kollision der beiden Reiter und Pferde und den schon bekannten verdrehten Reiter links zusammengefügt hatte, suchte er mit zusätzlichen Federstrichen zu erkunden, ob und wie der herangerückte Reiter von rechts den bereits durch den *Soldaten mit dem roten Barett* festgehaltenen Schaft der Lanze seinerseits ergreifen könnte.⁹² Die Striche, welche den ausgestreckten linken Arm des rechten Reiters erproben, verdeutlichen jedoch, daß der Abstand, bei natürlicher Proportionierung des Arms, nicht plausibel zu überbrücken wäre.

Erst jetzt ließ Leonardo Seite an Seite mit ihm und in gleicher Richtung einen weiteren Reiter auftauchen. In der Kopie der Florentiner Uffizien ist er leicht zu lokalisieren. Dort ziert ein geflügelter Drache seinen Helm. Eine kleine Skizze⁹³ (Abb. 5) in Budapest gilt der Leonardo-Literatur bisher als eine *erste Idee* zu dem Reiter von rechts in Blatt Inv. 216 – immer unter der Voraussetzung, daß er nach dem Lanzenschaft griffe und so auch im schließlichen Bild zu sehen gewesen sein sollte.⁹⁴ Tatsächlich verdeutlicht sie die Haltung und Handlung des zuletzt hinzukommenden Reiters, der dann, an entsprechender Stelle in den Reiterkampf eingefügt, durch den vorderen rechten Reiter teilweise verdeckt erscheint. Die rechte Hand des Skizzierten ist zu einem Waffenhieb erhoben, mit der Linken greift er nach dem Schaft der umkämpften Lanze, der seine linke Schulter und den Nacken streift, so als handele es sich um einen äußersten Versuch, noch zu verhindern, daß der *Soldat mit dem roten Barett* sie vollends erbeute.⁹⁵

⁹¹ Venezia, Gabinetto Disegni e Stampe delle Gallerie dell'Accademia, Inv. 214, *Skizzen für eine Gruppe von zwei miteinander kämpfenden Männern*, Feder in Braun, Metallstift (zu Beginn der beiden oberen Skizzen), auf vergilbtem weißen Papier, 8,7 × 15,2 cm; vgl. Pedretti, *I disegni di Leonardo da Vinci...*, S. 118, Nr. 18.

⁹² Das erkennt Echingen-Maurach, *Virtute vincere...*, S. 283–284.

⁹³ Budapest, Szépművészeti Múzeum, Inv. 1774 verso: *Studie für einen behelmteten Reiter*, Rötel, auf unpräpariertem, weißen Papier, 22,7 × 18,6 cm; Bambach, *Leonardo da Vinci...*, S. 500–505, Nr. 90.

⁹⁴ Nepi Scire, in: Nepi Scirè und Marani, *Leonardo & Venezia...*, S. 274, Nr. 35; Bambach, *Leonardo da Vinci...*, S. 500–501.

⁹⁵ Richter, *The Literary Works* (1883)..., Bd. 1, S. 340: „[...] at the back of one of the drawings at Buda-Pesth there is the bust of a warrior carrying a spear on his left shoulder, holding up the left [...]“ Auch wenn er den Zusammenhang dieser Zeichnung mit der *Lotta per lo stendardo* nicht erkennt und den Gestus als ein Tragen und nicht als ein nach etwas Greifen versteht, sieht er den Stab doch richtig auf der linken Schulter – „on his left shoulder“. Auszuschließen ist nach der Budapester Studie, daß die linke Hand von rechts

Indem der Zeichner davon abließ, den Reiter rechts vorne mit einer Hand bis an die querliegende Lanze greifen zu lassen, war der Weg frei für eine Neujustierung dieser Figur. Sie vollzieht sich in einer Skizze auf einem in das Manuskript K des Institut de France eingebundenen Blatt.⁹⁶ Wir erkennen dort, wie ihr linkes Bein zunächst in lockeren Bögen, dann in Ober- und Unterschenkel ausdifferenzierender Artikulation ad hoc gefunden wird. Der linke Arm des weit vorgebeugten Reiters ist so an den Rumpf gelegt, als führe er zusätzlich mit seiner Linken und nicht nur mit der schwungvoll nach hinten ausholenden Rechten den Schaft einer Waffe, die dann in der Kopie der Florentiner Uffizien als auf den Kopf des *Soldaten mit dem roten Barett* gerichteter kurzer Speer wiederkehrt.⁹⁷

Unter den fremden Kopien kommt sie (Abb. 1), bei aller Lückenhaftigkeit und Unausgeführtigkeit, der durch Leonardo schrittweise entworfenen bildräumlichen Situation und Handlung am nächsten.⁹⁸ Will man aber wissen,

am Schaft der Lanzen-Standarte dem vorderen rechten Reiter gehören sollte, wie Pedretti, „Leonardo, 1505 e dopo“, in: Pedretti, *La mente di Leonardo...*, S. 32, meint, oder daß der Schaft der Lanze vom Betrachter aus gesehen hinter dem Kopf des Reiters mit dem Schlangenhelm vorbeigehe, wie die in Pedrettis Text abgebildete Rekonstruktion es darstellt.

⁹⁶ Paris, Institut de France, Ms. K¹, fol. 14verso – 15recto, *Skizze für einen Reiter der Anghiarischlacht*, schwarzer Stift; vgl. Leonardo da Vinci, *Il manoscritto K. Trascrizione diplomatica e critica di Augusto Marinoni*, 2 Bde., Firenze 1989; Pietro C. Marani, in: Viatte und Forcione, *Léonard de Vinci...*, S. 426–427, Nr. 151, mit Abbildung. Carlo Pedretti kommt das Verdienst zu, den Zusammenhang der Skizze in Manuskript K mit dem Reiter der Anghiarischlacht erkannt zu haben. Er meint indessen noch 2006, in Pedretti, *La mente di Leonardo...*, S. 27–30, daß der von Leonardo in Ms. K formulierte Reiter dazu bestimmt gewesen wäre, nach dem querstehenden Lanzenschaft zu greifen. Das genau zeigt die Skizze aber nicht.

⁹⁷ Gewiß muß man die Manuskriptseite um etwa 12 Grad im Uhrzeigersinn drehen, um diejenige Orientierung zu erhalten, die der dann in die Komposition eingefügten Figur entspricht.

⁹⁸ Die für das Verständnis der Handlung so wichtige linke Hand des *Soldaten mit dem roten Barett* fehlt in den folgenden Kopien:

– Firenze, GDSU Inv. 14591F, Kopie nach Leonardos *Lotta per lo stendardo*, Feder in Braun, braun laviert, 29 × 43 cm, beschriftete in Feder in der Position Innenseite des Rundschildes bei dem unten links kauernenden Soldaten: „1553“.

– Firenze, Sammlung Rucellai, Kopie nach Leonardos *Lotta per lo stendardo*, Feder in Braun, 28,5 × 42,7 cm.

Der Lanzenschaft reicht nur bis zu der Hand des Reiters von links in der Kopie der Florentiner Uffizien und in der sogenannten Tavola Doria, Tokyo, Fuji Art Museum.

Der Lanzenschaft reicht bis nahe an den Kopf des zuletzt hinzugekommenen Reiters in der Zeichnung Firenze, GDSU Inv. 14591F (siehe oben), in der Zeichnung der Sammlung Rucellai (siehe oben) sowie in dem Kupferstich des Lorenzo Zacchia mit Jahreszahl „1558“.

wie der Schaft der Standarte gemäß Leonardos Vorhaben fortzusetzen gewesen wäre, halte ich das Timbal-Gemälde für die beste Illustration (Abb. 2).⁹⁹ Wo Kunsthistoriker bisher einen Kampf zweier Mailänder links gegen zwei Florentiner rechts erblickten, ist nun im Lichte genetischer Kritik der Sieg des *alten Soldaten mit dem roten Barett* gegen wenigstens drei Angreifer zu erkennen. Den einen links hat er schon mit dessen eigener Lanze in die unkomfortable, ausweglose Lage gebracht. Mit der Wucht seines Pferdes kämpft er das des vorderen rechten Reiters nieder. Er schwingt den Säbel, um die Hand des zuletzt Hinzukommenden, der soeben nach dem Lanzenschaft greift, mit einem Hieb zu durchtrennen. Noch im Vordringen von rechts des Feindes sehen wir hier die Wende in der Schlacht, d.h. wer schließlich die Oberhand gewinnen wird. Die Wende von Unglück in Glück erzielte Leonardo zeichnerisch in kaum mehr als zwei Schritten, indem er zuerst einen der von links nach rechts stürmenden Angreifer so verdrehte und anschließend den *Soldaten mit dem roten Barett* samt Pferd in Gegenrichtung kehrte. Letzterer ist gewiß der Florentiner.

REKONSTRUKTION DES BEABSICHTIGTEN WANDBILDES

Bis hierhin beachtete Leonardo gleich Aristoteles' *Poetik* den Vorrang der Handlung vor den Charakteren. Die Gesichter der Protagonisten entwarf er offenbar erst, als die Zusammenstellung der Posen sowie ihre Position und

Der Schaft der Lanze scheint vom Betrachter aus gesehen hinter dem zuletzt hinzugekommenen Reiter vorbeizuführen in der Kopie: Firenze, Museo Horne, Inv. 6, Öl auf Leinwand, 154 × 212 cm. Vgl. A. Perissa Torrini, in: Pedretti, *La mente di Leonardo...*, S. 106–108, zu Nr. VII.1.1 bis o, sowie M. Seracini, in: *Ibidem*, S. 94–95.

Die von einigen ganz oder teilweise Peter Paul Rubens zugeschriebene Zeichnung Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. 20.271, nach Leonardos *Lotta per lo stendardo*, schwarzer Stift, weiße Kreide, Feder in Braun, 42,8 × 57,7 cm, zeigt die umkämpfte Lanzen-Standarte im Schaft abgeknickt oder zerbrochen, so als ginge es nur noch darum, die Spitze mit dem daran befestigten Wimpel zu erbeuten oder zu behalten. Zöllner, *Rubens Reworks Leonardo...*, S. 188, sieht den Lanzenschaft sogar an zwei Stellen zerbrechen: einmal für den Betrachter nur indirekt erkennbar auf dem Rücken des linken Reiters und zweitens eben da, wo die Louvre-Zeichnung es darstellt, und hielt das für ein originales, wenigstens zeitweise von Leonardo erwogenes Motiv. Tatsächlich dürfte der kreative Kopist eine nur mittelbare und lückenhafte Vorlage frei ergänzt oder eine so ergänzte bereits vorgefunden haben.

⁹⁹ Eine ganz andere Frage ist, welchen Zeugniswert wir dem Timbal-Gemälde darüber hinaus beimessen wollen. Den hochliegenden Bildhorizont und die einheitliche Beleuchtung konnte der Kopist ohne weiteres an Skizzen Leonardos abgelesen, die Farben aber nach eigenem Ermessen gewählt haben. Der Wimpel mit zwei Spitzen hat in seiner grünbraunen Farbe keine heraldische Spezifik.

Projektion im Bildraum feststanden. Erhalten sind die Studien von drei Gesichtern, die durch genaue Ansicht und Beleuchtung gekennzeichnet sind. Der jugendliche Kopf¹⁰⁰ (Abb. 8), der auf der Rückseite des Blatts der genannten Skizze (Abb. 5) erscheint, ist genau in dieser Ansicht für den vorderen rechten Reiter bestimmt. Dagegen weist die Skizze für den zuletzt hinzukommenden Reiters eine Projektion auf, die nur mit der des Alten im Profil nach links auf dem weiteren Blatt¹⁰¹ (Abb. 9) in Budapest übereinstimmt, wo er ganz bildräumlich mit dem aus gleicher Richtung beleuchteten Kopf des *Soldaten mit dem roten Barett* konfrontiert ist. Beide Gesichter sind offenbar nach derselben Physiognomie studiert und nur in Ansicht und Mimik soweit unterschieden, daß sie den in der Handlung entgegengesetzten Protagonisten verliehen werden konnten.

Ohne Leonardo auf das tatsächliche Aussehen einer historischen Person zu verpflichten, könnte man bei dem *alten Soldaten mit dem roten Barett* an den Florentiner Heerführer denken, der als Piergiampaolo Orsini im wirklichen Leben zum Zeitpunkt der Schlacht etwa 50 Jahre als war.¹⁰² Das rote Barett¹⁰³ genügte, um ihn im Bild gegenüber allen noch so prunkvoll und phantastisch Behelmten auszuzeichnen. Pisanellos Gedenkmedaille mit dem Porträt des Niccolò Piccinino, wo dieser eine ähnliche Kopfbedeckung trägt, ist hier nicht vorausgesetzt.¹⁰⁴

In Haltung, Gestus und dem wie zum Schrei geöffneten Mund wiederholt die Figur des *alten Soldaten* Antonios del Pollaiuolo *Herkules Kampf mit der vielköpfigen Hydra*, welche Komposition durch eine kleinformatige

¹⁰⁰ Budapest, Szépművészeti Múzeum, Inv. 1774 recto, *Studie für den Kopf eines Reiters in Leonardos Schlacht bei Anghiari*, Rötel, auf blaß ocker-rosa präpariertem Papier, 22,7 × 18,6 cm, verso: *Studie für einen behelmten Reiter*, Rötel, auf unpräpariertem, weißen Papier; vgl. Bambach, *Leonardo da Vinci...*, S. 500–505, Nr. 90.

¹⁰¹ Budapest, Szépművészeti Múzeum, Inv. 1775, *Studie von zwei Köpfen*, schwarzer Stift, Spuren von Rötel links, 192 × 188 mm. Vgl. Bambach, *Leonardo da Vinci...*, S. 505–508, Nr. 91; Pedretti, *La mente di Leonardo...*, S. 36–37.

¹⁰² Zu dem mit Grabmal, aber ohne Bildnis in S. Maria Novella beigesetzten Piergiampaolo Orsini siehe Falcioni, *Orsini...*

¹⁰³ Man vergleiche die elegante, in der Florentiner Malerei sehr verbreitete Art der Kopfbedeckung in Benozzo Gozzolis *Zug der hl. drei Könige* im Palazzo Medici-Riccardi, Paolo Uccellos und Andreas del Castagno gemalte Reiterstandbilder in der Florentiner Kathedrale sowie Andreas del Castagno *Farinata degli Uberti* im Zyklus der *Uomini e donne illustri* (1448), Firenze, Galleria degli Uffizi.

¹⁰⁴ Zu Pisanellos Medaille für Niccolò Piccinino (1441–1442), Bronze, Ø 9 cm, Paris, Bibliothèque Nationale, siehe S. K. Scher, in: K. Christiansen und S. Weppelmann (Hg.), *Gesichter der Renaissance. Meisterwerke italienischer Portraitkunst*, Berlin 2011, Nr. 97.



Abb. 8. Leonardo da Vinci *Studie für den Kopf eines Reiters*, Rötel, auf blaß ocker-rosa präpariertem Papier, 22,7 × 18,6 cm, Budapest, Szépművészeti Múzeum, Inv. 1774 recto. Bild: Bambach 2003 (Anm. 40), S 501

Replik (Abb. 10) erhalten ist.¹⁰⁵ Es war eines von drei großen Leinwandgemälden der *Taten des Herkules*, die 1492 im *Palazzo Medici in Via Larga* als „del Pollaiuolo“¹⁰⁶ verzeichnet und 1495 nach der Vertreibung der Medici mit anderen Kunstgegenständen gleich Trophäen in den *Palazzo Vecchio* verbracht worden waren. Unter dessen Sehenswürdigkeiten nennt der 1510 gedruckte *Memoriale* des Francesco degli Albertini in der alten *Sala del Consiglio* die Ta-

¹⁰⁵ Antonio del Pollaiolo (zugeschrieben), *Herkules und Hydra* (um 1475), Tempera auf Holz, 17 × 12 cm, Firenze, Uffizi, Inv. 8268.

¹⁰⁶ Müntz, *Les collections...*, S. 61–62.



Abb. 9. Leonardo da Vinci, *Studie vom zwei Köpfen*, schwarzer Stift, Spuren von Rötel, 19,2 × 18,8 cm, Budapest, Szépművészeti Múzeum, Inv. 1775. Bild: Bam-bach 2003 (Anm. 40), S. 506

ten des Herkules, „li tre quadri grandi di Hercole in tela del Varrocchio“, um kaum eine Zeile später im großen neuen Ratssaal „li cavalli di Leonar. Vinci, et li disegni di Michelangelo“, Pferde Leonardos und Zeichnungen Michelangelos, zu betrachten.¹⁰⁷ Es ist keine abwegige Verwechslung, daß Albertini die drei *Herkulestaten* Leonardos Lehrer Andrea del Verrocchio zuschreibt. Leonardo selbst, als er seine *Battaglia d'Anghiari* entwarf, dürfte insbesondere das *Herkules und Hydra*-Gemälde im Sinn gehabt haben. Antikisierend und heroisch sind darin die Weise, mit beiden Armen zu kämpfen, zum Hieb

¹⁰⁷ F. Albertini, *Memoriale di molte statue e pitture della Città di Firenze fatto da Francesco Albertini prete a Baccio da Montelupo scultore e stampato da Antonio Tubini nel 1510*, Firenze 1863, S. 15; Villata, *Leonardo da Vinci. I documenti...*, S. 239–240, Nr. 277.

auszuholenden und nach vorne zuzupacken, und der Ausfallschritt, das eine Bein gestreckt, das andere gebeugt.

Eine Zeichnung des Ashmolean Museum in Oxford zeigt in schwarzem Stift auf blaugrauem Papier den Kopf des nachmaligen *Soldaten mit dem roten Barett*.¹⁰⁸ Es ist eine von Leonardo veranlaßte oder selbst angefertigte Pause nach dem originalen Karton, ein sogenannter Hilfskarton, von dem aus die Umrisse wiederum auf den vorgesehenen Bildträger, die Wand, übertragen wurden. Die groben Striche passen gut zur Hilfsfunktion dieser Zeichnungskategorie. Sie bezeugt die originale Figurengröße, aus der sich eine Höhe des zentralen Reitergefechts von wenigstens 3,5 Meter und eine Breite von etwa 6 Meter ergibt.¹⁰⁹ Alle mit Leonardos Projekt verbundenen Zeichnungen weisen eine durch Hell-dunkel fingierte Beleuchtung von rechts auf. Die wohl detaillierteste Kopie nach einem Teil von Michelangelos Karton für die *Cascina-Schlacht*¹¹⁰ zeigt dagegen Schattierungen, die einer fingierten Beleuchtung von links entsprechen. Schon Johannes Wilde lokalisierte danach beide Wandbilder an der breiten Ostwand des Saales, so daß jedes durch die nächstgelegenen Fenster der Schmalseiten seine natürliche Beleuchtung erhalten sollte: Leonardos Wandbild von Süden und Michelangelos von Norden.¹¹¹ Schon die ersten Skizzen geben die

¹⁰⁸ Oxford, Ashmolean Museum, Western Art Drawings Collection, Inv. 20, *Kopf des Soldaten mit dem roten Barett*, schwarzer Stift, auf blaugrauem Papier, 50,5 × 37,5 cm (unregelmäßig); vgl. M. Seracini, „Indagini scientifiche“, in: Pedretti, *La mente di Leonardo...*, S. 90–95: 90–93 und 109, Kat. Nr. VII.1.q.

¹⁰⁹ Diese Ausdehnung der zentralen Gruppe schätzt bereits C. Echinger-Maurach, *Vir-tute vincere...*, S. 287–288. Die Maße des von Leonardo beabsichtigten oder ihm vorgegebenen Bildfeldes sind unbekannt. Merkmale des einstigen Saales, der vermutbaren Sockelzone (Holztäfelung) unterhalb des Wandbildes, und der sonst bei Leonardos zu beobachtenden Praxis lassen aber zu, ein bestimmtes Verhältnis von Höhe und Breite des Bildes vorzuschlagen, vielleicht 18 Meter in der Breite und 7 Meter in der Höhe. Das Wandbild war mit Sicherheit oberhalb der Augenhöhe der Besucher des Saales angebracht. Zu kontroversen Lokalisierungen und Vermaßungen siehe J. Wilde, „The Hall of the Great Council of Florence“, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 1944, 7, S. 65–81; C. A. Isermeyer, „Die Arbeiten Leonardos und Michelangelos für den grossen Ratssaal in Florenz“, in: W. Lotz, und L. Möller (Hg.), *Studien zur toskanischen Kunst, Festschrift für Ludwig Heydenreich*, München 1964, S. 83–130; H. Travers Newton und J. R. Spencer, „On the Location of Leonardo's Battle of Anghiari“, in: *The Art Bulletin*, 1982, 64, S. 45–52.

¹¹⁰ Aristotile (Bastiano) da Sangallo (attr.), *Kopie (1542?) nach Michelangelos Karton für die Schlacht bei Cascina*, Grisaille (Tempera) auf Holz, 77 × 133 cm, Holkham Hall, Earl of Leicester Collection.

¹¹¹ Vgl. Wilde, *The Hall of the Great Council...*, S. 81. Florentiner Maler seit Giotto achteten darauf, die fingierte Beleuchtungsrichtung in Wand- oder örtlich fixierten Tafelgemälden nach der Hauptquelle natürlicher Beleuchtung, den nächsten, größten oder nach Süden gehenden Fenstern, auszurichten.



Abb. 10. Antonio del Pollaiuolo zugeschrieben; *Herkules und Hydra* (um 1475), Tempera auf Holz, 17 × 12 cm, Firenze, Uffizi, Inv. 8268. Bild: eigene Aufnahme

rudimentäre Topographie und Perspektive an. Auf einem der venezianischen Blätter erscheint rechts oben eine wohl auch mit Kampfgeschehen besetzte Bogenbrücke und angedeutet das Ufer des hier überspannten Gewässers. Die Brücke gehört proportional zum bildräumlichen Hintergrund und gibt damit zugleich den relativ hoch liegenden optischen Horizont (Bildhorizont) an, der durch die akzentuierte Schrägaufsicht der Skizzen für den *Zweikampf am Boden* (Inv. 214) im Vordergrund bestätigt wird.¹¹² Der Kopf des nachmaligen *Soldaten mit dem roten Barett* scheint demnach den Bildhorizont ein wenig zu überragen, was seinem Gestus des erhobenen Säbels nur umso deutlichere Sichtbarkeit verliehen haben dürfte.

Die größte Unsicherheit besteht in der Frage, was Leonardo rechts und links von der zentralen *Lotta per lo stendardo* beabsichtigt haben könnte. Für die rechte Seite schlug bereits Neufeld¹¹³ die Skizze in schwarzem Stift einer *Kavalkade*¹¹⁴ in Windsor Castle vor, die in gleichsam zunehmender Geschwindigkeit einen Bogen von rechts vorne nach links hinten zu beschreiben scheint, bestens geeignet, vom rechten Rand her in die Mitte des Bildfeldes einzumünden. Links stellte er sich das Getümmel von Reitern und Fußsoldaten aus dem venezianischen Blatt Inv. 215 A vor, das grob umschrieben nach links abzufallen und von Hügeln hinterfangen zu sein scheint.¹¹⁵ Zu sehen

¹¹² Ständen der Horizont und Fluchtpunkt fest, konnte Leonardo mit Gitternetzlinien (wie er sie schon mit einem Blatt in den Uffizien zu seiner frühen unvollendeten *Anbetung der Könige* verwendete) die Vergrößerung oder Verkleinerung bestimmen, die jedem Objekt je nach seiner Lokalisierung im Bildraum zukam.

¹¹³ Siehe G. Neufeld, *Leonardo da Vinci's Battle...*, S. 180–181, besonders dessen versuchsweise Montage dreier Skizzen in Abb. 9.

¹¹⁴ Windsor Castle, Royal Library Inv. 12339, schwarze Stift, 15,9 × 19,7 cm; Clark und Pedretti, *The Drawings of Leonardo da Vinci...*, Bd. 1, S. 34; Vgl. Bambach, *Leonardo da Vinciop...*, S. 485–487, Nr. 84. Den Zusammenhang dieser Kavalkade mit der *Anghiari-Schlacht* bezeugt eine kleine Skizze in grauem Stift (Metallstift) des Malers Raffael auf einem Blatt im Ashmolean Museum (Oxford), Inv. P. II 535, das ansonsten Zeichnungen für dessen Fresko von 1505 der *Hl. Trinität mit Heiligen* in San Severo in Perugia aufweist. Raffael hält hier in raschen Strichen fest, was ihm von Leonardos zentralem *Kampf um die Standarte* bekannt war, und zeigt separat ein bewegtes Pferd in Rückansicht, das genau so inmitten der vorliegenden Kavalkade zu erkennen ist. Bei aller Undetailliertheit berühren und halten in seiner Version nur die Linke des *Soldaten mit dem roten Barett* und die beiden Hände des verdrehten Reiters die umstrittenene Lanzen-Standarte.

¹¹⁵ Venezia, Gabinetto Disegni e Stampe delle Gallerie dell'Accademia, Inv. 215A recto, *Zwei Gefechte zwischen Reitern und Fußsoldaten* Feder in Braun, laviert, auf vergilbtem weißen Papier, 14,5 × 15,2 cm; auf der Rückseite: in Feder schematische Zeichnungen und Notizen zur Mechanik bewegter Körper, in seitenverkehrter Schrift von rechts nach links:

wären demnach als Anfang die von Borgo San Sepolcro her anrückenden Mailänder, die im Sturm die von den Florentinern gehaltene Brücke einzunehmen beabsichtigen. In der *Lotta per lo stendardo* erblickten wir danach die Entscheidung. Das Ende der Gefechts wäre links zu erkennen, wo sich die bis dahin koordinierten Formationen in Einzelkämpfe von Reitern und Fußsoldaten auflösen.

ZEICHNENDE PHILOLOGIE

Genetische Kritik, die das Neben- und Ineinander der Blattnutzungen untersucht, wird neben den zeichnerischen auch schriftlichen Spuren derselben Hand beachten. Die Rückseiten der genannten venezianischen Blätter Inv. 215a und 215 sind mit Notizen in Leonardos Spiegelschrift besetzt. In wiederholten Anläufen seines mit *parole dotte* durchsetzten Florentinisch suchte er bestimmte Probleme der aristotelischen Mechanik zu formulieren. Es liegt nahe, nicht nur nach der zeitlichen Abfolge, sondern gedanklichen Verbindung der vorder- und rückseitigen Blattnutzungen zu fragen.¹¹⁶ Die Notizen handeln von Flugbahnen und der Gestalt von Bewegungen nach je beteiligten Kräften und Gegenkräften. Auf Blatt Inv. 215 steht unter anderem:

„Corela / tio [...] quete fien più propinqui al mezo d'essa corda. / Generasi la potenza del moto dentro ai motori de' corpi gravi per 3 diverse cause, / delle quali la prima (*dell'altre 2*) è causatrice, l'atre due da queste son causate. La / causale è quella che ssi trova ne' corpi animati. // Segna queste pallottole col numero o alfabeto e ffa / che nell lor fugire terminino il loro moto sopra del fango o nneve, / ma falle in loco alto a ciò che lla percussione si fatta dal discienso / perpendicolare delle ballotte. / Ogni potenza di gravità motiva da carestia e dovizia con equal tempo nate e oposiotamente / (*se gie son generate*) situate, è generata e con equal tempo è consumata, // con eqaul tempo opositamente nate e generate. // Generasi la potenza del moto dentro ai motori de' corpi gravi per 3 diverse causem / delle quali la prima è sensibile, la 2^a insensibile determinata, la terza è insensibile / indeterminata. // Sono i motori de' corpi gravi di 3 varie nature, delle quali la prima è de' corpi animati / e sensibili, la 2^a è dei corpi insensibili determinate. La 3 è dei corpi insensibili / de indeterminata figura. Le 3^a dette potenzie movano i corpi ponderosi per 2 diverse / cause, delle quali l'una è detta attrazione, l'altra (*remo*) di scacciatrice. Qella che / attrae a ssé i pesi (*sol per care*) sol da carestia è necciesitata; quella che discaccia da ssé tali / ccorpi, da soprabbondanzia è costretta“. Zitiert nach der Transkription in Pedretti, *I disegni di Leonardo da Vinci...*, Bd. 1, S. 115–116, Nr. 16.

¹¹⁶ Vgl. G. Nepi Sciré, in: Nepi Sciré und Marani, *Leonardo & Venezia...*, S. 258, Nr. 28a, zu den rückseitigen Notizen Leonardos der Blätter Inv. 215 und 215a: „Entrambi trattano di studi di meccanica dei gravi, probabilmente in relazione a gli stessi studi bellici sul recto, che comportavano movimenti di mazze, di aste ecc.“

Queste 2 cause (*di moto locale*) di potenza motiva generatrici (*p*) sol per 2 (*vie*) contrarie vie adoperano loro potenzie, cioè l'una è attrattiva, l'altra scacciatrice è nominata. L'attrattiva è creata dalla potenza della carestia, ò a scacciatrice dalla soprabondantia è generata.¹¹⁷

Leonardos Ausdrücke für Zug und Stoß (Anziehung und Abstoßung) folgen dem Lateinischen der Übersetzungen und Kommentare zum zweiten Kapitel von Buch VII der *Physik* des Aristoteles.¹¹⁸ Es beschreibt, was zur gleichsam mechanischen Genese des verdrehten Reiters in der *Lotta per lo stendardo* benötigt wird.¹¹⁹ Leonardo aber interessierte an Bewegung nicht nur, wie sie wirklich erfolgt, sondern aussieht und in fixierter Weise dargestellt werden könnte.

Wenn Zeitgenossen in Leonardos Methode den neuen Apelles oder im vielfigurigen und bewegten Schlachtenbild einen neuen Nicias¹²⁰ erkennen wollten, traf sich Leonardos eigene Ambition, ein gleichsam griechisches Werk zu schaffen, mit jener der Florentiner Republik. Ihr langjähriger Kanz-

¹¹⁷ Zitiert nach der Transkription in Pedretti, *I disegni di Leonardo da Vinci...*, Bd. 1, S. 113–114, Nr. 15. Meine Übersetzung: „Diese zwei Wirkursachen von Bewegungsmacht verwirklichen ihre Macht nur auf zwei entgegengesetzte Weisen, die eine wird Anziehung (Zug) [*attrativa*], die andere Abstoßung (Stoß) [*scacciatrice*] genannt. Die Anziehung entsteht durch die Macht des Mangels, die Abstoßung dagegen wird durch den Überfluß hervorgebracht.“

¹¹⁸ In Manuskript I des Institut de France (um 1497), fol. 130 verso, notiert Leonardo seine Absicht, unter anderem das Buch VII der *Physik* des Aristoteles zu konsultieren. Vgl. Kemp, *Leonardo da Vinci* (2006)..., S. 123. Leonardo verzeichnet 1504 in der Liste der von ihm deponierten Bücher aus seinem Besitz „burleo“. Zu der Nennung nur des Autorennamens paßt der kurze Werktitel „Burleus super octo libros Phisicorum“ der drei venezianischen Druckausgaben 1491, 1494 und 1501 (Venetiis: Simone de Luere 1501) des lateinischen Kommentars des Oxforder Gelehrten Walter Burley (um 1274 – nach 1344) zur *Physik* des Aristoteles. Vgl. Maccagni, *Riconsiderando...*, S. 296; Marinoni, *Leonardo da Vinci. Scritti letterari...*, S. 250.

¹¹⁹ Zum Beispiel in Aristoteles, *Physik* 244a: „ἡ δὲ δίνησις σύγκειται ἐξ ἑλλεώσ τε καὶ ὤσεως· ἀνάγκη γὰρ τὸ δινούν τὸ μὲν ἔλκειν τὸ δ' ὠθεῖν“. Meine Übersetzung: „Drehung hingegen ist zusammengesetzt aus Zug und Stoß; was Drehbewegung in Gang setzt, muß doch an der einen Stelle ziehen, an der anderen Stoßen.“ Vgl. die moderne lateinische Übersetzung in *Aristotelis opera omnia graece et latine*, Bd. 2, Paris 1850, S. 335 (Naturalis auscultationis Lib. VII, Cap. II): „Conversio autem constat ex tractu et pulsu: quia necesse est ut id quod convertit, partem trahat, partem pellat: partem enim a se, partem ad se ducit.“ Ist das nicht die Situation, die Leonardo mit seiner zeichnerischen Wende im Kampfgeschehen veranschaulicht?

¹²⁰ Vgl. L. Konečný, „Leonardo da Vinci's *Battle of Anghiari* Revisited“, in: *artibus et historiae* 2018, 18, S. 219–227: 223–225.

ler, der Gräzist Leonardo Bruni¹²¹ (1370 – 1444), verfaßte und verbreitete um 1428 eine lateinische Rede auf den im Kampf gegen Mailand getöteten Florentiner Heerführer Nanni Strozzi.¹²² Sie folgt dem Muster der öffentlichen Ansprache, die laut Tukydidēs Perikles auf die ersten im Peleponnesischen Krieg gefallenen Athener hielt. Florenz verteidige seine innere und äußere Freiheit gegen das despotische Mailand, und die Tugenden und Werte, die es dabei leiteten, seien die der Athener.¹²³ Nicht nur das Lateinische, auch die seit Jahrhunderten in Italien verlorene griechische Sprache und Literatur werde gegenwärtig eben in Florenz wiedergewonnen, so daß wir die Philosophen, Redner und in anderen Disziplinen hervorragenden Autoren nicht in den rätselhaften Andeutungen unzulänglicher Übersetzungen, sondern von Angesicht zu Angesicht betrachten könnten: „[...] non per aenigmata interpretationum ineptarum, sed de facie ad faciem intueri valeremus.“¹²⁴ Den Adressaten der Rede wird nicht entgangen sein, daß Bruni hier den Hellenisten unter den Aposteln, Paulus' ersten *Brief an die Korinther* im Wortlaut der *Vulgata*, nachbildet: „Videmus nunc per speculum in énigmate, tunc autem facie ad faciem; nunc cognosco ex parte, tunc autem cognoscam sicut et cognitus sum.“ (I AD CORINTHIOS 13, 12) Anders als der Literat Bruni gewann Leo-

¹²¹ C. Vasoli, „Bruni (Brunus, Bruno), Leonardo (Lionardo), detto Leonardo Aretino“, in: *Dizionario Biografico degli Italiani* 1972, 14, S. 618–633; H. Baron, *The Crisis of the Early Italian Renaissance: Civic Humanism and the Republican Liberty in the Age of Classicism and Tyranny*, 2 Bde., Princeton 1955.

¹²² S. Daub, *Leonardo Brunis Rede auf Nanni Strozzi*, Stuttgart–Leipzig 1996; G.G. Lanziti, *Writing History in Renaissance Italy: Leonardo Bruni and the Uses of the Past*, Cambridge (Mass.) 2012, S. 130–141.

¹²³ Zum Lob der Stadt Florenz bei Bruni und allgemein zur Gattung des Städtelobs siehe C. Revest, „Les enjeux de la transmission aux origines de l'humanisme: l'exemple de l'Éloge de la ville de Florence de Leonardo Bruni“, in *Questes* 2007, 7–16 – online: <<http://questes.revues.org/565>>; DOI : 10.4000/questes.565.

¹²⁴ L. Bruni, „ELOQUENTISSIMI VIRI LEONARDI ARETINI ORATIO IN FUNERE NANNIS STROZCI EQUITIS FLORENTINI“, in: E. Baluze (Hg.), *Stephani Baluzii [...] Miscellanea novo ordine digesta [...]. Tomus 4. & ultimus continens monumnta miscellanea varia*, Lucé [Lucca]: apud Vincentium Junctinium, 1764, S. 2–7: 4: „Iam vero litterarum Graecarum cognitio, quae septingentis amplius annis per Italiam obsoluerat, a civitate nostra revocata est atque reducta, ut & summos philosophos & admirabiles oratores caeterosque praestantissimos disciplina homines, non per aenigmata interpretationum ineptarum, sed de facie ad faciem intueri valeremus.“ Bruni verwendet die Formulierung fast gleichlautend im Vorwort seiner lateinischen Übertragung von 1437 der *Politik* des Aristoteles, zitiert in: H. Baron, (Hg.), *Leonardo Bruni Aretino: Humanistisch-philosophische Schriften*, Leipzig 1928, S. 73–74. Zu Paulus' „von Angesicht zu Angesicht“ bei Bruni siehe auch N. S. Struever, *The Language of History in the Renaissance: Rhetorical and Historical Consciousness in Florentine Humanism*, Princeton 1970, S. 88–89.

nardo seine Wiederbelebung der antiken Kunst durch zeichnende Philologie. Wenn er nur durch unzulängliche Übersetzungen und vielleicht sogar nur als Zuhörer seiner gelehrten Freunde von der *Poetik* des Aristoteles wußte, glich er diesen Mangel aus, indem er zeichnerisch erprobte und klärte, was Sprache nur unzulänglich und dunkel mitteilte.

Man nehme Vitruvs *homo bene figuratus* (*De architectura* 3, 1, 2–3) und Leonardos berühmte Illustration¹²⁵ in Venedig. Evident geht Leonardo nicht nur von dem originär lateinischen Text oder einer italienischen Übersetzung wie der des Sienesischen Baumeisters und Ingenieurs Francesco di Giorgio Martini aus.¹²⁶ Dessen *Trattato d'architettura civile e militare* in einer Manuskriptfassung nach 1484 gelangte zu einem unbekanntem Zeitpunkt in Leonardos Besitz, der es mit eigenen Randbemerkungen versah.¹²⁷ Francesco di Giorgio paraphrasiert an einer bestimmten Stelle Vitruvs Schönheitsformel und zeichnet dazu in Feder einen Mann in Kreis und Quadrat. Anders aber als bei Vitruv gefordert, ist der Mittelpunkt des Kreises nicht im Nabel, sondern wie der des Quadrats im Geschlecht der Figur, und die Arme sind keineswegs so ausgestreckt, daß die Spannweite der Höhe der Figur entspräche.¹²⁸ Die ganze Schwierigkeit besteht darin, daß Vitruv doch nur mit einem rätselhaft vielsagenden *item* (ebenso) beide Vermessungen des Leibes verbindet: „[...] *item quadrata designatio in eo invenietur.*“ In Francescos di Giorgio Italienisch: „Similmente una quadrata disegnatione si troverà i(n) nel corpo de

¹²⁵ Venezia, Gallerie dell'Accademia, Inv. 228, Metallstift, Feder in Braun, laviert, 34,4 × 24,5 cm, beschriftet oben und unterhalb des Bildes in Leonardos Spiegelschrift mit einem Kommentar zu der dargestellten proportionalen Teilung des Leibes; vgl. Transkription und Erläuterung bei G. Nepi Scirè und A. Perissa Torrini, in: Pedretti, *I disegni di Leonardo da Vinci...*, Bd. 1, S. 99–102, Nr. 6 – mit ausführlicher Bibliographie.

¹²⁶ M. Biffi (Hg.), *Francesco di Giorgio Martini. La traduzione del De Architettura di Vitruvio. Dal ms. II.I.141 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, Pisa 2002, S. 15 (III, I).

¹²⁷ Als „franco da siena“ (Francesco da Siena) in Leonardos Bücherliste von 1504; vgl. Maccagni, *Riconsiderando...*, S. 297; Marinoni, *Leonardo da Vinci. Scritti letterari...*, S. 243 und 255–256.

¹²⁸ Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, *Codice Ashburnham 361*, f. 5r; Francesco di Giorgio Martini, *Trattato di architettura. Il codice Ashburnham 361 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze*, 2 Bde., Firenze 1994, Bd. 1, S. 11 [xxv]. Die Federzeichnung bezieht sich auf die folgende Passage: „Avendo le città ragion, misura e forma del corpo umano, ora delle cricunferenzie e partizioni loro pregissamente descriverò. In prima è da sapere esteso in terra el corpo umano, posto un filo a l'inbellico, alle stremità d'esso tirata circolare forma sirà. Similmente quadrata e angolata disegnatione si troverrà. Adunque è da considerare come el corpo ha tutte le partzioni e membri con perfetta missura e conferenzie, el medesimo innele città a altri difizii osservar si debba.“

l'uomo [...]."¹²⁹ Wie der Kreis sei im Leib auch das Quadrat zu finden. Leonardos eigener zeichnerischer Versuch demonstriert, wie Vitruvs Bedingungen wortgemäß zu erfüllen und doch, Francesco di Giorgios Entwurf korrigierend, in nur einem Schaubild darzustellen wären: Der Kreis erhält seine Mitte im Nabel, nur das Quadrat abweichend im Geschlecht des einen Mannes in zwei simultanen Posen.

Auf einem Blatt des *Codex Atlanticus* notiert Leonardo:

So bene che, per non esser io litterato, che alcuno prosuntuoso gli parrà ragionevolmente potermi biasimare coll' allegare io essere omo senza lettere. Diranno che per non avere io lettere, non potere bene dire quello di che voglio trattare. [...] Or non sanno questi che le mie cose son più da essere tratte dalla sperienza, che d'altrui parola, la quale fu maestra di chi bene scrisse, e così per maestra la piglio e quella in tutti i casi allegherò.¹³⁰

Er spielt mit dem Doppelsinn von *lettere*, Buchstaben und Literatur. Weil er kein Gelehrter (in den alten Sprachen) sei, könne ihn jemand frech einen Mann ohne Buchstaben (Analphabeten) nennen, der das, wovon er handeln wolle, nicht gut zu sagen verstünde. *Trattare* meint das Kompilieren aus den alten Autoren, die *tractatio*. Dem stellt er sein *tratte dalla sperienza* von lateinisch *trahere* (ziehen) und *experimentum* (Erfahrung, Probieren) entgegen. Mit dem grammatisch femininen *esperienza* wird daraus eine weibliche Personifikation, Lehrmeisterin eines jeden, der gut schrieb. Durch dieselbe Ausdrucksweise stellt er aber seine durch Verleumder bestrittene literarische Bildung ebenso unter Beweis. Denn sie ist aus zwei Stellen der *Commedia* zusammengezogen. Dante nennt Vergil sein Vorbild in der schönen Schreibart (*stilus*, Griffel), die ihm Ehre eingebracht habe: „Tu sei lo mio maestro el mio auctore / tu se solo colui da chui io tolsi / lo bello stilo che mha facto honore [...]“.¹³¹ Und in der

¹²⁹ Biffi, *Francesco di Giorgio Martini...*, S. 15 (III, I).

¹³⁰ Milano, Biblioteca Ambrosiana, *Codex Atlanticus*, 119 v.a; zitiert nach der Verschriftung bei Marinoni, *Leonardo da Vinci. Scritti letterari...*, S. 148–149, Nr. 6. Meine Übersetzung: „Ich weiß wohl, daß es irgendeinem Unverschämten begründet erscheinen wird, mich, da ich kein Literat bin, zu schmähen mit dem Hinweis, daß ich ein Mensch ohne Buchstaben sei. Da ich keine Buchstaben besitze, werden sie sagen, könnte ich nicht gut ausdrücken, wovon ich handeln wolle. Sie wissen aber nicht, daß meine Dinge statt aus dem Wort eines anderen mehr aus der Erfahrung zu ziehen (gewinnen) sind, welche die Lehrmeisterin eines jeden war, der je gut schrieb. Und so nehme ich sie zur Lehrmeisterin und werde mich in allen Fällen auf sie berufen.“

¹³¹ *Inferno*, c. I, 85–87 – zitiert nach der Ausgabe *Dante alighieri fiorentino* [mit dem Kommentar des Christophoro Landino], Venezia: Piero de Zuanne di Quarengii 1497, S. VIII recto.

Schar der antiken Philosophen erblickt er an erster Stelle Aristoteles, den Meister überhaupt derer, die wissen: „l maestro di cholor che sanno“¹³², mit dessen Lehre sich Leonardo eben durch das Kennwort *sperienza* verbunden zeigt.

Was Leonardo wie auch immer vermittelt und unvollständig von der *Poetik* erfuhr, war ihm Herausforderung genug, zeichnerisch zu erkunden, wie Aristoteles' Komposition der Handlung im Bild zu verwirklichen wäre. Bei Vasaris *gruppo di caualli* mit seiner nicht nur für die Kämpfer, sondern auch Betrachter verwirrenden Verwicklung wird man an jenes Stadium des Dramas denken, das Aristoteles *desis* (Verwicklung) und *ploke* (Geflecht, Knoten) nennt. Hierauf folgt die Lösung, *lysis*.¹³³ Kaum mehr als die Bearbeitung in zwei Skizzen genügte Leonardo, sich den ganzen Verlauf der Handlung zu vergegenwärtigen und noch in der Verwicklung schon die Lösung darzustellen, womit er zugleich die Kompositionsaufgabe löste.

BIBLIOGRAPHIE

- Acidini Luchinat C. und M. Ciatti (Hg.), *La Tavola Doria tra storia e mito. Atti della giornata di studio* (Firenze, Salone Magliabechiano della Biblioteca degli Uffizi, 22 maggio 2014), Firenze 2015
- Albertini F., *Memoriale di molte statue e pitture della Città di Firenze fatto da Francesco Albertini prete a Baccio da Montelupo scultore e stampato da Antonio Tubini nel 1510*, Firenze 1863
- Bambach C. C. (Hg.), *Leonardo da Vinci Master Draftsman*, Ausst.-Kat. New York, New Haven-London 2003
- Baron H., (Hg.), *Leonardo Bruni Aretino: Humanistisch-philosophische Schriften*, Leipzig 1928
- Baron H., *The Crisis of the Early Italian Renaissance: Civic Humanism and the Republican Liberty in the Age of Classicism and Tyranny*, 2 Bde., Princeton 1955
- Berti L. (Hg.), *Il primato del disegno. Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento*, Ausst.-Kat. Firenze, Palazzo Strozzi, Milano-Firenze 1980
- Biffi M. (Hg.), *Francesco di Giorgio Martini. La traduzione del De Architettura di Vitruvio. Dal ms. II.I.141 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, Pisa 2002
- Boesten-Stengel A., „Leonardos da Vinci *cose confuse*, Ernst Gombrichs *dreamlike loosening of controls* und Zeichnen als kritische Genese“, in: R. Paulin und H. Pfothenhauer (Hg.), *Die Halbschlafbilder in der Literatur, den Künsten und den Wissenschaften*, Würzburg 2011, S. 13–42

¹³² *Inferno*, c. IV, 131, zitiert nach ibidem, S. XXIX verso.

¹³³ Siehe Aristoteles, *Poetik* 1455b 24–32 und 1456a 8–10.

- Boesten-Stengel A., „Verdeckte Linien – Operationen im Blattraum. Genetische Zeichnungskritik am Beispiel der Skizzen Leonardos da Vinci“, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 2012, 39, S. 7–25
- Boesten-Stengel A., „Helldunkelrelief. Leonardos da Vinci *anima della pittura* und Aristoteles' *Poetik*“, in: N. Gramaccini, C. Lehmann, J. Rößler und T. Dittelbach (Hg.), *Chiaroscuro als ästhetisches Prinzip, Kunst und Theorie des Helldunkels 1300–1600*, Berlin–Boston 2018, S. 143–165
- Branca V., „L'umanesimo veneziano alla fine del Quattrocento. Ermolao Barbaro e il suo circolo“, in: G. Arnaldi und M. Pastore Stocchi (Hg.), *Storia della cultura veneta*, Bd. 3, 1, Vicenza 1980, S. 123–175
- Bruni L., „ELOQUENTISSIMI VIRI LEONARDI ARETINI ORATIO IN FUNERE NANNIS STROZÆ EQUITIS FLORENTINI“, in: E. Baluze (Hg.), *Stephani Baluzii [...] Miscellanea novo ordine digesta [...]. Tomus 4. & ultimus continens monumnta miscellanea varia*, Lucé [Lucca]: apud Vincentium Junctinium, 1764, S. 2–7
- Capponi N. di Gino, *Commentarii di Neri di Gino Capponi di cose seguite in Italia dal 1419 al 1456*, in: L. A. Muratori (Hg.), *Rerum Italicarum scriptores*, Sala Bolognese 1975–1990 (Reprint der Edition 1723–1750), Bd. 18, Sp. 1158–1216
- Cecchi A., „Niccolò Machiavelli o Marcello Virgilio Adriani? Sul programma e l'assetto compositivo delle 'Battaglie' di Leonardo e Michelangelo per la Sala del Maggiore Consiglio in Palazzo Vecchio“, in: *Prospettiva* 1996, 83/84, S. 102–115
- Clark K. und C. Pedretti, *The Drawings of Leonardo da Vinci in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, 2. durchgesehene Aufl., 3 Bde. London–New York 1968
- Clark K., „Leonardo and the Antique“, in: C. D. O'Malley (Hg.), *Leonardo's Legacy. An International Symposium*, Los Angeles 1969, S. 1–34
- Condivi A., *Vita di Michelagnolo Buonarroti raccolta per Ascanio Condivi da la Ripa Transone*, Roma 1553
- Dati L., *Trophaeum anglicum* (1443; nach dem Codex Riccardianus 1207, fol. 47v–58r) (FONTES 74), herausgegeben und ins Deutsche übersetzt von Gregor Maurach und kommentiert von Claudia Echanger-Maurach (29. April 2013), – online URL: <<http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2013/2177>>
- Daub S., *Leonardo Brunis Rede auf Nanni Strozzi*, Stuttgart–Leipzig 1996
- Draper J. D., *Bertoldo di Giovanni, sculptor of the Medici household*, Columbia (Mo.) 1992
- Echanger-Maurach C., „*Virtute vincere*. Leonardos und Michelangelos *Schlachtenbilder* im Rahmen der Ausstattung der Florentiner Sala grande del Consiglio im Palazzo Vecchio“, in: T. Weigel und J. Poeschke (Hg.), *Leitbild Tugend. Die Leitbild Tugend. Die Virtus-Darstellungen in italienischen Kommunalpalästen und Fürstenresidenzen des 14. bis 16. Jahrhunderts*, Münster 2013, S. 255–294
- Falcioni A., „Orsini, Pergiampaolo“, *Dizionario Biografico degli Italiani*, 79, 2013; online: www.treccani.it
- Farago C. J., „The *Battle of Anghiari*: A Speculative Reconstruction of Leonardo's Design Process“, in: *Achademia Leonardi Vinci* 1996, 9, S. 73–86
- Ferente S., „Piccinino, Niccolò“, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, 2015, 83; online: www.treccani.it

- Fittchen K., *Der Schild des Achilles*, Göttingen 1973
- Giovio P., „Leonardi Vinci Vita (1527)“, in: G. Tiraboschi, *Storia della Letteratura Italiana*, Venezia 1796, Bd. 7, S. 1641–1642
- Gombrich E. H., „Prefazione“, in: P. C. Marani (Hg.), *Il genio e le passioni. Leonardo e il Cenacolo*, Ausst.-Kat. Milano 2001, S. 25–27
- Gould C., „Leonardo's Great Battle-Piece: A Conjectural Reconstruction“, in: *The Art Bulletin* 1954, 36, S. 117–129
- Hay L., *Les manuscrits des écrivains*, Paris 1993
- Hay L., „Défense et illustration de la page“, in: *Genesis* 2013, 37, S. 33–53
- Holmes M., *Fra Filippo Lippi: The Carmelite Painter*, New Haven–London 1999
- Isermeyer C. A., „Die Arbeiten Leonardos und Michelangelos für den grossen Ratssaal in Florenz“, in: W. Lotz, und L. Möller (Hg.), *Studien zur toskanischen Kunst, Festschrift für Ludwig Heydenreich*, München 1964, S. 83–130
- Kemp M., *Leonardo da Vinci. The Marvellous Works of Nature and Man*, Cambridge–London–Toronto 1981
- Kemp M., *Leonardo da Vinci. Le mirabili operazioni della natura e dell'uomo*, ins Italienische übersetzt von F. Saba Sardi, Milano 1982
- Kemp M., *Leonardo da Vinci. The Marvellous Works of Nature and Man*, revidierte Ausgabe, Oxford 2006
- Konečný L., „Leonardo da Vinci's Battle of Anghiari Revisited“, in: *artibus et historiae* 2018, 18, S. 219–227
- Lanziti G. G., *Writing History in Renaissance Italy: Leonardo Bruni and the Uses of the Past*, Cambridge (Mass.) 2012
- Leonardo da Vinci, *Il manoscritto K. Trascrizione diplomatica e critica di Augusto Marinoni*, 2 Bde., Firenze 1989
- Leonardo da Vinci, *Il manoscritto A. Trascrizione diplomatica e critica di Augusto Marinoni*, 2 Bde., Firenze 1990
- Lessing G. E., *Laokoon: oder ueber die Grenzen der Mahlerey und Poesie*. Erster Theil, Berlin 1766
- Lisner M., „Form und Sinngehalt von Michelangelos Kentaurenschlacht, mit Notizen zu Bertoldo di Giovanni“, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 1980, 24, S. 299–344
- Maccagni C., „Riconsiderando il problema delle fonti di Leonardo: L'elenco di libri ai fogli 2 verso – 3 recto del Codice 8936 della Biblioteca Nacional di Madrid (1970)“, in: P. Galluzzi (Hg.), *Leonardo da Vinci. Letture Vinciane I–XII (1960–1972)*, Firenze 1974, S. 283–309
- Marani P. C., „La Tavola Doria dalla Battaglia d'Anghiari di Leonardo: un riesame“, in: *Raccolta Vinciana* 2013, 35, S. 69–85
- Marinoni A., *Leonardo da Vinci. Scritti letterari. Nuova edizione accresciuta con in manoscritti di Madrid*, Milano 1987
- Marinoni A., *Leonardo da Vinci. Il Codice Atlantico della Biblioteca Ambrosiana di Milano*, 3 Bde., Firenze 2000
- Martini F. di Giorgio, *Trattato di architettura. Il codice Ashburnham 361 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze*, 2 Bde., Firenze 1994

- Meller P., „La Battaglia d'Anghiari“, in: G. C. Argan (et al.), *Leonardo. La pittura*, Firenze 1977, S. 187–194
- Müntz E., *Les collections des Médicis au XV^e siècle*, Paris 1888
- Nepi Scirè G. und P. C. Marani (Hg.), *Leonardo & Venezia*, Ausst.-Kat. Venezia, Milano 1992
- Neufeld G., „Leonardo da Vinci's Battle of Anghiari: A Genetic Reconstruction“, *The Art Bulletin* 1949, 31, S. 170–183
- Padovani S. (Hg.), *Fra' Bartolomeo e la scuola di San Marco*, Venezia 1996
- Pedretti C., *Leonardo da Vinci on Painting: a Lost Book (Libro A)*, Berkeley 1964
- Pedretti C., *Leonardo. A study in chronology and style*, London 1973
- Pedretti C. (Hg.), *The Literary Works of Leonardo da Vinci. Compiled and edited from the original Manuscripts by Jean Paul Richter, Commentary*, 2 Bde., Oxford 1977
- Pedretti C. (Hg.), *Leonardo da Vinci, Libro di Pittura. Codice Urbinate lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, kritische Transkription von C. Vecce, 2 Bde., Firenze 1995
- Pedretti C. (Hg.), *I disegni di Leonardo da Vinci e della sua cerchia nel Gabinetto dei Disegni e Stampe delle Gallerie dell'Accademia di Venezia ordinati e presentati da Carlo Pedretti. Catalogo a cura di Giovanna Nepi Scirè e Annalisa Perissa Torrini*, Firenze 2003
- Pedretti C. (Hg.), *La mente di Leonardo al tempo della 'Battaglia di Anghiari'*, Ausst.-Kat. Firenze 2006
- Pedretti C. und M. Melani, *Leonardo da Vinci e la Battaglia di Anghiari: la sua origine attraverso la tavola Timbal. Indagine scientifiche Maurizio Seracini e Silvia Romagnoli*, Poggio a Caiano 2018
- Petrioli Tofani A., *Il disegno fiorentino del tempo di Lorenzo il Magnifico*, Ausst.-Kat. Firenze, Uffizi, Milano 1992
- Piel F., „Die Tavola Doria – Modello Leonardos zur Anghiarischlacht“, in: *Pantheon* 1989, 47, S. 83–97
- Piel F., *Die Tavola Doria*, München 1995
- Popham A. E. und P. Pouncey (Hg.), *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. The Fourteenth and Fifteenth Centuries, Catalogue*, London 1950
- Raschieri A., „Giorgio Valla Editor and Translator of Ancient Scientific Texts“, in: P. Olmos (Hg.), *Greek Science in the Long Run: Essays on the Greek Scientific Tradition (4th c. BCE – 16th c. CE)*, Newcastle upon Tyne 2012, S. 127–149
- Revest C., „Les enjeux de la transmission aux origines de l'humanisme: l'exemple de l'Éloge de la ville de Florence de Leonardo Bruni“, in *Questes* 2007, 7–16
- Richter J. P., *The Literary Works of Leonardo da Vinci compiled and edited from the Original Manuscripts*, 2 Bde., London 1883
- Richter J. P., *The literary Works of Leonardo da Vinci*, 2 Bde., New York 3 1970
- Romano A. (Hg.), *Il codice degli abbozzi (Vat. lat. 3196) di Francesco Petrarca*, Roma 1955
- Scarpati C., „Per la biblioteca di Leonardo: 'Libro di Giorgio Valla'“, in: *Aevum* 2000, 74, S. 669–673

- Simon E., „Der Schild des Achilles“, in: G. Boehm und H. Pfotenhauer (Hg.), *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung*, München 1995, S. 123–155
- Sotheby's New York, *Auction results. Old master paintings. 30 January 2014*
- Struever N. S., *The Language of History in the Renaissance: Rhetorical and Historical Consciousness in Florentine Humanism*, Princeton 1970
- Suter K. F., „The Earliest Copy of Leonardo da Vinci's Battle of Anghiari“, *The Burlington Magazine* 1929, 55 (319), S. 181–188
- Travers Newton H. und J. R. Spencer, „On the Location of Leonardo's Battle of Anghiari“, in: *The Art Bulletin*, 1982, 64, S. 45–52
- Trichet du Fresne R., „Vita di Lionardo da Vinci“, in: *Trattato della pittura di Lionardo da Vinci. Nuovamente dato in luce, con la vita dell'istesso autore, scritta da Raffaele du Fresne*, In Parigi, Appresso Giacomo Langlois 1651, o.S.
- Valla G., *Georgio Valla Placentino interprete. Hoc in volumine hec continentur Nicephori logica [...] Aristotelis ars poetica [...]*, Venezia 1498
- Valla L., *Homeri poetae clarissimi Ilias per Laurentiū Vallensem Romanum e graeco in latinum translata: et nuper accuratisime emendata*, Venezia 1502
- Vasari G., *LE VITE DE' PIV ECCELLENTI PITTORI, SCVLTORI, E ARCHITETTORI Scritte DA M. GIORGIO VASARI PITTORE ET ARCHITETTO ARETINO. Di Nuovo dal Medesimo Riviste Et Ampliate, CON I RITRATTI LORO Et con l'aggiunta delle Vite de' viui, & de' morti Dall'anno 1550. insino al 1567.*, 3 Bde., Firenze 1568
- Vasari G., *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori & architettori nelle redazioni del 1550 e del 1568*, hg. von R. Bettarini und P. Barocchi, 6 Bde., Firenze 1966–1967
- Vasoli C., „Bruni (Brunus, Bruno), Leonardo (Lionardo), detto Leonardo Aretino“, in: *Dizionario Biografico degli Italiani* 1972, 14, S. 618–633
- Vecce C., *Le battaglie di Leonardo [Codice A, ff. 111r e 110v, Modo di figurare una battaglia]*, Firenze 2012
- Vecce C., *La biblioteca perduta. I libri di Leonardo*, Roma 2017
- Verdon T., „La Sant'Anna Metterza. Riflessioni, domande, ipotesi“, in: *Gli Uffizi: Studi e Ricerche* 1984, 5, S. 33–58
- Viatte F. und V. Forcione (Hg.), *Léonard de Vinci. Dessins et manuscrits*, Ausst.-Kat. Paris 2003
- Villata E. (Hg.), *Leonardo da Vinci. I documenti e le testimonianze contemporanee*, Milano 1999
- Villata E., „La Sant'Anna di Leonardo tra iconografi, documenti e stile“, in: *Iconographica. Studies in the history of images* 2015, 14, S. 153–167
- Weil-Garris Brandt K. und C. Acidini Luchinat (Hg.), *Giovinezza di Michelangelo*, Ausst.-Kat. Firenze, Firenze–Milano 1999
- Wilde J., „The Hall of the Great Council of Florence“, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 1944, 7, S. 65–81
- Zöllner F., „Rubens Reworks Leonardo: 'The Fight for the Standard'“, in: *Achademia Leonardi Vinci* 1991, 4, S. 177–190
- Zöllner F., *La Battaglia di Anghiari di Leonardo da Vinci fra mitologia e politica. Lettura Vinciana*, 37, Firenze 1998

Albert Boesten-Stengel

Nicolaus Copernicus University in Toruń

LEONARDO'S DA VINCI TURN IN THE BATTLE OF ANGHIARI.
POETICS AND GENETIC CRITICISM OF THE PREPARATIVE SKETCHES

Summary

In 1505 or 1506, Leonardo da Vinci abandoned his project of the *Battle of Anghiari*, which was to depict the historical victory in 1440 of Florence over Milan. The last traces of the wall painting were obliterated in the 1560s when Giorgio Vasari and his collaborators restructured and redecorated the once *Sala del Maggior Consiglio* of the Florentine Republic. More or less contemporary foreign copies seem to reproduce what is believed to be the central part of the composition, known even by the same Vasari's description as the group of horsemen fighting for a standard, "vn groppo di caualli, che combatteuano vna bandiera", and only one colour detail, an old soldier in a red cap, "vn soldato vecchio con vn berretton rosso". Vasari's words do not identify in the scene any protagonist of the historical event. Only in the eyes of recent interpreters did it become the confrontation of two Milanese horsemen on the left and two Florentine on the right. Observations on Leonardo's method of projecting allow a new approach. The exhibition "Europe in the Renaissance", organized in 2016 by the Swiss National Museum in Zürich, showed a computer animation produced based on the author's screenplay by the studio xkopp creative in Berlin. The succession of sequential images demonstrate how both the final composition and the depicted action emerge from Leonardo's drawing process. The present essay completes the silent animation with the necessarily verbal commentary. The inquiry concerns five original drawing-sheets in the collections of the *Gallerie dell'Accademia* in Venice and the *Szépművészeti Múzeum* in Budapest. Leonardo calls the first shaping of figures, the rough composition sketch, *componimento inculto*. From classical poetics he borrows the word, the term, and the priority of suitable actions which the same figures should demonstrate. Genetic criticism distinguishes in the simultaneity of uneraser strokes the variations of tools and their handling. Arranging the step-by-step changes, first traces, insertions and alternatives in the individual sketch and from sheet to sheet we recognize earlier and later positions and postures of the same protagonists. Just in the first sketch we discern the future "old soldier in a red cap" emerging victorious from the duel. His action represents the *causa efficiens* of the extreme left horseman's finally twisted posture. At the beginning of the internal drawing procedure we recognize the same horseman in a different position, how he rides from right to left, holding the staff of the standard like a lance directed to the left. The counterattacking "old soldier", coming from the left side and evading the mortal thrust, grips the enemy's standard and turns it in the opposite direction. With few rapid modifications, the draftsman dramatically creates the "reversal" in the battle, Aristotle's "change from bad fortune to good, or from good fortune to bad" (*Poetics*, 1451a). The final composition shows the "old soldier" fighting simul-

taneously at least three enemies like the paradigmatic Hercules defeating the multi-headed Hydra. The victorious "old soldier in the red cap" embodies the Florentine Republic.

Keywords:

Leonardo da Vinci, Battaglia di Anghiari (wallpainting), Genetic criticism, Preparative Drawings, Classical Poetics

MARIUSZ BRYL

OBRAZ ARTURA GROTTGERA
MODLITWA KONFEDERATÓW BARSKICH PRZED BITWĄ
(POD LANCKORONĄ?):
HISTORIA, LITERATURA, OGLĄD

Tekst niniejszy poświęcony jest studium dzieła, które nie stało się, jak dotąd, przedmiotem pogłębionej analizy ze strony współczesnej historii sztuki, czemu nie sprzyjały jego pogmatwane dzieje jako materialnego obiektu. Swoje studium rozpocznę właśnie od przedstawienia historii obrazu-objektu: od procesu powstawania poprzez naprzemienne znikanie i pojawianie się na arenie dziejów, aż do dzisiejszego statusu jego ograniczonej dostępności. Po czym prześlę proces konstytuowania się tytułu obrazu, którego pozornie oczywisty status skonfrontowany zostanie z odniesieniem historycznym (bitwą pod Lanckoroną) oraz – w kolejnym kroku – z potencjalnymi odniesieniami literackimi Grottgerowskiego dzieła. Jak się okaże, oba odniesienia, zarówno historyczno-wydarzeniowe, jak i literacko-wyobrażeniowe, w konfrontacji z wizualnością obrazu ujawnią ograniczoną moc wyjaśniania, potwierdzając tym samym rozpoznanie hermeneutyki historii sztuki¹, że to nie odniesienia kontekstowe, lecz zaktualizowany przez artystę potencjał obrazowości określa rzeczywisty status przedstawionego wydarzenia. Idąc tym tropem, w celu odsłonięcia tego statusu, w końcowej części tekstu poddam analizie logikę oglądową obrazu, czyli to, co obraz sam przez się wydobywa na jaw.

¹ Myślę tutaj o perspektywie badawczej rozwijanej od lat 70. XX wieku w obszarze niemieckojęzycznej historii sztuki. Zob. M. Imdahl, *Überlegungen zur Identität des Bildes*, w: *Identität*, red. O. Marquard, K. Stierle, München 1979, s. 188–211; O. Bätschmann, *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. Die Auslegung von Bildern*, Darmstadt 1984; G. Boehm, *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*, red. D. Kołacka, Kraków 2014; M. Brötje, *Der Spiegel der Kunst. Zur Grundlegung einer existential-hermeneutischen Kunstwissenschaft*, Stuttgart 1990. Por. też: M. Bryl, *Płaszczyna, ogląd, absolut. Inspiracje hermeneutyczne we współczesnej historii sztuki*, „Artium Quaestiones” 1993, 6, s. 55–84; tenże, *Stworzenie – analogia. O alternatywnej historii sztuki Michaela Brötjego*, „Artium Quaestiones” 2014, 25, s. 177–207.

Obraz *Modlitwa konfederatów barskich* (il. 1) to największe pod względem formatu olejne dzieło Grottgera. Namalowany został na płótnie o wymiarach 127 cm × 222 cm. Jest to dzieło sygnowane, w dolnym prawym rogu znajduje się napis: „Arthur Grottger mal. 1863”. Nie mamy zatem wątpliwości, kiedy artysta uznał dzieło za skończone. Praca nad nim trwać miała dosyć długo. Jak pisze Klemens Kantecki, autor wydanej w roku 1879 pierwszej monografii Grottgera: „Wspomniana już *Modlitwa konfederatów*, której wykonanie szło mu bardzo oporem i dlatego obraz długo stał na sztalugach”². Można zapytać: długo to znaczy ile? W literaturze przyjmuje się, za Janem Bołozem Antoniewiczem, autorem monumentalnej monografii Grottgera z roku 1910, że pierwszy zamysł dzieła pojawił się w umyśle artysty już na wiosnę 1860 roku, kiedy to miała się odbyć w Wiedniu wielka wystawa Alfreda Rethla, szwajcarskiego artysty, zmarłego pod koniec poprzedniego roku. To właśnie jedno z dzieł tego podziwianego przez Grottgera i jego współczesnych artysty zainspirowało, zdaniem Bołozę, Grottgera: rysunek *Modlitwa Szwajcarów przed bitwą pod Sempach* (datowany na ok. 1834)³. Jakkolwiek ten związek obrazowy nie budzi zastrzeżeń⁴, to jednak nie zgadza się data wspomnianej wiedeńskiej wystawy Rethla, która miała zainspirować Grottgera, a która w rzeczywistości miała miejsce nie na wiosnę, ale dopiero pod koniec roku 1860⁵. Bołoz – świadomie bądź nie – przesunął termin tego wydarzenia o kilka miesięcy wcześniej, by zgadzało się czasowo z innym zakładanym przez niego elementem procesu twórczego *Modlitwy konfederatów*. Otóż między sierpniem i październikiem 1860 roku Grottger (z niewielkimi przerwami) gościł u Maszkowskich we wsi Barszczowice

² K. Kantecki, *Artur Grottger. Szkic biograficzny*, Lwów 1879, s. 106.

³ J. Bołoz Antoniewicz, *Grottger*, Lwów 1910, s. 277. Bitwa pod Sempach miała miejsce w roku 1386. Już Kantecki (Kantecki, *Artur Grottger...*, s. 106) zidentyfikował jedno z dzieł Rethla jako wzór obrazowy *Modlitwy konfederatów*, wskazując na przedstawienie modlitwy przed bitwą pod Morgarten (1315). Josef Ponten, autor najobszerniejszej monografii Rethla (J. Ponten, *Alfred Rethel. Des Meisters Werke*, Stuttgart und Leipzig 1911), nie wspomina jednak o takim dziele.

⁴ Nie jest to jedyny przypadek czerpania przez Grottgera inspiracji z rysunków Rethla. Najbardziej spektakularne przejście dotyczy innego dzieła, także odnoszącego się do bitwy pod Sempach: rysunek *Śmierć Arnolda von Winkelried* stał się wzorem dla kartonu *Bój* z cyklu *Litwania*. Zob. M. Bryl, *Cykle Artura Grottgera. Poetyka i recepcja*, Poznań 1994, s. 113–116.

⁵ Próżno szukać w prasie wiedeńskiej jakichkolwiek śladów wystawy wiosennej. Dopiero na grudniowej wystawie w Kunstvereinie wystawiono pokaźną liczbę prac Rethla, co odbiło się głośnym echem w prasie. Zob. np. „Wiener Zeitung” 1860, 7 grudnia, s. 5; „Fremden Blatt” 1860, 12 grudnia, s. 4–5.



1. Artur Grottger, *Modlitwa konfederatów barskich przed bitwą* (pod Lanckoroną?), 1863, ol. pł., 127 × 222 cm, kolekcja prywatna, fot. R. Rau

pod Lwowem⁶, gdzie wykonał liczne studia portretowe – zarówno Maszkowskich, jak i kręgu ich znajomych oraz okolicznych chłopów⁷. Niektóre z tych studiów wykorzystał potem w trakcie pracy nad *Modlitwą*, np. Jan Maszkowski użyczył swych rysów szlachcicowi w czerwonym kontuszu w centrum, a Ignacy Jakubowicz – czwartemu konfederatowi od lewej. Portrety te jednak odróżniają się od przedstawień konfederatów sposobem ujęcia postaci (np. Jakubowicz w studium ujęty został *en face*, a na obrazie – z profilu) i wcale nie musiały być początkowo związane z pomysłem na obraz z motywem modlitwy, przedstawiają bowiem portretowanych najczęściej w konfederatkach, a zatem z nakrytymi głowami. Mogły zostać dopiero wtórnie użyte przez artystę do realizacji dzieła po tym, gdy koncept *Modlitwy* narodził się w jego głowie w zetknięciu z twórczością Rethla pod koniec roku 1860. Mogło tak być, tym bardziej że przez cały rok 1860 Grottger był zajęty malowa-

⁶ Dobra Barszczowice dzierżawił wówczas senior rodu malarz Jan Maszkowski (1793–1865), pierwszy (poza ojcem) nauczyciel Grottgera. Grottger przyjaźnił się z jego synami, zwłaszcza z Rafałem (1838–1901).

⁷ Studia tworzą jednolity pod względem techniki, podłoża i formatu zespół: olej na tekturze, format: 30–40 cm × 20–30 cm. Zob. A. Król, *Artur Grottger* [kat. wyst.], Szczecin 2001, s. 87.

niem innego wielkiego płótna o tematyce historycznej, przedstawiającego *Ucieczkę Henryka Walezego* (100,3 cm × 158,7 cm)⁸.

W świetle powyższych faktów bezpieczniej będzie chyba przesunąć początek pracy nad dziełem – w sensie płótna rozpiętego na sztalugach w pracowni artysty – na koniec roku 1860 lub początek 1861. Rok 1861 nie sprzyjał jednak intensywnej i systematycznej pracy nad dziełem. Najpierw „wypadki warszawskie” (27 lutego – 8 kwietnia) spowodowały, że Grottger rozpoczął realizację *Warszawy I*. Następnie długotrwała choroba nie pozwoliła artyście dokończyć pracy nad cyklem, który wystawiony został w wiedeńskim Kunstvereinie dopiero w listopadzie tego roku. Po czym artysta natychmiast rozpoczął pracę nad *Warszawą II*. Jak pisał 28 marca 1862 roku do Andrzeja Grabowskiego: „Mam teraz drugą Edycję Warszawskiego Albumu w robocie, co przeznaczyłem do Londynu⁹. [...] Konfederaci muszą trochę poczekać aż tego nie skończę [...]”¹⁰. I dopiero w połowie roku 1862, po skończeniu *Warszawy II*, mógł Grottger powrócić do dokończenia *Modlitwy konfederatów*. Jak wiemy od Kanteckiego, praca posuwała się jednak na tyle wolno, że w roku 1863 została ponownie przerwana wydarzeniami historycznymi, tym razem wybuchem powstania styczniowego. Wiosną 1863 roku rozpoczął Grottger we Lwowie realizację *Polonii*, którą skończył już w Wiedniu i wystawił w tamtejszym Kunstvereinie w październiku. I dopiero po tym, wszystko na to wskazuje, powstały warunki, by dokończyć trzyletni proces twórczy *Modlitwy*. W każdym razie pierwszy uchwytyny ślad jej publicznej recepcji pochodzi z czerwca 1864 roku, kiedy to wystawiona została – przy czym w prasie wyraźnie zaznaczano, że jest to nowe dzieło artysty – na comiesięcznej wystawie wiedeńskiego Kunstvereinu.

Zacytujmy kilka recenzji, które ukazały się wówczas w prasie wiedeńskiej: „Wśród malowideł olejnych przyciągają wzrok zrazu większy obraz Artura Grottgera: *Modlitwa przed bitwą* [*Das Gebet vor der Schlacht*], epizod z dawnych czasów w Polsce [...]”¹¹. Po wyliczeniu kilkunastu innych dzieł autor wraca do obrazu Grottgera:

⁸ Praca nad obrazem, jak wynika z listu artysty do Stanisława Tarnowskiego (25 grudnia 1859), została rozpoczęta jeszcze pod koniec roku 1859. Malowany na zamówienie angielskich handlarzy, na długo zniknął z pola widzenia (obecnie jako depozyt znajduje się w Muzeum Narodowym w Warszawie). Przez długi czas jedynym źródłem ikonograficznym, dającym pojęcie o kompozycji, była drzeworytnicza rycina zamieszczona w „Mussestunden” pod koniec roku 1860 (32, s. 425).

⁹ Chodzi o Londyńską Wystawę Powszechną (1 maja – 1 listopada 1862), na której cykl ten znalazł nabywcę. Zob. Bryl, *Cykle Artura Grottgera...*, s. 248.

¹⁰ Cyt. za: Grottger, oprac. Z. Gołubiew, A. Król, Kraków 1988, s. 46.

¹¹ „Wiener Zeitung” 1864, 2 czerwca, s. 3.

Jeśli przyglądamy się teraz obrazowi Grottgera, to zaliczylibyśmy go pod względem kompozycji i układu postaci właśnie do niezbyt udanych dzieł tego poza tym wysoce utalentowanego artysty. Nie brakuje mu wprawdzie pojedynczych szczęśliwie podpatrzonych rysów twarzy i błyskotliwej indywidualizacji niektórych z nich, jednak jako całość pozostawił on nas zupełnie zimnymi – wobec innych prawdziwie poruszających scen, przedstawionych przez Grottgera – oczywiście za pomocą innych środków – z najszcześniejszym darem ujmowania¹².

W innej recenzji czytamy:

Artura Grottgera – *Modlitwa przed bitwą, epizod z dawnych czasów w Polsce*, cierpi, jeśli chodzi o kompozycję na ten sam niedostatek, jak poprzednio wspomniane malowidło. Pokażny tłum, ustawionych obok siebie, bardziej lub mniej interesujących postaci, z których każda nieco pretensjonalnie stara się o przyciągnięcie naszego wzroku. O kompozycji większej całości i o sztuce zestawiania barw ma utalentowany rysownik bardzo dziecinne wyobrażenie¹³.

Autor innej jeszcze recenzji, po wyrazach ubolewania, że Grottger nie przedstawił sceny zgodnie ze swoimi predylekcjami, stwierdza:

Modlitwa przed bitwą nie nadaje się zupełnie do sposobu wyrażania opartego na słodkich barwach i do techniki malarstwa rodzajowego; stoją one w sprzeczności z ideą obrazu i działają hamująco na dające się mimo wszystko dostrzec, przenikające obraz, głęboko odczute znaczenie¹⁴.

Jak widzimy, przyjęcie obrazu było więcej niż chłodne. Obraz to chybione dzieło, pozbawione większej wartości artystycznej, niegodne twórcy *Warszawy i Polonii* – tak można by spuentować zgodny sąd recenzentów. Obraz nie znalazł nabywcy ani w Wiedniu, ani w Galicji. Gdy w połowie roku 1865 Grottger, uciekając przed wierzycielami, opuszczał w pośpiechu Wiedeń, spłacił *Modlitwę* (wraz z wszelkimi dziełami pozostawionymi w pracowni) zaległy czynsz baronowi Henrykowi von Drasche-Wartinberg, właścicielowi tzw. Heinrichshofu, reprezentacyjnej kamienicy, w której artysta w najlepszych latach swojej prosperity wynajmował mieszkanie.

Bołoz Antoniewicz, pisząc swą monografię w roku 1910, sięgał pamięcią przeszło ćwierć wieku wstecz.

¹² Ibidem.

¹³ „Fremden-Blatt” 1864, 9 czerwca, s. 6.

¹⁴ „Blätter für Theater, Musik und Kunst” 1864, 10 czerwca, s. 1.

Było to w Wiedniu, w Heinrichshofie. Huczała fala wieczornego przyjęcia, biła wonią kwiecia świeżego i destylowanego, czarem urody i młodości [...]. Zanośla mnie gdzieś do czwartego czy piątego saloniku. Pamiętam go jak dziś – z jego bladoniebieskimi meblami i lśniaco-białymi ścianami – i nie zapomnę go nigdy. Spojrzałem na ścianę naprzeciw okna. – Tam wisiała – *Modlitwa konfederatów Barskich!* Ażem się wstrząsał! Ten głos tutaj? Już wołałbym, żebyś gdzieś niszczał w kraju i w ramie spaczonyj [...] pokrywał się pleśnią [...], byle na ziemi ojczyściej! Ale nie tu! Nie tu, wśród przepychów, nagromadzonych przez najpilniejsze mrówki [...]. Patrzysz tu na mnie, smutnym i przenikliwym wzrokiem orła spoza prętów żelaznych niegodziwej klatki¹⁵.

Według Bołozza obraz nadal – w roku 1910 – miał się znajdować w owej „klatce”, tzn. w posiadaniu von Drasche-Wartinbergów. Tu się jednak chyba mylił, co wytknął mu Tadeusz Rutowski, wskazując, że obraz Grottgera: „jest od 19 lat – Rutowski pisał to w roku 1911 – w całkiem innych rękach i, jak wiem to dawno, niestety takich, z których daleko trudniej będzie odzyskać dzieło dla Polski”¹⁶. Rutowski niestety nie podał żadnych innych informacji o ówczesnych właścicielach, tak że do dzisiaj pozostają nam nieznani. W roku 1937 obraz został wystawiony na aukcji w Trieście, na której nabył go za 25 000 złotych Andrzej Wołoszyński, prezes firmy Herbewo¹⁷. W tym samym roku obraz został wystawiony na wystawie urządzonej w Muzeum Narodowym w Krakowie „w setną rocznicę urodzin” artysty¹⁸. W czasie wojny *Modlitwa* (wraz z innymi obrazami z kolekcji Wołoszyńskiego) oddana została na przechowanie do kurii arcybiskupiej i zawisła w sypialni, zaprzyjaźnionego z rodziną, arcybiskupa Adama Sapiehy. Odebrana w latach 50., wraz z innymi obrazami, ukrywana była przez rodzinę aż do końca PRL-u, tak że jeszcze w latach 1987–1988, gdy we Wrocławiu i Krakowie odbywała się wielka monograficzna wystawa twórczości Grottgera, obraz uznawano oficjalnie za zaginiony¹⁹. Po raz pierwszy od roku 1937 został on udostępniony publiczności dopiero w roku 2001 na zorganizowanej przez Annę Król wystawie w Szczeci-

¹⁵ Bołoz Antoniewicz, *Grottger*, s. 272–273.

¹⁶ T. Rutowski, *Prof. Antoniewicz o Grottgerze*, Lwów 1911, s. 19.

¹⁷ Informacje na temat dziejów obrazu po roku 1937 pochodzą od pana Andrzeja Barańskiego (wnuka przedwojennego właściciela), któremu w tym miejscu chciałbym złożyć serdeczne podziękowania za poświęcony czas, udzielone informacje i gościnność, dzięki której mogłem zapoznać się z oryginałem.

¹⁸ Zob. *Wystawa dzieł Artura Grottgera w setną rocznicę urodzin 1937–1867* [kat. wyst.], Kraków 1937.

¹⁹ Zob. *Artur Grottger (1837–1867)*, oprac. P. Łukaszewicz, Wrocław 1987; *Grottger*, oprac. Gołubiew, Król.

nie²⁰ i był to, jak dotąd, jedyny jego powojenny pokaz publiczny. Na co dzień obraz Grottgera, zachowany w bardzo dobrym stanie, zdobi jedną ze ścian sali konferencyjnej firmy Herbewo, restytuowanej przez Andrzeja Barańskiego, wnuka Andrzeja Wołoszyńskiego.

Tym samym doszliśmy do kresu historii obrazu Grottgera, rozumianej jako dzieje pewnego przedmiotu. W tej historii pojawił się – marginalnie, ale teraz chciałbym się do tego szerzej odnieść – problem tytułu dzieła. W Wiedniu – jak pamiętamy – obraz funkcjonował jako *Modlitwa przed bitwą*, z ogólnikowym uzupełnieniem, przeznaczonym dla obcej publiczności: *epizod z dawnych czasów w Polsce*. W Polsce – szeregując chronologicznie – obraz tytułowano: *Modlitwa konfederatów przed bitwą* (Alfred Szczepański, 1868²¹); *Modlitwa konfederatów* (Klemens Kantecki, 1879²²); *Modlitwa Konfederatów* (Stanisław Tarnowski, 1885²³); *Modlitwa Konfederatów* (Antoni Potocki, Kraków 1907²⁴). Dopiero Bołoz Antoniewicz podpisał reprodukcję obrazu zamieszczoną w jego monografii z roku 1910: *Modlitwa konfederatów barskich przed bitwą pod Lanckoroną*. Jednak w tekście, mimo obszernej egzegezy dzieła, w ogóle pominął kwestię tytułu i nie wyjaśnił, dlaczego postanowił odnieść przedstawioną scenę do tego konkretnego wydarzenia historycznego. Tytuł najwyraźniej się nie przyjął: w katalogu wystawy krakowskiej z roku 1937, kiedy to oryginał obrazu wystawiono w Polsce po raz pierwszy, nosi on po staremu tytuł *Modlitwa Konfederatów Barskich*²⁵. I tak też pozostało w okresie powojennym (Jadwiga Puciata-Pawłowska, 1962²⁶ – *Modlitwa Konfederatów*; Tadeusz Dobrowolski, 1970²⁷ – *Modlitwa konfederatów Barskich*), aż do lat 1987–1988, kiedy to Piotr Łukaszewicz, w opisie na karcie katalogowej sporządzonej w ramach prac nad wrocławsko-krakowską monograficzną wystawą Grottgera²⁸, powrócił do pomysłu Bołozia. Wystawa w Szczecinie w roku 2001 usankcjonowała niejako ten „Bołozowy” tytuł: *Modlitwa konfederatów barskich*

²⁰ Król, *Artur Grottger*.

²¹ A. Szczepański, *Artur Grotger. Ustęp z dziejów sztuki polskiej*, Kraków 1868, s. 29.

²² Kantecki, *Artur Grotger*, s. 105.

²³ S. Tarnowski, *Chopin i Grottger. Dwa szkice*, Kraków 1892, s. 63 [część poświęcona Grottgerowi opublikowana została po raz pierwszy w krakowskim „Przeglądzie Polskim” w roku 1885, a następnie wydana jako osobna broszura: idem, *Artur Grottger*, Kraków 1886].

²⁴ A. Potocki, *Grottger*, Kraków 1906, s. 57.

²⁵ *Wystawa dzieł Artura Grottgera...*, s. 13, poz. 67.

²⁶ J. Puciata-Pawłowska, *Artur Grottger*, Toruń 1962, s. 43.

²⁷ T. Dobrowolski, *Artur Grottger (1837–1867)*, Kraków 1970, s. 8.

²⁸ Zob. przyp. 10. Za tę informację serdecznie dziękuję pani dr Annie Król.

przed bitwą pod Lanckoroną²⁹ – tytuł, który funkcjonował już wcześniej w przestrzeni publicznej i zdążył się zakorzenić w świadomości społecznej. I tak na przykład, Towarzystwo Przyjaciół Lanckorony uzyskało przed ponad dekadą zgodę właściciela obrazu na wykonanie jego fotograficznej reprodukcji w skali niemalże 1:1, by zawiesić ją w izbie pamięci poświęconej konfederacji barskiej, urządzonej w tamtejszym muzeum³⁰.

Zapytajmy zatem: jakie elementy obrazu mogły skłonić Bołozę i skłaniają współczesnych badaczy oraz miłośników historii do tak jednoznacznej identyfikacji wydarzenia. Bez wątplenia najważniejsze z nich jest wyobrażenie warownego zamku na górze na dalekim planie przy lewym brzegu pola obrazowego. Ponieważ nie może tutaj wchodzić w grę żadna z pozostałych małopolskich twierdz konfederatów – ani Wawel, ani Tyniec, ani Częstochowa – pozostaje Lanckorona; i bez wątplenia mamy do czynienia z wyobrażeniem zamku w pejzażu, a nie opactwa, klasztoru czy zamku miejskiego³¹. Na bitwę pod Lanckoroną miałyby też wskazywać postać wojskowego w oficerskim mundurze, który miałby być tożsamy z dowodzącym siłami konfederackimi pułkownikiem Charles'em-François Dumouriezem³². Z kolei wyobrażenie młodego szlachcica w grupie postaci po lewej miałyby się odnosić do młodego księcia Kajetana Michała Sapiehy, który w wieku 22 lat poległ w bitwie pod Lanckoroną. Według najbardziej rozpowszechnionej wersji, został on zabity

²⁹ Kuratorka szczecińskiej wystawy cytuje w katalogu Łukaszewicza: „Obraz przedstawia oddział konfederatów kłęzących na wzgórzu, na skraju sosnowego lasu oświetlonego rannym słońcem. [...] Z lewej w dole widoczne w szyku bojowym oddziały wroga i, w dali, wzgórze zamkowe. Lanckorona koło Wadowic stała się w latach 1768–1772 ważnym ośrodkiem konfederacji barskiej” (Król, *Artur Grottger*, s. 8).

³⁰ Panu Zbigniewowi Lenikowi, sekretarzowi Towarzystwa Przyjaciół Lanckorony, serdecznie dziękuję za poświęcony czas i cenne informacje, w tym za wskazanie publikacji, z której po raz pierwszy dowiedział się o tytule obrazu Grottgera wskazującym na Lanckoronę. Chodzi o broszurę wystawy „Czasy konfederacji barskiej” (Państwowe Zbiory Sztuki na Wawelu, Oddział w Stryżowie, listopad 1991 – kwiecień 1992); na stronie tytułowej zamieszczono reprodukcję obrazu Grottgera z podpisem: *Modlitwa konfederatów w Lanckoronie*.

³¹ Uchylamy w tym miejscu problem podobieństwa (zresztą raczej wątpliwego) między wyobrażeniem zamku na obrazie Grottgera i przekazami ikonograficznymi dotyczącymi zamku w Lanckoronie, np. znaną siedemnastowieczną ryciną. Nawiasem mówiąc, do czasów Grottgera zamek przetrwał już tylko jako ruina i Grottger, jeśli kiedykolwiek odwiedził Lanckoronę, choćby po drodze do Kalwarii Zebrzydowskiej (częstego celu pielgrzymek), to zobaczył go w takim właśnie zrujnowanym stanie.

³² Analiza porównawcza z dostępnymi (dla nas, ale czy dla Grottgera?) portretami Dumourieza nie przynosi w tej materii jednoznacznego rozstrzygnięcia, choć w opinii niektórych badaczy (np. Zbigniewa Lenika) zachodzi tutaj wyraźne podobieństwo.

przez swoich żołnierzy w chwili, gdy próbował ich powstrzymać przed ucieczką (w rzeczywistości najprawdopodobniej sam spadł z konia podczas odwrotu i został stratowany przez swój oddział)³³. W czasach bliższych Grottgerowi postać Sapięhy przypominał na przykład Józef Łepkowski w wydanej w roku 1850 pracy na temat Kalwarii Zebrzydowskiej: „W grobach kościelnych leżą jeszcze zwłoki Kajetana Sapięhy [...] porąbanego w potyczce pod Lanckoroną 1771 roku”³⁴. Jest więc zatem całkiem prawdopodobne, że Grottger mógł znać ten lub inny przekaz na temat śmierci młodego księcia.

Generalnie rzecz ujmując, pytanie, na ile precyzyjna była faktograficzna wiedza historyczna Grottgera o konfederacji barskiej, pozostawić musimy nierozstrzygnięte. Czy znał *Historię bezrządu Polski* Rulhière’a, świeżo wznowioną w roku 1862³⁵? Albo *Pamiętniki* Dumourieza³⁶? Albo stosunkowo liczne już wtedy materiały źródłowe³⁷? Z pewnością swoją wiedzę czerpał także z opowieści snutych ongiś przez konfederatów i następnie przekazywanych przez kolejne pokolenia³⁸. Mogła się w nich mieścić także legenda o tzw. Grobach jako miejscu bitwy pod Lanckoroną. W każdym razie, jeśli nawet artysta znał w miarę dokładny przebieg bitwy pod Lanckoroną (co jednak bardzo mało prawdopodobne) i jeśli, malując obraz w Wiedniu, miał w pamięci

³³ Zob. A.M. Stasiak, *Legenda bitwy lanckorońskiej*, „Zeszyty Sądecko-Spiskie” 2008, 3, s. 71–76.

³⁴ J. Łepkowski, *Kalwaria Zebrzydowska*, Kraków 1850, s. 68–69.

³⁵ C.C. Rulhière, *Histoire de l’anarchie de Pologne et du démembrement de cette République, suivie des Anecdotes sur la révolution de Russie en 1772*, t. 1–3, Paris 1807; zob. też: *Tłomaczenie z Francuzkiego Historii bezrządu Polski*, t. 1, *dzieło pośmiertne Rulhiera*, Warszawa 1808; idem, *Histoire de l’anarchie de Pologne et du démembrement de cette République, suivie des Anecdotes sur la révolution de Russie en 1772*, t. 3, Paris 1862.

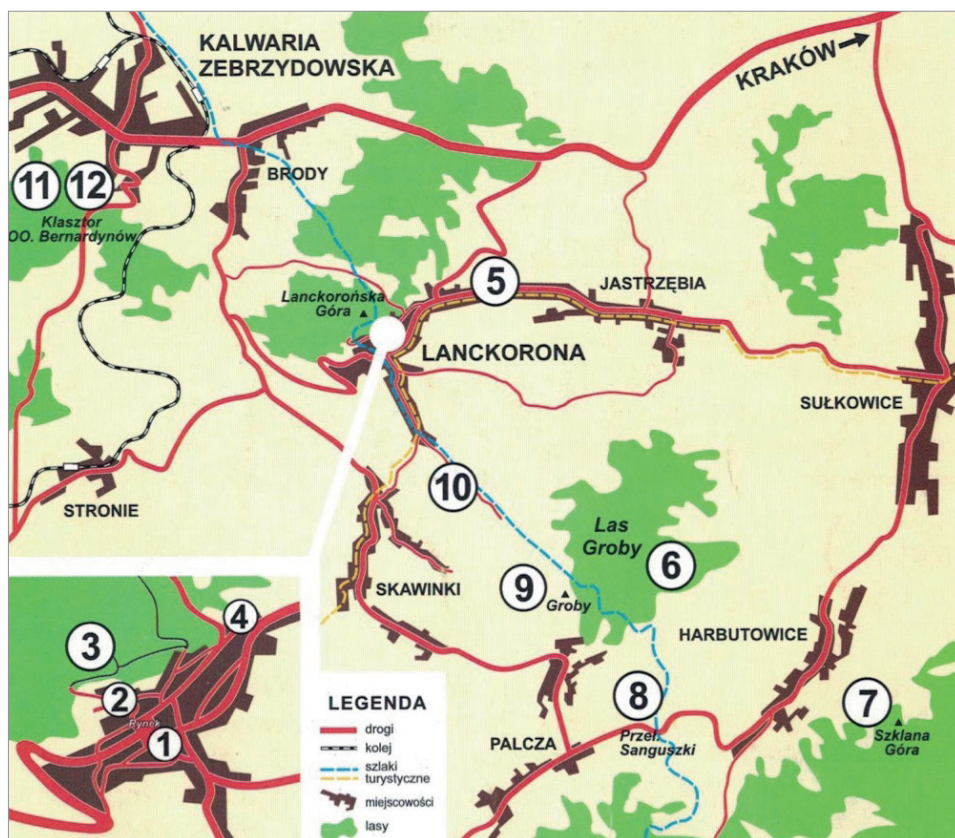
³⁶ Ch.F. Dumouriez, *Mémoires du général Dumouriez, écrits par lui-même*, t. 1–2, Hamburg–Leipzig 1794; wyd. niem.: *Denkwürdigkeiten des Generals Dumouriez*, t. 1–2, Berlin 1794; rozszerzone wydanie: *La vie et les mémoires du général Dumouriez*, t. 1–4, Paris 1822. W każdym razie polskiego wydania fragmentów *Pamiętników* podczas pracy nad obrazem znać nie mógł, ukazało się ono bowiem dopiero w roku 1865 (zob. *Wojna w Polsce 1770 i 1771. Z pamiętników generała Dumouriez’a*, Poznań 1865).

³⁷ Zob. np. *Materiały do konfederacji barskiej r. 1767–1768 z niedrukowanych dotąd i nieznanymi rękopisów zebrał Szczęsny Morawski*, t. 1, Lwów 1851.

³⁸ Tym bardziej że konfederatem barskim był dziad Grottgera, Hilary Siemianowski; zob. B. Judkowiak, „*Kantata na dzień imienin JW Hilarego Siemianowskiego*” na tle twórczości dramatycznej i parateatralnej Stanisława Kostki Potockiego, w: *O spuściźnie literackiej Stanisława Kostki Potockiego. Studia i szkice*, red. D. Folga-Januszewska i T. Chachulski, Warszawa 2018, s. 63–74. Autorce serdecznie dziękuję za zwrócenie uwagi na ten fakt. Ciągłość tradycji konfederackiej w rodzinie Grottgera poświadcza obraz *Konfederacji* autorstwa Jana Józefa Grottgera, ojca artysty (reprodukcja w: Bołoz Antoniewicz, *Grottger*, s. 30).

topografię Lanckorony (co już bardziej możliwe), to nie dbał o uprawdopodobnione odtworzenie ani miejsca, ani przebiegu wydarzenia historycznego.

Mówi nam o tym dobitnie sam obraz, który rządzi się własną logiką przedstawieniową. Grottger umieścił gotujących się do walki konfederatów wysoko nad majaczącymi w oddali oddziałami wroga, by stworzyć bezpieczną, wystarczająco pojemną czasoprzestrzeń dla spokojnej, kontemplacyjnej modlitwy. Umieszczając ich, zgodnie z logiką przedstawieniową, w tym miejscu, gdzie ich właściwie – w sensie rzeczywistej topografii – umieścić? Otóż według przyjętej opinii – przywołajmy mapkę folderu Towarzystwa Przyjaciół Lanckorony³⁹ (il. 2) – mieliby się oni znajdować na tzw. Dziale Paleckim, gdzieś w okolicach stojącego tam dziś krzyża (nr 9 na mapce), zwróceniu na



2. Okoliczne miejsca pamięci o Konfederatach Barskich, Folder Towarzystwa Przyjaciół Lanckorony, Lanckorona [b.d.]

³⁹ Szlak Konfederatów Barskich. Lanckorona jednym z głównych bastionów Konfederacji Barskiej, Lanckorona [b.d.].

zachód, mając po swej prawej stronie Górę Lanckorońską z zamkiem, a przed sobą – idące od zamku wojska rosyjskie. Oczywiście nic się tutaj nie zgadza: przedpołudniowe słońce pada na obrazie od zachodu, a armia Suworowa prezentuje się w wirtualnym miejscu, w którym z uwagi na przebieg bitwy nigdy nie miała prawa się pojawić. To bowiem wojska konfederackie opierały się o Lanckoronę, mając po swojej lewej stronie górę zamkową, armia Suworowa nacierała zaś od wschodu, tj. od strony Tyńca i Krakowa (il. 3), a nie od południa, od wsi Palcza; to w kierunku tej ostatniej rozbici konfederacji rzucili się do ucieczki i dlatego właśnie ten szlak usiany jest ich mogiłami (nr 9 na mapce oznacza zatem nie miejsce bitwy, ale miejsce rzezi konfederatów po bitwie). Rozstrzyga to dokonana niedawno drobiazgowo rekonstrukcja bitwy⁴⁰, współgrająca z relacją Dumourieza⁴¹.

Żeby uniknąć nieporozumień: powyższa argumentacja nie ma prowadzić do mocnej konkluzji kategorycznie wykluczającej bitwę pod Lanckoroną jako odniesienie obrazu Grottgera. Moją intencją jest zaproponowanie

⁴⁰ Zob. P. Sadowski, *Konfederacja barska w starostwie lanckorońskim*, „Zeszyty Sądecko-Spiskie” 2008, 3, s. 52–69.

⁴¹ „23-go o siódmej rano przybywszy do Lanckorony, zastałem marszałka bełzkiego [Józefa Miączyńskiego] i Walewskiego śpiących; wojska ich składały się z 900 ludzi, w tym tylko 70 strzelców pieszych z jedną armatą ustawioną do boju [w sumie szacuje się siły konfederatów na ok. 1300 żołnierzy i kilka armat – przyp. M.B.], wszystko na dwóch pagórkach, między którymi leżały zamek i miasto. [...] Zaledwo zsiadłem, by pomówić z marszałkami, gdy już patrole rozpoczęły utarczki, dając nam znać o nadejściu Rosjan. [...] Kazałem zgromadzić na jednej górze całą niewielką armię [...]. Strzelcy, których rozmieściłem w lasku na skłonie góry, umknęli przed nadchodzącymi Rosjanami, w tejże chwili cała polska kawaleria, oparta o Lanckoronę [...] spotkała [...] kolumnę [Rosjan] prawego skrzydła, wpadła w przerażenie i ściągnęła ich nam na karki. [...] regiment generała Szycy postąpił nawet kilka kroków naprzód, kazał raz strzelić, po czym oddział jego załamał się zupełnie. [...] wkrótce porwała mnie fala uciekających. Książę Sapieha został zabity [...], inny marszałek, nazwiskiem Orzeszko, poległ również, hr. Miączyński [...] spadł z konia i dostał się do niewoli. [...] Rosjanie ledwo mogli nadążyć z zabijaniem konfederatów: oporu nie było żadnego” (cyt. za: *Konfederacja barska. Wybór tekstów, wstęp i objaśnienia* W. Konopczyński, Wrocław 2004, s. 166–167). Konopczyński wprowadza do tego korektę, poddając krytyce taktyczne rozstrzygnięcia Dumourieza: „Z jednej strony na lewym skrzydle konnica Miączyńskiego i Walewskiego, niepotrzebnie wykomenderowana celem zajęcia na tyły Rosjanom [...]; z drugiej gen. Szyc, też niepotrzebnie wysłany na zachodni szczyt pagórka [...], nie podtrzymał strzelców rozspanych pod twierdzą w lesie [...] Dumouriez [...] zdecydował się [...] umknąć przez wąwozy: zmiatał dobrze, bo nie oparł się aż na kwarantannie w Nowym Targu” (W. Konopczyński, *Konfederacja barska. Przebieg, tajemne cele i jawne skutki*, t. 1–2, Poznań 2017, t. 2. s. 79). Niezależnie od sporu o przyczyny klęski – czy była ona skutkiem błędnej taktyki francuskiego dowódcy (do czego przychyła się również przywołany wyżej Sadowski), czy też braku umiejętności i woli walki ze strony konfederatów – sam przebieg i topografia bitwy pozostają bez zmian.



3. Piotr Sadowski, Rekonstrukcja przebiegu bitwy pod Lanckoroną 23 maja 1771 r., I faza (źródło: <https://commons.wikimedia.org/wiki/>)

konkluzji o charakterze probabilistycznym: może tak, może nie. Należy pamiętać, że Grotgger, nawet jeśli przedstawiał jakieś konkretne wydarzenie historyczne, nad jego realia przedkładał – wyznaczoną zasadami własnej poetyki – logikę przedstawienia. Jako przykład takiego *modus operandi* posłużyć może *Śmierć Dionizego Czachowskiego*, ilustracja prasowa, obszernie już przeze mnie w kontekście związków międzyobrazowych analizowana⁴². Według relacji prasowych, ostatnie chwile Czachowskiego wyglądały w ten sposób, że, ranny, oparł się o drzewo i do końca zadawał ciosy napierającym

⁴² Zob. Bryl, *Cykle Artura Grotggera...*, s. 60–63.

wrogom. Grottger zadbał wprawdzie o podobieństwo fizjonomiczne Czachowskiego, kazał jednak ginąć swojemu bohaterowi śmiercią, jaką ginął – na rycinie autorstwa Hansa Ulricha Francka – żołnierz z wojny trzydziestoletniej. Niewątpliwy wizualny dynamizm i dramatyzm tej śmierci – otariony żołnierz spada właśnie w tej chwili z konia, bezradny, z jedną nogą uwięzioną w strzemienu, zagrożony cięciem „zawisłej” nad nim siekiery wroga – okazał się dla Grottgera na tyle atrakcyjny, tj. zgodny z zasadami jego własnej poetyki, że nie wahał się skorzystać z tego wzoru obrazowego niezależnie od realiów wydarzenia.

W naszym przypadku wzorem obrazowym, do którego sięgnął Grottger, był wspomniany już rysunek Alfreda Rethla *Modlitwa Szwajcarów przed bitwą pod Sempach* (il. 4). Grottger przejął z niego zarówno ogólną dyspozycję – usytuowanie oddziału na wzniesieniu i ukierunkowanie układu postaci w lewo, umieszczenie armii wroga i warownego zamku w dole po lewej, oddalenie pierwszej postaci po lewej od lewego brzegu pola obrazowego przy jednoczesnym przecięciu stłoczonego wojska prawym brzegiem pola obrazowego; jak i pojedyncze elementy – modlitewne złożenie rąk, ukrycie twarzy w dłoniach. Najbardziej spektakularne przejście pojedynczego motywu wiąże się z postacią młodzieńca po lewej, który spogląda wprost na widza – najwyraźniej stał się on protoplastą postaci, w której niektórzy widzą poległego pod Lanckoroną młodego Sapiechę⁴³. Obraz Grottgera, choć zasadniczo daleki od realiów historycznego wydarzenia, sprzyja akurat tego rodzaju próbom identyfikacji, oferuje bowiem widzowi możliwość głębokiej empatii wobec protagonistów historii. Jak pisał Bołoz Antoniewicz:

[...] w *Modlitwie* interes psychiczny góruje nad fizycznym i materialnym. Mamy na tym obrazie 35 odrębnych fizjonomii, ale wszystkie są poddane jednemu nastrojowi, pełnemu siły i wewnętrznej prawdy. [...] Zamiast szalonej furii ataku – skupienie ducha, zamiast szczęku i zgiełku – cicha modlitwa [...] lub chorąg, wznoszący się majestatycznie o brzasku dnia [...]⁴⁴.

⁴³ Profesor Jacek Wójcicki w trakcie dyskusji nad wcześniejszą wersją niniejszego tekstu, zaprezentowaną podczas sesji poświęconej konfederacji barskiej (Poznań, maj 2018), wyraził przekonanie, że mimo wykorzystania przez artystę wzoru obrazowego postać przedstawiona na obrazie jest jednak tożsama z Kajetanem Michałem Sapiechą, na co wskazywać miałyby antycypujący śmierć sposób przedstawienia tej postaci jako *już* martwej (wyjątkowa bledność cery, zapadłe oczodoły, a w nich jakby niewidzące oczy).

⁴⁴ Bołoz Antoniewicz, *Grottger*, s. 286. Bołoz sytuował *Modlitwę konfederatów* w ciągu ewolucyjnym „dzieł heroicznych” artysty, w ramach którego „motyw siły fizycznej ustawnie się cofa, a nastrój psychiczny się wzmacnia” (ibidem).



4. Alfred Rethel, *Modlitwa Szwajcarów przed bitwą pod Sempach*, 1834, rys. tuszem, 37 × 54 cm, dawniej w zbiorach Królewskiego Gabinetu Rycin w Dreźnie

Do tej pory pytałem – pozostawiając odpowiedzi w stanie zawieszenia – o historyczno-faktograficzną kompetencję Grottgera. Teraz chciałbym zapytać szerzej: o wspólną dla artysty i jego potencjalnych widzów kompetencję kulturową, której fundament w tamtej epoce stanowiła literatura. Natychmiast rodzi się jednak wątpliwość, czy możliwe jest precyzyjne wskazanie na te odniesienia literackie, które Grottger aktualizował w trakcie procesu twórczego – by przypomnieć pierwszy, odautorski tytuł obrazu – *Modlitwy przed bitwą*? To pytanie retoryczne. Pozostaje tutaj jedynie spekulacja, dla której poszukiwać należy jakichkolwiek, chociażby niepewnych, punktów zaczepienia.

Jednym z nich mógłby być wczesny akt konkretyzacji dzieła, w którym po raz pierwszy przywołano odniesienie literackie. Chodzi o lekturę dzieła dokonaną przez przyjaciela Grottgera, Alfreda Szczepańskiego, w rok po śmierci artysty:

Wschodzące słońce budzi obóz, trąbią pobudkę; jedni się modlą, inni szykują, inni konie ubierają. [...] całość wybornie ułożona, pełno ruchu i życia. Jest to po części jakby owa chwila w *Mohorcie*. „Na koń – zawoła najsamprzód obożny, / Na

koń – obiega dokoła głos groźny, / Na koń – zagrzmiało i zamęt wśród wrzawy,
/ Na koń – jeźdźców połowa już w biegu, / Na koń – i wszystkie skończone już
sprawy!!⁴⁵.

A zatem *Mohort* jako oczywiste dla przyjaciela Grotgera odniesienie literackie⁴⁶. Czy ryzykujemy wiele, jeśli założymy, że niezwykle popularny wówczas utwór Pola chodził również po głowie samego Grotgera? Szczepański dostrzegł co prawda w obrazie to, czego próżno byłoby w nim szukać – mianowicie ożywioną krzątanicę przed wymarszem. Dzięki tej niedokładności obraz „zgodził” mu się z cytowanym tekstem. Można przywołać jednak inny fragment utworu Pola:

Ledwom się trochę ogarnął z noclegu,
I ledwom sprzątnął po sobie me łoża,
Przybył towarzysz: że czas do szeregu,
Bo już zatrąbią na poranne zorze.
[.....]
Jak nie zapomnę nigdy pierwszej bitwy,
Tak nie zapomnę tej pierwszej modlitwy;
Bo cudny urok miał ten śpiew poranny
Polskich rycerzy do Najświętszej Panny,
Który po wiekach i pobojowiskach
Od pokolenia starej Polski płynął,
I tu dopiero, w dniewnych urwiskach,
Na krańcach Polski – w Ukrainie ginął!⁴⁷

I choć, podobnie jak w przypadku fragmentu przytoczonego przez Szczepańskiego, nie wszystko się tutaj zgadza – konfederaci u Grotgera nie wyśpiewują modlitwy – to powtarzalność motywów w *Mohorcie* (trąby, odgrywające „hajnał” o świcie; poranna modlitwa przed bitwą lub wymarszem) wydaje się, mimo braku zgodności w szczegółach, dobrze przystawać do nastroju przedstawionej przez Grotgera sceny. Konstatacja ta oznacza jednak tylko tyle: obraz Grotgera oferował ówczesnemu widzowi aktualizację *Mohorta*, w trakcie której nie było ważne, że bohater utworu Pola nie przystąpił do konfederacji, bo nie pozwalała mu na to miłość Ojczyzny, pojmowana jako wierność monarchii. Ważne i aktualne AD 1861–1863 mogło być co innego: śmierć bohatera za wiarę i Ojczyznę w wojnie z Rosją w roku 1772.

⁴⁵ Szczepański, *Artur Grotger*, s. 29–30.

⁴⁶ W. Pol, *Mohort. Rapsod rycerski z podania*, Kraków 1855. Utwór natychmiast zdobył sobie wielką popularność, o czym świadczą dobitnie trzy kolejne, szybko po sobie następujące edycje: druga już w roku 1855 i kolejne w latach 1857 i 1858.

⁴⁷ W. Pol, *Mohort*, wstępem i objaśnieniami zaopatrzył A. Łucki, Kraków 1922, s. 20–21.

Oprócz utworu Pola jako dzieło, do którego odnosił się obraz Grottgera, mogły narzucać się widzowi znane powszechnie *Pamiętki Soplicy* Henryka Rzewuskiego⁴⁸. Wskazać można na przykład motyw księdza Marka⁴⁹ i jego „kazanie konfederackie” wygłoszone 4 listopada 1769 roku w kościele w Kalwarii Zebrzydowskiej, po tym, jak Kazimierz Pułaski „porządnie był wytłukł Moskwę pod Lanckoroną”⁵⁰, a zatem przed klęską majową. W utworze Rzewuskiego ksiądz Marek mówi:

Wy się cieszyacie wygraną pod Lanckoroną, a ja się smucę, bo ten dar boży będzie wam powodem nowej Boga obrazy; powiększy waszą pychę, waszą swawolę, waszą rozpustę! A kiedy bieda was nie poprawi, cóż to będzie z pomyślnością? [...] To wyrzekłszy, zszedł z ambony i przed wielkim ołtarzem uklęknąwszy, zaczął śpiewać *Przed oczy Twoje, Panie*⁵¹.

Co prawda, zakonnik na obrazie Grottgera ani nie głosi kazania, ani nie śpiewa, został przedstawiony jako zatopiony w bezgłośnie modlitwie. Co więcej, Grottger uniemożliwił jednoznaczną identyfikację zakonu: nie przedstawił zakonnika w brązowym karmelitańskim habicie (w którym ksiądz Marek, natychmiast dzięki temu rozpoznawalny, występuje na przykład na znanym obrazie Kornelego Szległa *Pułaski w Barze*), ale w białym stroju (płaszczu bądź habicie)⁵².

W *Pamiętkach Soplicy*, w rozdziale poświęconym „panu Bieleckiemu”, występuje jednak postać pewnego dominikanina. Jak czytamy:

[...] a właśnie wtenczas konfederacja barska nastąpiła. Otóż pewien tamecznych stron dominikanin, którego był i wielki teolog i świętobliwy zakonnik, a któremu mocno pan Bielecki wierzył, zamienił mu szlub w ten sposób, iż mu rozkazał

⁴⁸ H. Rzewuski, *Pamiętki Soplicy*, oprac. Z. Szwejkowski, Wrocław 2009; oryginalny tytuł i lata wydania: *Pamiętki JPana Seweryna Soplicy, cześnika parnawskiego*, Paryż 1839–41 (20 części) i Wilno 1844–45 (5 kolejnych części).

⁴⁹ W rzeczywistości utworu literackiego, bo nie w rzeczywistości historycznej: ksiądz Marek Jandołowicz (1713–1799), który walczył przyczynił się do zawiązania konfederacji barskiej, już podczas obrony Baru po upadku twierdzy został pojmany i uwięziony na sześć lat w Kijowie. Jednak, zgodnie z legendą, uczestniczył w wielu późniejszych wydarzeniach, jak obrona Częstochowy lub właśnie zmagania pod Lanckoroną.

⁵⁰ Ibidem, s. 3. W rzeczywistości zwycięska obrona Lanckorony, poprzedzająca majową klęskę, miała miejsce 20 lutego 1771 roku.

⁵¹ Ibidem, s. 4–6.

⁵² Zatem biel stroju zakonnika może – choć nie musi – wskazywać na inny zakon. Odnotujmy, że znany jest osiemnastowieczny portret (malarz anonimowy), na którym ksiądz Marek ubrany jest w biały habit.

wszystkie grosze, których nagromadził, użyć na uzbrojenie ludzi dla konfederacji i samemu osobą swoją do niej akces zrobić, a zapewnił go, że działając w związku za wiarę i ojczyznę walczącym, zyska takie same odpusta, jak na pielgrzymce. W czym, jak mi się widzi, ojciec dominikanin że był natchnionym, się pokazał [...]. Tak więc pan Bielecki [...], gdy przyszedł do zdrowia, był z nami pod Lanckoroną, gdzie nam była wielka pociecha, a jemu z bólem przymieszana, bo kulą dostał w sustawę od ręki⁵³.

Identyfikacja ta byłaby kusząca, tym bardziej że mogłaby pociągać za sobą identyfikację kolejnej postaci: klęczący w centrum sędziwy szlachcic w czerwonym kontuszku, któremu twarzy użył nauczyciel Grottgera malarz Jan Maszkowski, mógłby być tożsamy z samym „panem Bieleckim”. Właśnie – mógłby. Odnoszenie konkretnych postaci i motywów literackich (których znalazłoby się zapewne znacznie więcej⁵⁴) do obrazu Grottgera pozostawać będzie zawsze w sferze probabilistyki. Mamy tutaj do czynienia z sytuacją analogiczną do tej, w której odniesienie do konkretnego wydarzenia historycznego – bitwy pod Lanckoroną – również musiało pozostać w tej sferze.

Ten probabilizm odniesień – uwalniając dzieło Grottgera od bezpośredniej ilustracyjności, czy to względem historii, czy literatury – wzmacnia jego autonomię jako medium wizualnego. Nie oznacza to jednak, że *Modlitwa konfederatów* zrywa związki z historią i literaturą, ale że przemawiając specyficznie obrazowymi środkami, przedstawia w sposób syntetyczny „prawdę dziejową” konfederacji barskiej, tak jak jawiła się ona we wspólnym dla artysty i jego współczesnych horyzoncie poznawczym, a zatem również wraz z narosłymi wokół niej literackimi reprezentacjami. Zgodnie z ową „prawdą dziejową” konfederacja barska jawiła się w pierwszym rzędzie jako walka w obronie religii katolickiej, a zarazem w obronie ojczyzny rozumianej jako wspólnota wartości i tradycji; jako walka, podjęta spontanicznie przez polską szlachtę i szerzej przez polski „naród”, w który przekształciło się dawne „pospolite ruszenie”, obejmując swym zasięgiem również mieszczaństwo i chłopstwo; a zatem jako walka, którą w obronie wolności religii i ojczyzny toczyły oddzia-

⁵³ Ibidem, s. 23–24.

⁵⁴ Grottger musiał znać „konfederackie” utwory Słowackiego (jak np. *Ksiądz Marek*, Beniowski), ale także innych autorów, inspirowanych się konfederacją: zob. A. Waśko, *Recepcja „Historii anarchii” Claude’a Carlomana Rulhière’a w literaturze polskiej (lata 1807–1862)*, w: *Konfederacja barska, jej konteksty i tradycje*, red. A. Buchmann, A. Daniczuk, Warszawa 2010, s. 69–83. Nie można też wykluczyć, że artysta znał, oczywiście częściowo, literaturę z okresu konfederacji. Zob. *Literatura Konfederacji Barskiej*, red. J. Maciejewski, A. Bąbel, A. Grabowska-Kuniczuk, J. Wójcicki, t. 1: *Dramaty*, Warszawa 2005; t. 2: *Dialogi*, Warszawa 2005; t. 3: *Wiersze*, Warszawa 2008; t. 4: *Silva Rerum*, Warszawa 2008.

ły zróżnicowane pod względem liczebności, umundurowania i uzbrojenia, w odróżnieniu od regularnych oddziałów nieprzyjacielskiej armii; i dalej, jako skazana na przegraną walka toczona z przeważającym militarnie wrogiem, w której siłą konfederatów była moc ducha, podtrzymywana wszechobecną religijną obrzędowością; wreszcie jako walka w słusznej sprawie, w której klęska oznaczała moralne zwycięstwo. Dodać należy, że konfederacja, traktowana jako pierwsze antyrosyjskie powstanie narodowe, podlegała aktualizacji, odnoszona była do późniejszych polskich zrywów niepodległościowych.

Podstawowe elementy scharakteryzowanej wyżej „dziejowej prawdy” konfederacji barskiej, wraz ze wspomnianym motywem aktualizacyjnym, odnaleźć można już w samej warstwie przedmiotowo-ikonograficznej obrazu Grottgera. Przede wszystkim, określony w tytule temat przedstawienia dobitnie wskazuje na duchowy wymiar podejmowanej walki. Przy czym postać zakonnika precyzuje tytułową modlitwę jako część obrzędowości katolickiej. Z „dziejową prawdą” zgadza się również zróżnicowana charakterystyka konfederatów pod względem stanu społecznego, ubioru i broni, kontrastująca z charakterystyką armii rosyjskiej, która prezentuje się w swej liczebności i regularności jako jednolita, groźna militarnie siła. Z kolei siła konfederatów polega na wspólnocie duchowej, manifestującej się w zatopieniu w modlitwie, wyrażonym za pomocą powtarzających się i tym samym wzmacniających się nawzajem postaw, gestów oraz ekspresji fizjonomicznej postaci. Wspomniany motyw aktualizacyjny ze strony artysty polega na wprowadzeniu samego siebie do obrazu. Klęczący, mocno pochylony mężczyzna, którego sylwetka namalowana została tuż pod postacią zakonnika, ma rysy Grottgera. Dzięki temu aktualizacja zyskała osobisty wymiar, znany z tworzonych równoległe cykli patriotycznych, w których artysta przedstawił siebie jako uczestnika współczesnych mu wypadków⁵⁵.

⁵⁵ Nieco wcześniej analogiczny zabieg zastosował artysta w kartonie *Wdowa* (z cyklu *Warszawa II*), w którym wśród wiernych w kościele pojawia się ujęta z profilu sylwetka mężczyzny, dająca się identyfikować jako postać Grottgera. Najbliższą analogię względem *Modlitwy konfederatów* przedstawia jednak karton *Bój* z cyklu *Lituania* (dla którego, przypomnijmy, wzorem obrazowym był rysunek Adolfa Rethla *Śmierć Arnolda von Winkelried*), na którym jako powstańców Grottger przedstawił siebie i swoich trzech przyjaciół. „Stacho, Sarnecki i twój Kot – relacjonował Grottger ukochanej – wyrosli na nim jak żywi. Wszyscy jak najokropniej nasrożeni [...]. Na obłoku białego dymu majaczeję z daleka, jak szare widma piekielne, a po ich zapienionych wargach, krwią nabiegłych oczach i podniesionych zaciekle brwiach, przeczujesz wypadek rozpaczliwego ich boju!” (*Arthur i Wanda. Dzieje miłości Arthura Grottgera i Wandy Monné. Listy – Pamiętniki*, podali do druku M. Wolska i M. Pawlikowski, t. 1, Medyka–Kraków 1928, s. 214). Por. Bryl, *Cykle Artura Grottgera...*, s. 119–120. W *Modlitwie konfederatów* również istnieje odniesienie do rzeczywistych mo-

Bołoz Antoniewicz, choć nie wykroczył poza scharakteryzowaną wyżej, ikonograficzno-przedmiotową warstwę obrazu Grottgera, dostrzegł w niej jednak głębszy wymiar.

Specjalnie dla ducha i sztuki Grottgera staje się modlitwa najwyższym i najczystszym stanem i objawem wyższego nastroju duchowego, najkrótszą i najprostszą drogą, łączącą człowieka z absolutem. Postać modląca się wydaje mu się najwyższą i najszczytniejszą, oczy zapatrzone w niebo – najświetniejszymi. Postacie Grottgera, pogrążone w modlitwie, gubią kontakt ze światem realnym, *ascendunt superius*, wznosząc się do nadziemskiej prawie doskonałości⁵⁶.

Łączność „człowieka z absolutem” jest tutaj odniesiona do doświadczenia życiowego, dzięki któremu odpowiednio nastawiony, „empatyczny” widz potrafi wczuć się w przeżycia postaci przedstawionych w akcie modlitwy. Jednak owa „łączność z absolutem”, jeśli wykroczymy poza ikonograficzno-przedmiotowy kod odbioru i odniesiemy świat przedstawiony do płaszczyzny obrazu, może nabrać specyficznie obrazowego wymiaru, zostać ugruntowana w samym obrazowym medium. Nawiązuję tutaj do koncepcji Michaela Brötjega, zgodnie z którą płaszczyzna obrazu (nie materialna powierzchnia pokryta farbami, ale niematerialna, niewidzialna płaszczyzna) stanowi ostateczną instancję zarówno dla rzeczywistości przedstawionej, którą przenika i której granice wyznacza, jak i dla widza, który ową rzeczywistość w akcie oglądu odnosi do płaszczyzny i jej granic, jako tego, co w swoiście obrazowy sposób „absolutne”, ustanawiające miarodajne i zarazem nieprzekraczalne warunki dla naszego doświadczenia. Oznacza to, że cała rzeczywistość przedstawiona w obrazie traktowana jest przez widza jako pośrednik między nim a instancją płaszczyzny. Należy jednak podkreślić, że odnoszenie na przykład grupy modlących się konfederatów do płaszczyzny obrazu, jakiego widz nieustannie dokonuje, nie wymazuje możliwości rozpoznania przez widza aktu modlitwy jako „łączącej człowieka z absolutem” rozumianym jako osobowy Bóg (jak uczynił to Bołoz), ale to dokonane na gruncie lektury ikonograficzno-przed-

deli, z których identyfikować możemy jednak tylko niewielką część na podstawie studiów z Barszczowic (zob. przyp. 7).

⁵⁶ Bołoz Antoniewicz, *Grottger*, s. 286. Bołoz miał tutaj na myśli nie tylko *Modlitwę konfederatów*, ale również wcześniejsze oraz późniejsze dzieła: od *Modlitwy wodza pod krzyżem przed bitwą* przez kartony patriotycznych cykli do *Wieczornej modlitwy rolnika*. Ten ostatni obraz stał się przedmiotem wnikliwego, niezwykle erudycyjnego studium Wojciecha Bałusa (W. Bałus, *Artur Grottger: polski chłop i sacrum romantyczne*, w: idem, *Figury losu*, Kraków 2002, s. 25–49).

miotowej rozpoznanie w sobie zawiera, nadając mu nowe, swoiście obrazowe ramy, ugruntowując je w medium obrazu.

Przyjrzyjmy się teraz, wyprowadzając z powyższej koncepcji pewne założenia analityczne, obrazowi Grottgera. W myśl tych założeń, logikę oglądową (każdego) obrazu wyznacza zapośredniczana przez rzeczywistość obrazową relacja widza z płaszczyzną; relacja, którą zapoczątkowuje odniesienie przez widza tego, co przedstawione (jako całości), do pola obrazowego (jako całości). Widz, skonfrontowany z *Modlitwą konfederatów*, rozpoznaje od razu najważniejsze elementy przedstawienia (grupę modlących się, drzewa, chmury etc.), które konsolidują mu się w pewne większe całości (sfery: wzgórze, lasu, nieba), pozwalając na oszacowanie stosunków wielkości między nimi. Jednocześnie widz realizuje odniesienie tak ogólnie rozpoznanej rzeczywistości przedstawionej do płaszczyzny jako tego, z czego owa rzeczywistość się wyróżnicowała. W tym prymarnym odniesieniu najistotniejsze są te elementy przedstawienia, które wykazują bliskość do immanentnych własności płaszczyzny, wskazując na nią jako swoją podstawę. W przypadku *Modlitwy konfederatów* takim elementem jest powierzchnia nieba, która rozciągając się od lewego i górnego brzegu pola obrazowego, powtarza w zmniejszonej skali (i w przybliżeniu) proporcje całego pola. Powierzchnia ta mimo swojej niejednorodności (chmury) wykazuje największe, ze wszystkich elementów przedstawienia, pokrewieństwo z homogeniczną płaszczyzną. Widz, realizując to pokrewieństwo, napotyka przeszywającą niebo, wysoko wzniesioną chorągiew, która „celuje” w górny brzeg pola obrazowego, akcentując wagę tej granicy. Widz ma obecnie do wyboru: albo już teraz „zejdzie na dół” i skoncentruje się na grupie postaci po lewej, albo pozostanie w sferze nieba i podąży wzdłuż górnego brzegu pola obrazowego, docierając poprzez zwężenie partii nieba po prawej stronie aż do kolejnej wiążącej granicy, którą stanowi prawy brzeg pola obrazowego.

Uwzględnienie przez widza górnej i prawej granicy płaszczyzny obrazu rodzi naturalne, bo ufundowane w istotowych własnościach ograniczonej z czterech stron płaszczyzny, odniesienie do dwóch pozostałych granic, przy czym widz, również w sposób naturalny (w wyżej określonym znaczeniu), odnosi granicę prawą do lewej, a górną do dolnej. Oba odniesienia prowadzą widza do doświadczenia radykalnej różnicy w relacji między rzeczywistością przedstawioną i granicami – odpowiednio – prawą i lewą oraz górną i dolną. O ile wzdłuż górnej granicy przebiega strefa nieba, pozostająca w bliskim związku z płaszczyzną, o tyle wzdłuż dolnej granicy rozpościera się strefa ziemi, która budując głębię przestrzenną, „zakrywa” swój związek z instancją płaszczyzny. Dzięki temu widz może ustanowić „przestrzenno-życiowy” stosunek do przedstawienia, może zrealizować właściwe ludzkiemu spojrzeniu dążenie do kontynuacji spojrzenia w głąb świata przedstawionego.

Również drugie odniesienie, mianowicie rzeczywistości przedstawionej do prawej i lewej granicy obrazu, prowadzi do doświadczenia przez widza zróżnicowanego charakteru ich relacji. Wertykalizm (a zatem istotowa cecha) prawej granicy znajduje swoją wewnątrzświatową reprezentację w postaci wertykalnego ukierunkowania znajdującej się w jej pobliżu grupy drzew. Drzewa wyznaczają pionowe pasmo, które w swoim przebiegu płaszczyznowym łączy – porównywalne pod względem rozciągłości – strefę nieba i strefę ziemi, między którymi pośredniczą klęczący konfederaci oraz konfederat stojący przy swoim wierzchołku. O ile konfederaci dostosowują się do ukierunkowania pionowego całego pasma, o tyle sylwetka konia wyznacza swą ośią diagonalę przebiegającą równoległe do indukowanej diagonalni łączącej wierzchołki obu drzew powyżej, która „przeszywając” niebo, wskazuje na instancję płaszczyzny. Oznacza to, że widz, znajdując dla swojego „wejścia” w obraz oparcie na należącym do tego pasma odkrytym skrawku ziemi w dolnym prawym rogu, może ustanowić z tego miejsca „życiowo-przestrzenną” relację z konfederatami, lasem i niebem powyżej. Relację, którą z jednej strony cechuje „trójwymiarowa” ciągłość, z drugiej – prymarne odniesienie do płaszczyzny.

Zupełnie odmiennie będzie prezentować się sytuacja widza wtedy, gdy zajmując pozycję na skraju wzgórze w lewym dolnym rogu, będzie usiłował ustanowić relację z rzeczywistością przedstawioną w paśmie biegnącym wzdłuż lewego brzegu pola obrazowego. Sytuację widza po lewej stronie określa, jak zobaczymy, doświadczenie podwójnej dyskontynuacji przeciwstawne doświadczeniu przestrzennej ciągłości i zarazem jednoznaczności odniesienia do płaszczyzny po prawej stronie obrazu. Po lewej stronie, u kresu swojej obrazowej wędrówki, widz doświadcza – do czego jeszcze powrócimy – uczucia wyobcowania z rzeczywistości przedstawionej. Po prawej stronie, na początku swojej wędrówki, przeciwnie: to, że konfederaci i otaczająca ich natura manifestują tutaj swój przestrzenny związek i zarazem swoje podporządkowanie prawom instancji płaszczyzny, odpowiada na postulowaną przez widza możliwość zapoczątkowania ustanawiania odniesienia do rzeczywistości przedstawionej jako pośrednika między nim i płaszczyzną.

Widz, przyjmując pozycję wyjściową na skrawku gruntu w prawym dolnym rogu obrazu, skonfrontowany zostaje z dwoma klęczącymi konfederatami w chłopskich strojach, którzy zaakcentowani zostali promieniami słońca, rozbłyskującego jakby w akcie iluminacji. Obaj tworzą zwartą grupę o wspólnym ukierunkowaniu pionowym, zróżnicowaną jednak pod względem ukierunkowania horyzontalnego. Pierwszy, ujęty zasadniczo z profilu, skierowany jest w lewo, wskazując zarazem na swój związek z prawą granicą obrazu. Zatopiony w modlitwie, uosabia pochłonięcie nią całą swoją postawą: pochylem głowy, złożeniem rąk, przymknięciem oczu. Drugi, ujęty nie-

mal frontalnie, również uosabia modlitwę, nie jest jednak figurą wewnętrznego pochłonięcia, ale zewnętrznego otwarcia: uniesiona głowa, wzniesiony w górę wzrok, szeroko otwarte, rozmodlone oczy. Postaci reprezentujące te dwa zasadnicze modusy modlitwy – pochłonięcie do wewnątrz i otwarcie na zewnątrz – będą towarzyszyć widzowi przez cały proces oglądu. Tutaj, na samym początku tego procesu, widz doświadcza w sposób natychmiastowy i skondensowany ram, między którymi rozgrywa się w dalszej części przedstawienia w postawach pozostałych postaci wydarzenie modlitwy.

Widz, zanim zwróci się w lewo, podążając zgodnie z ukierunkowaniem całej grupy, realizuje, wspomniane wyżej, wspólne obu klęczącym konfederatom ukierunkowanie pionowe, odnosząc je do wertykalizmu wysterczających wysoko drzew powyżej w tle. (To odniesienie wzmocnione jest dodatkowo przez trzy równoległe, nawarstwiające się nad sobą, diagonale, wyznaczone przez: górną granicę sylwety dwóch konfederatów, oś wierzchowca oraz indukowaną linię, łączącą wierzchołki dwóch pierwszych od prawej drzew powyżej). Wysoki świerk, stanowiący bezpośrednie przedłużenie osi ciała konfederata wznoszącego wzrok ku niebu, łączy tę postać poprzez pasmo nieba z górną granicą obrazu, co dla widza oznacza: z zaświatową instancją płaszczyzny. Tym samym, wewnątrzświatowy akt modlitwy, podczas którego postaci przedstawione łączą się z absolutem-Bóstwem, czego widz doświadcza na zasadzie psychologicznego wczuwania się (*vide* Bołoz) w postaci przedstawione, został w sposób eksplicytny odniesiony do prymarnej dla widza relacji z płaszczyzną obrazu jako wszystko przenikającą i wszechogarniającą instancją, która znosi i zarazem zawiera w sobie dokonujący się w świecie przedstawionym akt modlitwy. Przy czym wspomniany świerk, jako że uczestniczy również w konstytuowaniu wewnątrzświatowej głębi przestrzennej, uzmysławia widzowi ambiwalentny status drzew w całym obrazie: z jednej strony – wertykalizm, opisane wyżej wskazywanie na płaszczyznę; z drugiej strony – kierunek w głąb, tworzenie kontekstu przestrzennego dla wydarzenia. Dla widza istotne jest to, że „przestrzenne” drzewa nigdzie nie zasłaniają „płaskiego” nieba do końca, wszędzie pozostawiają widoczne jego pasmo w górze. Pozwala to widzowi na odnoszenie tego górnego pasma ponad masywem lasu do porównywalnego pod względem szerokości dolnego pasma wolnego gruntu na pierwszym planie, miejsca wewnątrzobrazowej ekspansji widza.

Masyw leśny w lekturze przestrzennej – to znaczy wtedy, gdy widz nawiązuje przestrzenno-życiowy związek z przedstawieniem – jawi się jako bezpieczne zaplecze dla konfederatów, których oddział wyłania się z leśnej gęstwiny, wcześniej udzielającej mu schronienia. Również widz, przesuwając się w lewo wzdłuż klęczących konfederatów, ale zarazem przerzucając raz po raz spojrzenie ponad nimi ku jeźdźcom w głębi, odczuwa – jako swoją –

silną więź łączącą ich wszystkich z naturą. Wyraża się ona w ciągłości ukierunkowań wyznaczanych przez postaci pierwszego i środkowego planu oraz strefy drzew. I tak na przykład nie tylko wertykalne ukierunkowania konfederackich pik mają swoją kontynuację w ukierunkowaniach drzew powyżej, ale również lekkie nachylenie drzewca czerwonej chorągwi znajduje swoją odpowiedź w postaci lekko pochylonego, zaakcentowanego grubością pnia, drzewa po lewej. W panującej tutaj harmonii między ludźmi i naturą jako ich wewnątrzświatowym protektorem uczestniczą również konfederaci na pierwszym planie oraz sam widz, dla którego – w jego próbie włączenia się w sytuację modlitwy – decydująca jest bliska relacja z wyraźnie wyodrębnionymi postaciami o zindywidualizowanej charakterystyce. Dwoma pierwszymi postaciami tego rodzaju, z którymi widz nawiązuje taki właśnie bezpośredni kontakt, są postaci szlachcica skrywającego twarz w dłoni oraz chłopca z dłońmi złożonymi do modlitwy. Szlachcic ten uosabia nie tylko modlitwę, ale przede wszystkim namysł, refleksję nad tym, co ma nastąpić, wskazując widzowi możliwy do naśladowania złożony model reakcji wobec wydarzenia. Z kolei chłop, który jako jedyna postać przedstawienia spogląda wprost na widza, apeluje do niego o przyjęcie reprezentowanej przez siebie postawy całkowitego modlitewnego oddania. Widz niejako przegląda się w tej postaci, nie może pozostawić jej apelu bez odpowiedzi. I rzeczywiście, kolejna postać pochylonego, zatopionego w modlitwie chłopca, może być traktowana jako wewnątrzobrazowe uosobienie takiej odpowiedzi.

Jego postawa znajduje swoją wzmocnioną kontynuację w postawie klęczącego konfederata, podtrzymującego leżącego na ziemi towarzysza, który z kolei powtarza modlitewny gest dłoni chłopca spoglądającego na widza. Obaj konfederaci, maksymalnie przestrzennie zbliżeni do widza, działają na niego swoją fizycznością, intensyfikując jego przestrzenno-życiowy kontakt ze światem przedstawionym. Ich sylwetki są silnie ze sobą zespolone, a układ ich nóg wyznacza diagonalę, biegnącą ruchem lekko wznoszącym się ku grupie konfederatów po lewej. Podobnym ruchem wznosi się diagonalą powyżej, wyznaczona przez głowy klęczących konfederatów. Obie diagonale silnie ukierunkowują i zarazem ujmuje w ramy ruch widza, zmierzającego w lewo, ku kolejnym uczestnikom modlitewnego aktu. Widz, podążając w tym kierunku, staje teraz naprzeciw szlachcica w czerwonym kontuszu. Ukazany w całej okazałości i dostojeństwie, wznosi on wzrok ku górze, dotykając zarazem dobytą szablą ziemi. Łączy w ten sposób dwie sfery: niebiańską jako cel modlitwy i ziemską jako miejsce walki. To połączenie realizowane jest przez widza nie tylko na zasadzie przestrzenno-życiowego związku (tj. psychologicznego wczuwania się w bohatera), ale staje się również jego, widza, własnym doświadczeniem, bo realizowanym poprzez odniesienie do instancji płaszczy-

zny. Ów szlachcic, silnie wyeksponowany, przyciągając i zatrzymując na sobie wzrok widza, prowadzi go w planie wertykalnym ku trębaczom w tle. I dalej, ku najwyższym sięgającym drzewom, które maksymalnie zawężają pasmo nieba, dzielące je od górnego brzegu pola obrazowego. Widz – z zajmowanego punktu oparcia na porównywalnym pod względem szerokości paśmie ziemi przy dolnym brzegu pola obrazowego – doświadcza w tym miejscu chwilowej równowagi między widzeniem przestrzennym (od pierwszego planu w głąb) i widzeniem płaszczyznowym (od dołu ku górze). Inaczej mówiąc: między tym, co ziemskie, a tym, co zaświatowe.

Wspomniana chwilowość została – na poziomie anegdoty – unaoczniona za pomocą motywu ptaków krążących wokół gniazda (!), najwyraźniej spłoszonych głośnym dźwiękiem trąb. Widz, spoglądając – i przyjmując sugestię nagłego ruchu w lewo – doświadcza zarazem również nagłego, burzącego wspomnianą równowagę, spadku, spowodowanego różnicą wysokości drzew. Widz podąża wzrokiem wzdłuż diagonali przesywającej niebo, które w tym właśnie miejscu, nieprzesłonięte przez chmury, na taką skalę jeden jedyny raz w całym przedstawieniu otwiera się swoim błękitem. To maksymalne otwarcie odczuwane jest przez widza jako odpowiedź „tego, co w górze”, na „to, co na dole”, na apogeum aktu modlitwy, które reprezentuje uchwycony w modlitewnej ekstazie zakonnik. Jego postać wyeksponowana została zarówno przez układ kompozycyjny, jak i przez mieniącą się w słońcu biel habitu, stanowiącą najjaśniejszą plamę barwną kompozycji. Znajduje się on u zbiegu dwóch diagonali: jednej, „doprowadzającej”, biegnącej w górę od postaci szlachcica w czerwonym kontuszu przez postać konfederata z księgą, i drugiej, „prospektywnej”, biegnącej w dół, wyznaczonej górną granicą grupy konfederatów po lewej. Zanim jednak widz podąży za tą sugestią ruchu w lewo, napotka postać klęczącego bezpośrednio przed nim konfederata, którego ukierunkowanie odracza ów ruch i stwarza widzowi szansę ustanowienia wertykalnej więzi między nim samym tutaj na dole a otwarciem nieba tam w górze. Widz – dzięki temu, że staje się częścią pionowego pasma (widz–konfederat–zakonnik–drzewo–niebo) – doświadcza na sobie samym reakcji nieba na apogeum aktu modlitwy. (Istotna rola, jaką spełnia w tym wszystkim klęczący przed widzem konfederat, „dźwigający” na sobie postać zakonnika, jest zatem dla widza ewidentna, niezależnie od jakiegokolwiek wiedzy ikonograficznej na temat tego, że artysta nadał tej postaci własne rysy).

Po chwilowym zatrzymaniu widz podejmuje teraz wędrówkę w lewo, przy czym ruchowi temu sprzyja nie tylko wspomniana diagonalna „prospektywna”, ograniczająca od góry grupę konfederatów, ale również diagonalna ograniczająca ją od dołu, przebiegająca w głąb, wzdłuż stóp klęczących konfederatów. Scharakteryzowani w sposób wyrazisty (zarówno ci w pierwszym szeregu, jak

i ci w drugim), upostaciowują oni różnorodne formy pochłonięcia modlitwą, skłaniając widza do nawiązywania z nimi intensywnej i zindywidualizowanej przestrzenno-życiowej relacji, opartej na psychologicznym wczuwaniu się (*vide* Bołoz). O ile ta „życiowa” relacja może być utrzymywana przez widza w sposób bezproblemowy (grunt pierwszego planu zapewnia jej stabilną podstawę), o tyle próba ustanowienia przez niego wertykalnej relacji z górną granicą obrazu jawi się jako problematyczna z uwagi na brak drzew w rozległej partii nieba. Niebo, które dopiero co, nagłym rozdarciem, odpowiedziało na modlitwę konfederatów, w kolejnym kroku zniżyło się ku nim, obejmując, ale i przytłaczając modlących się swoją stałą, bezpośrednią obecnością. Po tym, jak natura, z której się wywodzą, całkowicie się wycofała, konfederaci utracili nie tylko schronienie (w porządku przestrzenno-życiowym), ale również (w porządku płaszczyznowym) wertykalnego pośrednika, dającego możliwość wiążącego odniesienia do górnej granicy obrazu, to znaczy do instancji płaszczyzny.

Potrzebę ponownego ustanowienia takiego odniesienia grupa konfederatów po lewej manifestuje wysoko uniesioną przez chorążego, przeszywającą niebo chorągwią. Potrzebę tę doskonale rozumiał i odczuwał również widz, kiedy to, postępując w lewo i wczuwając się w przeżycia kolejnych postaci z tej grupy, nie był w stanie, w obliczu rozległej powierzchni nieba ponad konfederatami, ustanowić wertykalnej relacji z górną granicą obrazu. Pojawienie się chorągwi stworzyło zatem widzowi szansę na przywrócenie takiej relacji. W tym celu, ze swojego punktu oparcia na skrawku ziemi przed chorążym, widz podejmuje próbę ustanowienia wertykalnego kontinuum, biegnącego od owego skrawka ziemi, przez chorążego i chorągiew, a dopełnianego przez indukowaną linię, podejmującą ukierunkowanie głowicy drzewca, celującej w górny brzeg pola obrazowego. Jednak duża odległość chorągwi od górnej granicy obrazu sprawia, że owa indukowana linia jest zbyt słaba, by zapewnić widzowi trwały związek z tą granicą. Widz powraca zatem na swoje miejsce przy dolnym brzegu pola obrazowego, by podążyć w lewo ku dowódcy, zgodnie z sugestią biegnącej w głąb diagonal, wyznaczonej dolnym zarysem postaci chorążego i dowódcy. Diagonala ta wiedzie widza na skraj przepaści, do miejsca, w którym otwiera się widok na dolinę z widocznymi na niej oddziałami wroga oraz warownym zamkiem w tle. Chcąc uniknąć upadku, widz wycofuje się w lewo, a podejmując sugestię kierunkową opadającej linii wzgórze, natrafia na lewy brzeg pola obrazowego, który wyznacza granicę świata przedstawionego.

Widz, uznając miarodajność tej granicy, transponuje relacje przestrzenne na płaszczyznowe. Pierwszy plan i dolina w głębi przekształcają się w porównywalne pod względem rozciągłości i ukierunkowań swoich konturów

płaszczyznowe pasma, wprowadzając na miejsce nagłego zerwania ciągłości przestrzennej zrównoważony stosunek do płaszczyzny. W tym procesie transpozycji, w której już nie przestrzeń, ale płaszczyzna stanowi prymarne odniesienie, uczestniczy także postać „naczelnego” konfederata. Dowódca, zwracając się w lewo, koncentruje swoje spojrzenie na lewej granicy obrazu, całkowicie ignorując kontekst przestrzenny. W tę granicę celuje także zakończenie (tzw. sztych) głowni trzymanej przez niego szabli. Co więcej, ów sztych i wysunięte prawe kolano dowódcy łączy indukowana wertykalia, swym równoległym przebiegiem wobec lewego brzegu pola obrazowego dopełniająca odniesienie postaci dowódcy do instancji płaszczyzny. To manifestacyjne wskazanie przez „naczelnego” konfederata na instancję płaszczyzny znosi i zarazem zawiera w sobie jego życiowo-przestrzenną relację z doliną, na której wróg szykuje się do natarcia, relację scharakteryzowaną jako znajdowanie się nad przepaścią, a zatem sugerującą śmierć. Teraz to dowódca dominuje nad doliną swoją potężną sylwetką oraz władczym gestem wzniesionej szabli. Widz doświadcza tej radykalnej zmiany odniesienia, manifestowanej przez „naczelnego” konfederata, od przestrzenno-życiowego pola konfliktu oraz modlitwy jako wewnątrzświatowego aktu skierowanego do osobowego Boga na odniesienie do zaświatowej instancji płaszczyzny jako zmiany zgodnej z jego własnym (widza) imperatywem widzenia, polegającym na nieustannym odnoszeniu tego, co przedstawione, do instancji płaszczyzny.

Widz porównuje teraz swoją sytuację przy lewym brzegu pola obrazowego do sytuacji wyjściowej po przeciwległej stronie pola obrazowego. Tam, jak pamiętamy, rzeczywistość, która wyróżnicowała się z płaszczyzny obrazu, została ujęta w wertykalne pasmo biegnące wzdłuż prawej granicy obrazu, które zapewniało widzowi równowagę między impulsem przestrzennym i imperatywem płaszczyznowym, a tym samym ciągłość między jego pozycją w dolnym prawym rogu i górną granicą obrazu. Tutaj wertykalne pasmo, biegnące wzdłuż lewej granicy obrazu, nie zapewnia widzowi podobnej równowagi i ciągłości. Przeciwnie, panuje w nim, jak wspominaliśmy, podwójna dyskontynuacja. Przestrzennemu zerwaniu ciągłości między pierwszym planem wzgórza i doliną oraz niebem w tle odpowiada „rozpuszczenie” wertykalnego płaszczyznowego pasma, tworzonoego na dole przez ograniczone rozciągłości wzgórza i doliny, w rozległej, nieograniczonej rozciągłości nieba ponad nimi. Ta podwójna dyskontynuacja pozbawia widza możliwości pozostania na trwałe w paśmie przy lewym brzegu pola obrazowego. Ma on teraz do wyboru dwie drogi. Może opuścić świat przedstawiony poprzez fragment wzgórza w lewym dolnym rogu, wycofując w tym miejscu swoje spojrzenie. To przekroczenie granicy oznacza dla widza nic innego jak zmysłowe (percepcyjne) doświadczenie fizycznej śmierci, w obliczu której znalazł się cały oddział konfederatów.

Widz ma jednak także inną możliwość: uznając miarodajność lewej granicy obrazu, może podążyć w górę, by realizując wiążące odniesienie do instancji płaszczyzny, powrócić wzdłuż górnej i następnie prawej granicy obrazu do punktu wyjścia w dolnym prawym rogu i rozpocząć od nowa proces oglądu.

W centrum powyższej analizy znajdował się widz i jego aktywność, polegająca na stałym odnoszeniu do instancji płaszczyzny zarówno świata przedstawionego, jak i nawiązywanej z tym światem przez widza przestrzenno-życiowej relacji. Widz nie tylko uczestniczył w rozgrywającym się wydarzeniu (będąc tam w obrazie), ale zarazem rozumiał jego zakorzeniony w medium obrazu sens (reflektując swoje bycie tam w obrazie przez odniesienie do „zaświatowej” instancji płaszczyzny). Prześledźmy na koniec, w tej właśnie sensotwórczej perspektywie, kolejne etapy procesu oglądu. Konfederaci i natura wyłaniają się zrazu w pełnej wzajemnej harmonii oraz zgodności z ustanawiającą ramy instancją płaszczyzny. Panującej między nimi zgody na przypisane im miejsce w świecie widz doświadcza jako jego własnej, gdyż umożliwia mu ona z implikowanego punktu oparcia w prawym dolnym rogu utrzymywanie ciągłej relacji z górną granicą obrazu (tj. instancją płaszczyzny). Ta zgodność między modłącymi się na dole i chroniącą ich naturą, która definiuje dla widza status konfederatów jako „tutejszych”, potęguje się aż do momentu, gdy osiąga swoje apogeum wraz z najpełniejszym wertykalnym kontinuum między dolną i górną granicą obrazu, w którym uczestniczy widz (ze swojego implikowanego punktu oparcia na pierwszym planie), obudzony konfederat (a ściślej: jego ułożone na ziemi nogi jako jego *pars pro toto*), konfederat w czerwonym kontuszu, trębacze ponad nim i górujące nad masywem leśnym drzewa oraz skrawek nieba powyżej. Wszystko tutaj jest znacząco na swoim miejscu: dobitne wskazanie na ziemię jako „tę ziemię”, z której konfederaci wyrastają, na której się modlą i w której spoczną; uosobienie w postaci konfederata modlitwy jako skierowanej z „tej ziemi” ku niebu; trębacze i implikowany dźwięk pobudki jako manifestacja chwilowego wymiaru wydarzenia; wysterczające wysoko drzewa jako „odwieczna” odpowiedź natury, zawsze udzielana, jeśli tylko ludzkie działania wpisują się w jej porządek, znosząca tę chwilowość; niebo jako potwierdzenie tego zniesienia w tym, co trwa.

Ów wymiar trwania niebo potwierdza i potęguje, otwierając się znaczną rozciągłością czystego błękitu i początkowo ograniczając tylko, a następnie – już po ponownym przysłonięciu chmurami – całkowicie eliminując pośredniczącą funkcję masywu leśnego. Dla widza to nagłe rozdarcie nieba, skutkujące wycofywaniem się natury, oznacza, że dla podtrzymania ciągłości i równowagi musi podjąć próbę samodzielnego, „projekcyjnego” przebycia owego wertykalnego rozdarcia, by dotrzeć do górnej granicy obrazu. Przy czym wysiłek wiążący się z tym działaniem odczuwa widz jako ekwiwalent

zintensyfikowanego, modlitewnego wysiłku (i dlatego przyjmuje go za swój) trzech postaci poniżej: zakonnika, konfederata z księgą oraz „dźwigającego” ich młodego konfederata. O ile jednak ich modlitewny wysiłek znajduje kontynuację w modlitwie konfederatów po lewej, o tyle usiłowanie widza, by siłą własnej projekcji ustalić wertykalne kontinuum między dolnym i górnym brzegiem pola obrazowego i w ten sposób odnieść modlitwę konfederatów do instancji płaszczyzny, nie może się powieść. Widz w obliczu amorficznej rozległej rozciągłości nieba nie tylko nie może zastąpić natury w jej dotychczasowej funkcji pośredniczącej i zarazem chroniącej konfederatów, ale sam staje przed groźbą samozatrącenia, którą odczuwa (przyjmując go za swój) jako ekwiwalent zagrożenia pozbawionych protekcji konfederatów. Sami konfederaci, pogrążeni w modlitwie, nie reagują zrazu na nową sytuację, w jakiej się znaleźli, na przypisane im miejsce między swojską ziemią i wytwarzającym wokół nich pustkę ogromem nieba. Dopiero wznosząc wysoko chorągiew, podejmują oni (i wraz z nimi widz) próbę przezwyciężenia tej sytuacji, usiłując ustanowić wiążącą relację z instancją płaszczyzny. W obliczu niepowodzenia tej próby zarówno widzowi, jak i konfederatom zagraża na ziemi ześlizgnięcie się w przepaść, tam, gdzie czyha nieprzyjaciel. Fizyczne unicestwienie jako przeznaczenie konfederatów (i widza) w tym świecie, na ziemi, zostaje przez widza i dowódcę, poprzez uznanie miarodajności lewej granicy obrazu, odniesione do zaświatowej instancji płaszczyzny jako ich ostatecznego, „metafizycznego” przeznaczenia.

Powyższa analiza miała na celu ukazać „to, co obraz sam przez się wydobywa na jaw”. Ta hermeneutyczna formuła nie tylko nie prowadzi do eliminacji widza, ale przeciwnie: uznając go za wewnętrzny czynnik sprawczy owego procesu „wydobywania na jaw”, zakłada zniesienie w procesie oglądu (dzięki nieustannemu, wytwarzającemu sens odnoszeniu do instancji płaszczyzny rozumianej jako medium obrazu) „obiektywizującego” dystansu między widzem jako podmiotem i obrazem jako przedmiotem widzenia. Widz sam doświadcza wszystkiego tego, czego doświadczały postaci przedstawienia; odnosi los konfederatów do tego, co ostatecznie warunkujące, traktując ten los jako swoje własne przeznaczenie. W znoszącym wspomniany dystans procesie oglądu, wyznaczonym przez interakcję między strukturalnymi własnościami obrazu i postulowanym przez widza odniesieniem do instancji płaszczyzny, widz doświadcza, ugruntowanej w medium obrazu, prawdy na temat pochodzenia konfederatów, ich związku z naturą, religijności, zakorzenienia w ojczystej ziemi, śmierci jako ich przeznaczenia, zawierzenia się przez nich ostatecznej, „zaświatowej” instancji. To ugruntowanie powoduje, że zewnętrzne w stosunku do obrazowości kody odbioru, jak ikonograficzny i psychologiczny, ulegają relatywizacji, zyskując

weryfikatora swoich sensotwórczych roszczeń. Oznacza to na przykład, że sensotwórczość aktu wczuwania się w przeżycia psychiczne konfederatów (co w przypadku Bołoża skutkowało też o ich kontakcie z absolutem) musi zostać zweryfikowana przez odniesienie do wspomnianego doświadczenia widza, aby zyskać (bądź nie) właściwy sens w całości wydarzenia. Podobnie rzecz się ma z ikonograficzną wiedzą (lub hipotezami) na temat na przykład tożsamości przedstawionych postaci. Wskazywaliśmy już na wynikającą z samej logiki oglądowej znaczącą rolę postaci konfederata „dźwigającego” zakonnika, o której skądinąd wiemy, że artysta nadał jej swoje rysy. Tutaj sensotwórcze roszczenie ze strony ikonografii zyskuje ściśle obrazowe ugruntowanie. Być może takie ugruntowanie zyskuje również hipoteza, zgodnie z którą młodziutki konfederat w grupie po lewej miałby być tożsamy z poległym pod Lanckoroną Kajetanem Michałem Sapiehą, skoro znajduje się on w wydanej na łup pustki grupie, nieprzeczuwającej jeszcze zbliżającej się śmierci. Na tej samej zasadzie o wszystkich innych możliwych odniesieniach – czy to historycznych, czy literackich, łącznie z tym najważniejszym, hipotetycznym odniesieniem do konkretnej bitwy – rozstrzyga ugruntowane w medium obrazu doświadczenie widza.

Na koniec zapytajmy o miejsce *Modlitwy konfederatów barskich* w twórczości artysty. Bez wątplenia jest to najbardziej ambitny olejny obraz w całej twórczości Grottgera. Jak pamiętamy, krytycy wiedeńscy go odrzucili, przyjmując jako kryterium oceny oczywiste dla nich odniesienie do *Warszawy I* (1861) i *Polonii* (1863), rysunkowych cykli z „historii współczesnej”, wykonanych czarną i białą kredką na tonowym kartonie, które przyniosły Grottgerowi sławę i wyrobiły „nazwisko” w wiedeńskim świecie sztuki. Jeśli jednak zestawilibyśmy „nasz obraz” nie z cyklami, lecz z innymi olejnymi płótnami artysty, zarówno wcześniejszymi, jak i późniejszymi, to nie znajdziemy w dorobku Grottgera dzieł aktualizujących potencjał obrazowości w stopniu porównywalnym do *Modlitwy*. Poprzedzały ją dzieła, w których Grottger kładł nacisk na prezentację akcji (a nie stanu), dążąc do zwiększania dynamizmu kompozycji: od bardzo jeszcze nieporadnej, małoformatowej *Pobudki* (1858), z której *notabene* Grottger zacytował w *Modlitwie* postać leżącego na ziemi, budzącego się ze snu konfederata; przez nagrodzone na dorocznej wystawie wiedeńskiej Akademii *Spotkanie Jana III Sobieskiego z cesarzem Leopoldem I pod Schwechat* (1859); i wspomnianą wyżej, bez wątplenia najbardziej udaną pod względem oddania dynamizmu wydarzenia, *Ucieczkę Henryka Walezego* (1860); aż do niewielkiego *Rekonesansu* (1862). *Modlitwa* zaznacza tutaj cezurę. Począwszy od niej w większości dzieł olejnych dominuje dążenie do prezentacji stanu (a nie akcji): tak jest w przypadku *Pojednania* (1864) i *Modlitwy wieczornej rolnika* (1865), by wymienić tylko dwa reprezentatywne

przykłady. Są to obrazy o niewielkich rozmiarach, w których występuje ograniczona, najczęściej do dwóch, liczba postaci, co wcale, rzecz jasna, nie oznacza osłabienia siły oddziaływania danego przedstawienia, ale często ją wręcz potęguje. Dzieła te podobne są w tym do pojedynczych kartonów cykli, wiele z nich zresztą tematycznie nawiązuje do powstania styczniowego, jak choćby wspomniane *Pojednanie* lub *Przejsie przez granicę* (1865).

Modlitwa, której długotrwały proces twórczy przebiegał równoległe do pracy nad trzema pierwszymi cyklami, wiąże się z nimi poprzez rozbudowaną, rozciągniętą w czasie narrację, niewystępującą w żadnym innym olejnym obrazie Grottgera. W jednym przedstawieniu rozwinął on całą opowieść, którą w cyklach rozpisывał na sekwencję scen w kolejnych kartonach. Można założyć, że w momencie rozpoczęcia pracy nad płótnem na przełomie roku 1860 i 1861 Grottger, który jeszcze nie przeczuwał, jakie jest jego artystyczne „powołanie”, zamierzył *Modlitwę* jako kolejne, trzecie dzieło (po *Spotkaniu* i *Wależjusz*), które miało dowodzić postępu na drodze opanowania warsztatu malarza historycznego. Zapewne nie bez znaczenia w tym zamyśle było nawiązanie do motywu z twórczości Alfreda Rethla, którego pośmiertna wystawa stała się wielkim wydarzeniem w wiedeńskim świecie sztuki. Także wybór formatu, znacznie przekraczającego format obu wspomnianych wyżej, „wielkoformatowych” dzieł Grottgera, świadczył o gotowości artysty do zmierzenia się z bardziej wymagającą kompozycją. Nie mamy wystarczających danych, by podjąć próbę szczegółowego zrekonstruowania procesu powstawania dzieła. Wiemy jednak, że praca nad obrazem szła artyście opornie, przeciągając się na kilka lat, podczas których tworzone były patriotyczne cykle, nie tylko spychając *Modlitwę* na dalszy plan, ale także w jakiś sposób infiltrując proces twórczy. Ostatecznie Grottger stworzył dzieło przewyższające pod każdym względem poprzednie dzieła o tematyce historycznej. Dalsze doskonalenie w tym zakresie nie stanowiło już jednak pierwszorzędneho celu artysty. W okresie, który minął od powzięcia zamiaru twórczego do jego realizacji, radykalnie zmienił się bowiem status artysty. Ze studenta Akademii Wiedeńskiej, adepta aspirującego do kariery malarza historycznego, przeistoczył się w „genialnego” rysownika cykli obrazujących historię współczesną. *Modlitwa konfederatów* zupełnie nie wpisywała się w logikę tej zmiany, oznaczającej dla Grottgera sukces zarówno artystyczny (i to poza Akademią, którą porzucił w roku 1863), jak i materialny, związany z pracą dla wiedeńskich czasopism ilustrowanych. Chłodne przyjęcie *Modlitwy* przez krytykę wiedeńską nie zagrażało co prawda pozycji Grottgera-rysownika, było jednak deprimującym sygnałem dla Grottgera-malarza, który już nigdy nie zdecydował się na szerzej zakrojony projekt obrazu malarskiego.

BIBLIOGRAFIA

- Arthur i Wanda. *Dzieje miłości Arthura Grottgera i Wandy Monné. Listy – Pamiętniki*, podali do druku M. Wolska i M. Pawlikowski, t. 1–2, Medyka–Kraków 1928
- Artur Grottger (1837–1867), oprac. P. Łukaszewicz, Wrocław 1987
- Bołoz Antoniewicz J., *Grottger*, Lwów 1910
- Bryl M., *Cykle Artura Grottgera. Poetyka i recepcja*, Poznań 1994
- Dobrowolski T., *Artur Grottger (1837–1867)*, Kraków 1970
- Grottger*, oprac. Z. Gołubiew, A. Król, Kraków 1988
- Judkowiak B., „*Kantata na dzień imienin JW Hilarego Siemianowskiego*” na tle twórczości Stanisława Kostki Potockiego, w: *O spuściźnie literackiej Stanisława Kostki Potockiego. Studia i szkice*, red. D. Folga-Januszewska i T. Chachulski, Warszawa 2018, s. 63–67
- Kantecki K., *Artur Grottger. Szkic biograficzny*, Lwów 1879
- Konfederacja barska. Wybór tekstów, wstęp i objaśnienia* W. Konopczyński, Wrocław 2004
- Konopczyński W., *Konfederacja barska. Przebieg, tajemne cele i jawne skutki*, t. 1–2, Poznań 2017
- Król A., *Artur Grottger* [kat. wyst.], Szczecin 2001
- Literatura Konfederacji Barskiej*, red. J. Maciejewski, A. Bąbel, A. Grabowska-Kuniczuk, J. Wójcicki, t. 1: *Dramaty*, Warszawa 2005; t. 2: *Dialogi*, Warszawa 2005; t. 3: *Wiersze*, Warszawa 2008; t. 4: *Silva Rerum*, Warszawa 2008
- Łepkowski J., *Kalwaria Zebrzydowska*, Kraków 1850
- Pol W., *Mohort*, wstępem i objaśnieniami zaopatrzył A. Łucki, Kraków 1922
- Potocki A., *Grottger*, Kraków 1906
- Puciata-Pawłowska J., *Artur Grottger*, Toruń 1962
- Rutowski T., *Prof. Antoniewicz o Grottgerze*, Lwów 1911
- Rzewuski H., *Pamiętki Soplicy*, oprac. Z. Szweykowski, Wrocław 2009
- Sadowski P., *Konfederacja barska w starostwie lanckorońskim*, „*Zeszyty Sąddecko-Spiskie*” 2008, 3, s. 52–69
- Stasiak A.M., *Legenda bitwy lanckorońskiej*, „*Zeszyty Sąddecko-Spiskie*” 2008, 3, s. 71–76
- Szczepański A., *Artur Grotger. Ustęp z dziejów sztuki polskiej*, Kraków 1868
- Szlak Konfederatów Barskich. Lanckorona jednym z głównych bastionów Konfederacji Barskiej*, Lanckorona [b.d.]
- Tarnowski S., *Chopin i Grottger. Dwa szkice*, Kraków 1892
- Waśko A., *Recepcja „Historii anarchii” Claude’a Carlomana Rulhière’a w literaturze polskiej (lata 1807–1862)*, w: *Konfederacja barska, jej konteksty i tradycje*, red. A. Buchmann, A. Daniczuk, Warszawa 2010, s. 69–83
- Wystawa dzieł Artura Grottgera w setną rocznicę urodzin 1837–1867* [kat. wyst.], Kraków 1937

Mariusz Bryl

Adam Mickiewicz University, Poznań

ARTUR GROTTGER'S PAINTING *THE BAR CONFEDERATES PRAY BEFORE THE BATTLE* (OF LANCKORONA?): HISTORY, LITERATURE, VISION

Summary

The subject of the paper is a painting by Artur Grottger, which has not yet been the subject of close art historical analysis, hindered by the complicated history of the painting as a material object: from its creation (1861–1863) and being exhibited in Vienesse Kunstverein in 1864 (titled *Das Gebet vor der Schlacht. Episode aus der vergangenen Zeit in Polen*), via its appearances and disappearances in the arena of history, till its present status of an object in a private collection, which limits its accessibility. The reconstruction of the process of constituting its present title (*The Bar Confederates Pray Before the Battle of Lanckorona*), reveals the problematic status of the reference to the specific battle fought during the Bar Confederation (1768–1772). The confrontation of the pictorial presentation with a real course of the battle of Lanckorona (23 May 1771) proves that it was not Grottger's imperative to reconstruct in a probabilistic manner neither the place nor the course of the specific historical event. The analysis of the common for the artist and its public cultural competence, whose basis during that epoch was literature, does not yield an unequivocal identification of specific historical figures or literary motifs as references for the painting. This probabilism of heteronomous, historical and literary references, increases the autonomy of Grottger's painting as a visual medium.

Following the tenet of art historical hermeneutics that it is not contextual references but the pictorial potential activated by the artist that defines the actual status of the represented event, the subject of the next part of the text is the vision-oriented logic of the painting. The main reference is Michael Brötje's theory, according to which the surface of the painting (not the material, covered with paint, picture plane – *die Fläche* – but immaterial, invisible instance – *die Ebene*) constitutes the ultimate instance for both represented reality, which it transcends and whose boundaries it establishes, and for the spectator, who confronts this reality in the process of viewing with the pictorial surface and its boundaries. In the process of viewing, which consists in the interaction between structural properties of the painting and the postulated by the viewer relating to the surface, the spectator experiences, as his or her own, the truth about the confederates' origin, their connection with nature, their religiosity, rootedness in the motherland, death as their destiny, and their devotion to the ultimate absolute instance. The very experience, residing in the medium, ultimately determines the status of the heteronomous in relation to the painting, historical and literary references.

Keywords:

the Bar Confederation, Artur Grottger, historical/literary references, autonomy/heteronomy relationship, art historical hermeneutics

ŁUKASZ ROZMARYNOWSKI

ABSTRAKCJI PRZESTRZEŃ WIELORAKA.
KATEGORIA PRZESTRZENNOŚCI W TWÓRCZOŚCI
WOJCIECHA FANGORA,
JERZEGO GRABOWSKIEGO I RYSZARDA
WINIARSKIEGO –
STUDIUM PORÓWNAWCZE

Przestrzeń – zarówno w sztuce, jak i w filozofii, humanistyce, matematyce, fizyce i innych naukach ścisłych – jest jednym z podstawowych punktów odniesienia w jakiegokolwiek refleksji kulturowej¹. Pojęcie przestrzeni jest zaś kategorią na tyle trwale zakorzenioną w dyskursie artystycznym i historyczno-artystycznym, że twórcy od wieków w swych dziełach nieustannie jej rozumienie modyfikują, a podążający za nimi badacze sztuki naukowo ją wyjaśniają². Jeśliby ograniczyć się do historii sztuki zachodniej, to należy zauważyć, że istotnych przewartościowań znobilitowanej w nowożytnym malarstwie renesansowej przestrzeni perspektywicznej dokonano ostatecznie na przełomie XIX i XX stulecia, coraz śmielej uwalniając obraz od koligacji przedmiotowych³. Perspektywa linearna, oparta na geometrycznym paradygmacie euklidesowym, okazała się być umownym i wcale niejedynym schematem przestrzennego ujęcia rzeczywistości w obrazie – podobnie jak schematy bazujące na geometriach nieeuklidesowych – w żaden sposób koniecznym, a jedynie możliwym⁴.

¹ Z.E. Roskal, *Koncepcje przestrzeni w nauce i filozofii przyrody*, „Roczniki Filozoficzne” 2008, 1(56), s. 292.

² Zob. L. Shlain, *Art & Physics. Parallel Visions in Space, Time, and Light*, New York 2007.

³ Zob. M. Kemp, *The Science of Art. Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven–London 1990; M. Kemp, *Seen/Unseen. Art, Science, and Intuition from Leonardo to the Hubble Telescope*, Oxford 2012.

⁴ E. Panofsky, *Perspektywa jako „forma symboliczna”*, tłum. G. Jurkowlaniec, Warszawa 2008.

Wystarczy wspomnieć o przestrzeni kubistycznej⁵, świecie suprematystycznej bezprzedmiotowości⁶ czy surrealistycznej mechanice wyobrażeń⁷, by przekonać się, że już w pierwszych dekadach XX wieku autorytet euklidesowego paradygmatu przestrzeni malarskiej był wyraźnie nadwątlony⁸. Kolejne dekady przypieczętowały trwałość tej tendencji. Rozszerzenie malarstwa na realizacje kinetyczne, formy efemeryczne z happeningiem i performansem na czele, instalacje artystyczne – by zasygnalizować jedynie kilka przejawów wspomnianej tendencji – świadczą o tym dobitnie. Jerzy Ludwiński pisał nawet o fazie przestrzeni w rozwoju światowej sztuki powojennej, chcąc podkreślić niebagatelne znaczenie tej właśnie kategorii artystycznej w długotrwałym procesie redefinicji terminu „dzieło sztuki”. „Czym dla tradycyjnego malarstwa był blejtram, tym dla sztuki etapu przestrzeni staje się wnętrze galerii albo jakakolwiek przestrzeń otwarta dana artyście”⁹. Nawiązując do przytoczonych słów Ludwińskiego, w niniejszym tekście zadaję pytanie o to, gdzie leży subtelna, nieostra granica między tym, co w obrazie (w jego blejtramowych ramach), a tym, co poza obrazem (w dopełniającym go trójwymiarowym otoczeniu), i próbuję na nie odpowiedzieć, odwołując się do odpowiednio zdefiniowanej analitycznej kategorii przestrzenności.

Problem ten omówię na przykładach szczególnego rodzaju, które zwykle się etykietować mianem malarstwa abstrakcyjnego. Nie wdając się w dyskusję z licznymi konceptualizacjami abstrakcji tzw. malarstwa nieprzedmiotowego¹⁰, abstrahując także od polemiki na temat zasadności dualistycznych rozróżnień na abstrakcję i figurację¹¹ czy geometrię i naturę¹², bynajmniej nie deprecjonując ich znaczenia dla teorii i historii sztuki, dystansuję się od roz-

⁵ M. Porębski, *Kubizm. Wprowadzenie do sztuki XX wieku*, Warszawa 1986, s. 78–88.

⁶ J. Milner, *Kazimir Malevich and the Art of Geometry*, New Haven–London 1996.

⁷ K. Janicka, *Surrealizm*, Warszawa 1985, s. 29–39.

⁸ L.D. Henderson, *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, Cambridge–London 2013.

⁹ J. Ludwiński, *Sztuka w epoce postartystycznej*, w: idem, *Epoka błękitu*, red. J. Hanusek, Kraków 2009, s. 193.

¹⁰ Zob. *Abstraction*, red. M. Lind, London–Cambridge 2013; K. Stiles i P. Howard Selz, *Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artists' Writings*, red. K. Stiles, P. Howard, Berkeley 1996, s. 11–168; Y.-A. Bois, R.E. Krauss, *Formless. A User's Guide*, New York 1997.

¹¹ Zob. S. O'Sullivan, *From Aesthetics to the Abstract Machine. Deleuze, Guattari and Contemporary Art Practice*, w: *Deleuze and Contemporary Art*, red. S. Zepke, S. O'Sullivan, Edinburgh 2010, s. 189–207.

¹² Zob. P. Sztabińska, *Geometria a natura. Polska sztuka abstrakcyjna w drugiej połowie XX wieku*, Warszawa 2010.

patrywania abstrakcji w opozycji do czegoś innego, np. rzeczywistości, reprezentacji lub innych sfer odniesień negatywnych. Pisząc o abstrakcji w związku z malarstwem i grafiką, mam na myśli tę jego cechę, że obraz malarski implikuje w warstwie fenomenologicznej pewien *fakt wizualny*, który w myślowym postrzeżeniu widza zyskuje dookreślenie *pojęcia ogólnego*, nie tracąc więzi z tym właśnie pojęciem ogólnym. Innymi słowy, o obrazie abstrakcyjnym pisać będę wtedy, gdy obraz jest ukonkretnieniem własności ogólnej, fenomenem odsyłającym do jakiejś ogólnej własności. Taką własnością ogólną jest na przykład własność zdefiniowana formalnie w sensie logiki formalnej (syntaktycznie lub semantycznie). Obraz taki jest abstrakcyjny w swojej fenomenalności i referencjonalności (odniesieniu). Tak rozumiane abstrakcje malarskie są szczególnego rodzaju obrazami, jak nazywa je Martin Seel – generalnymi¹³. Definicję tę niejednokrotnie wyeksplikuję w trakcie analiz konkretnych realizacji malarskich¹⁴.

W niniejszym artykule stawiam sobie za cel zaproponowanie jednego z możliwych sposobów pisania o malarstwie abstrakcyjnym, dążąc do zachowania zgodności między porządkiem przedmiotowym i metaprzmiotowym opisu. Dlatego też ograniczę się do omówienia jednego tylko aspektu wizualności obrazów abstrakcyjnych – aspektu przestrzenności – analizując dzieła trzech polskich twórców. Z uwagi na specyfikę tych dzieł i reprezentowane przez ich twórców postawy artystyczne, zaprezentowane poniżej analizy osadzam w szczególnej ramie metodologicznej, którą dookreślam w części pierwszej artykułu. W części drugiej definiuję analityczną kategorię przestrzenności, na bazie której przeprowadzam studia nad wybranymi obrazami w trzech kolejnych sekcjach artykułu. W części ostatniej podsumowuję dotychczas ujawnione spostrzeżenia, formułując wnioski i naczelną tezę tekstu.

¹³ „Można [...] odróżnić obrazy «syngularne» od «generalnych». Fotografia lwa w leksykonie służy unaocznieniu generalnych cech tego biologicznego gatunku, a nie temu, by zaprezentować *tego* lwa. Obrazy generalne są o wiele mniej «gęste» niż obrazy «syngularne»” (M. Seel, *Estetyka obecności fenomenalnej*, red. K. Wilkoszewska, tłum. K. Krzemieniowa, Kraków 2008, s. 200).

¹⁴ Warto dodać, że obraz abstrakcyjny został powyżej zdefiniowany z punktu widzenia sytuacji recepcji – gdy widz znajduje się przed obrazem, nie znając obiektów (lub abstrahując od ich znajomości), które posłużyły za percepcyjne źródło dla przedstawienia obrazowego, a nie sytuacji kreacyjnej – gdy twórca (nie wyłączając modyfikującego obraz widza, jeśli mowa o rozszerzonym malarstwie) zna wzorce wizualne, z których wyabstrahowano to, co widoczne na obrazie. Zob. A. Kotuła, P. Krakowski, *Sztuka abstrakcyjna*, Warszawa 1977, s. 8–30.

1. UWAGI METODOLOGICZNE

Przedmiotem badań obranym dla niniejszych rozważań jest twórczość plastyczna trzech artystów, docenionych i uwzględnionych w wielu opracowaniach ogólnych poświęconych historii polskiej sztuki po roku 1945¹⁵. Mowa o Wojciechu Fangorze, Jerzym Grabowskim i Ryszardzie Winiarskim. Tym, co łączy twórczość tych artystów, jest nie tylko widoczna na pierwszy rzut oka przynależność ich licznych dzieł do tzw. nurtu abstrakcji geometrycznej, ale również nie mniej istotny fakt konceptualnego związku dzieł i postawy twórczej wspomnianych artystów z ideami zaczerpniętymi z obszaru *nauk ścisłych*. Fakt ten skłania do przyjrzenia się pracom tych twórców w perspektywie porównawczej, mającej na celu ustalenie, w jaki sposób ów związek z naukami ścisłymi manifestuje się w wizualności obrazów.

Fangor w liście do Bożeny Kowalskiej z roku 1994 pisał:

Moja geometria nie jest Euklidesowa, a raczej Riemannowska i ma więcej wspólnego z trygonometrią sferyczną czy topologią niż z Euklidesem, więcej z czasoprzestrzenią niż mechaniką Newtona, więcej z doznaniem niż rozumowaniem. W oparciu o odkrycie, jakiego dokonałem w 1957 roku – pozytywnej, skierowanej ku widzowi iluzji przestrzeni, zastosowałem ten fenomen do organizacji przestrzeni rzeczywistej¹⁶.

Grabowski deklaruje:

Fascynuje mnie astronomia, fizyka z fizyką o barwie energii etc., psychologia i wiele dziedzin nauk ścisłych, przyrodniczych, technicznych, szczególnie cybernetyka. [...] Matematyka jest najdoskonalszym materiałem „warsztatowym” do mojej pracy twórczej, bo zawiera w sobie konkret i abstrakcję jednocześnie, daje nieograniczoną możliwość relacji o zjawiskach „językiem” obiektywnym, tedy chroni mnie od mojego „ego” chociażby tym, że jest od niego niezależna, poza nim; że otwiera przestrzenie większe niżli ziemskie. Jak filozofia zawiera w sobie obiektywizm i mistycyzm¹⁷.

Winiarski krótko po zdobyciu głównej nagrody na Sympozjum w Puławach z roku 1966 napisał: „Moją ambicją są próby wizualnego notowania

¹⁵ Zob. A. Kępińska, *Nowa sztuka. Sztuka polska w latach 1945–1978*, Warszawa 1981; J. Bogucki, *Sztuka Polski Ludowej*, Warszawa 1983; A. Wojciechowski, *Młode malarstwo polskie 1944–1974*, Wrocław 1983; B. Kowalska, *Polska awangarda malarska 1945–1980. Szanse i mity*, Warszawa 1988; A. Rottenberg, *Sztuka w Polsce 1945–2005*, Warszawa 2005.

¹⁶ B. Kowalska, *Fangor. Malarz przestrzeni*, Warszawa 2001, s. 87.

¹⁷ B. Kowalska, *W poszukiwaniu ładu. Artyści o sztuce*, Elbląg–Katowice 2001, s. 68.

zdarzeń i wizualnej prezentacji ich rozkładów statystycznych. Frapuje mnie wielość możliwości, jakie stwarza takie traktowanie obrazu"¹⁸, a w rozmowie ze Zbigniewem Taranienką w roku 1990 przyznawał:

Przyszedłem do sztuki z określonego miejsca, mając za sobą myślenie politechniczne, po zainteresowaniach automatyką czy informatyką. Zastanawiałem się, co mógłbym zrobić w sztuce, co by było ważne i dla niej, i dla mnie jako moje dokonania, wiedziałem bowiem, że w obrębie techniki czy technologii istniało wiele spraw, które mogłyby do niej trafić. Myślałem, aby w obręb zdarzeń artystycznych wprowadzić świat odkryć technicznych: teorii gier czy teorii informacji¹⁹.

Wszyscy ci trzej artyści wielokrotnie przy różnych okazjach wypowiadali się na temat niezaprzecznego wpływu, jaki na ich twórczość miały różnorakiej proveniencji teorie i problemy rozpatrywane w naukach ścisłych. Przytoczone wypowiedzi nie tylko stanowią cenne źródło informacji dla badacza, usiłującego opisać relację między sztuką a nauką w twórczości tych artystów. Zaświadczają one także o bardzo istotnym z punktu widzenia historii sztuki fakcie: sztuka odwołująca się w swojej wizualności do nauki nie jest jedynie ilustracją tej drugiej. Na bazie koncepcyjnej nauk ścisłych, prace artystyczne swoją wizualnością wnoszą istotny wkład do kultury, zyskują nową i unikatową jakość, poszerzając granice wizualnej świadomości.

Inspirując się refleksją metodologiczną Ewy Domańskiej²⁰ i tym samym wystrzegając się instrumentalnego wykorzystywania istniejących teorii do analizy tak unikatowego zjawiska w sztuce, jakim jest twórczość czerpiąca w swej materii wizualnej z wiedzy ukształtowanej w naukach ścisłych, opowiadam się za potrzebą stworzenia *teorii małego zasięgu*, respektującej naturę opisanego powyżej przedmiotu badań. Taką teorią o „ograniczonym polu rażenia”, niemającą jakichkolwiek ambicji do obejmowania swym zasięgiem wszystkich możliwych do wyszczególnienia zjawisk historyczno-artystycznych, jest jedynie ogólnie zarysowany poniżej projekt umiarkowanego scjentyzmu metodologicznego.

U podstaw *umiarkowanego scjentyzmu metodologicznego* leży uwiarygodnione historycznym rozwojem nauki założenie, iż nauki matematyczne, a także nauki ugruntowane na języku matematyki i matematycznych formalizacjach, na przestrzeni dziejów wytworzyły aparaturę pojęciową i analitycz-

¹⁸ R. Winiarski, *Moje próby i poszukiwania*, „Polska” 1966, 11(147), s. 42–43.

¹⁹ Z. Taranienko, *Dialogi o sztuce*, Warszawa 2004, s. 182.

²⁰ E. Domańska, *Jakiej metodologii potrzebuje współczesna humanistyka?*, „Teksty Drugie” 2010, 1/2, s. 45–55; eadem, *Historia egzystencjalna. Krytyczne studium narratywizmu i humanistyki zaangażowanej*, Warszawa 2012.

ną, pozwalającą ściśle i efektywnie, tzn. dość wiernie i użytecznie, opisywać oraz wyjaśniać możliwe do zaobserwowania i zakomunikowania zjawiska, jak również własności rzeczy. Ów opis i wyjaśnienie są do pewnego stopnia uniwersalne, co oznacza, że aparatura matematyczna jest stosowalna do różnych klas obiektów, niezależnie od jednostkowej charakterystyki tych obiektów. Prawdy matematyczne nie są jednak absolutne, czego przekonująco dowiodła dwudziestowieczna filozofia nauki, przypieczętowana postmodernistycznym w swym duchu konstruktywizmem matematycznym²¹. Dlatego też prezentowane poniżej stanowisko nazwałbym umiarkowanym. Nie sądzę bowiem, by jakkolwiek sens miało tłumaczenie pewnych zjawisk literalnie – a zatem tylko tak, jak przyzwala na to teoria matematyczna. Przedmiot badań nauk humanistycznych, a w szczególności historii sztuki, często wymyka się ścisłości terminologii matematycznej i fakt ten należy uszanować²². Dlatego matematyka, współtowarzysząca wyjaśnianiu dzieła sztuki, musi respektować jego jednostkowość i uwikłanie w różnorodne relacje w polu sztuki. Odrzucam więc jakąkolwiek nadrzędność matematyki w odniesieniu do przedmiotu badań historii sztuki. Prace artystyczne mają bowiem często wobec nauki charakter polemiczny, nie wspominając o ich przemożnym naddatku ikonizującym. Niesłuszne byłoby więc pominięcie tych faktów w imię realizowania założeń absolutyzującej ideologii scjentyistycznej²³.

W sukurs tak określonej stanowisku metodologicznemu przychodzi wielokrotnie dyskutowany i trwale ugruntowany w filozofii nauki pogląd o *matematyczności przyrody*²⁴. Przyroda jest w nim rozumiana jako całość kształt możliwej do doświadczenia rzeczywistości – zarówno tej fizycznej, jak i wytwarzanej oraz przeżywanej przez człowieka. Zgodnie z tym poglądem świat jest matematyzowalny, tzn. możliwy do opisanego symbolicznym języ-

²¹ R.L. Wilder, *Kulturowa baza matematyki*, w: *Współczesna filozofia matematyki. Wybór tekstów*, red. R. Murawski, Warszawa 2002, s. 275–292.

²² G.-C. Rota, *The Pernicious Influence of Mathematics upon Philosophy*, „Synthese” 1991, 2(88), s. 165–178.

²³ J. Skarbek, *Scjentyzm*, w: Z. Musiał, J. Skarbek, B. Wolniewicz, *Trzy nurty: racjonalizm – antyracjonalizm – scjentyzm*, Warszawa 2006, s. 189–212.

²⁴ *Matematyczność przyrody*, red. M. Heller, J. Życiński, A. Michalik, Kraków 1992; E.P. Wigner, *Niepojęta skuteczność matematyki w naukach przyrodniczych*, w: *Współczesna filozofia matematyki...*, s. 293–309; S. Wszolek, *Matematyka i metafizyka. Krótki komentarz na temat hipotezy matematyczności świata*, „Studia Philosophiae Christianae” 2010, 1(46), s. 25–36; M.L. Hohol, *Matematyczność ucieleśniona*, w: *Oblicza racjonalności. Wokół myśli Michała Hellera*, red. B. Brożek, Kraków 2011, s. 143–166; M. Heller, S. Krajewski, *Czy fizyka i matematyka to nauki humanistyczne?*, Kraków 2014; R. Murawski, *Dlaczego matematyka pozwala rozumieć i opisywać świat? Refleksja filozoficzna*, w: idem, *Z historii logiki i filozofii matematyki*, Poznań 2019, s. 133–146.

kiem matematyki. Pogląd ten nie suponuje, że matematyczne jest wszystko, co tylko może przyjść na myśl. Jak bowiem zmatematyzować ludzkie uczucia lub nieskończoną w swych przejawach złożoność zjawisk społecznych? Pogląd o matematyczności przyrody, opierając się na licznych świadectwach historycznego rozwoju nauki²⁵, ekstrapoluje obserwacje z przeszłości i projektuje je na przyszłość, znajdując często potwierdzenie w nieustannie dokonywanych odkryciach naukowych. Dzieło sztuki – jako byt uformowany materialnie w swojej wizualności – także jest częścią opisywanego przez matematykę świata, niezależnie od tego, czy przypisze się je do któregoś z członów przestarzałego rozróżnienia na naturę i kulturę²⁶.

W związku z przytoczoną powyżej charakterystyką umiarkowanego scjentyzmu metodologicznego kluczowym zagadnieniem dla metodycznego wyjaśniania wizualności i procesualności dzieła sztuki jest kwestia (*re*)*matematyzacji sztuki*. Dotyczy ona tego, do jakiego stopnia, opracowując naukowo opisany powyżej typ realizacji artystycznych, badacz matematyzuje przedmiot swych dociekań, tzn. ujmuje go w kategorii matematyczne zgodnie z intencją czy stanem wiedzy artysty lub – ogólniej – z kontekstem powstania pracy, a na ile rematematyzuje przedmiot badań, czyli dodaje w procesie jego wyjaśniania kategorie matematyczne spoza wspomnianego kontekstu. Stwierdzenia na temat występowania bądź niewystępowania pewnych idei matematycznych w dziele danego artysty mają moc większego lub mniejszego prawdopodobieństwa. Stwierdzenia te byłyby bardziej wiarygodne na przykład poprzez odwołanie do programu ukończonych przez artystę lub artystkę studiów technicznych, co ujawniłoby (teoretyczny) zakres nabytej przez niego lub nią wiedzy matematycznej, lub powołanie się na dostępną jemu lub jej literaturę fachową i popularnonaukową na dany temat. Argumentem za opowiedzeniem się po stronie rematematyzacji przedmiotu badań w ujęciu scjentyistycznym jest fakt, że matematyka jest nauką o własnościach i obiektach abstrakcyjnych (ogólnych), które – choć są szczególnego rodzaju idealizacjami – nie są całkowicie oderwane od rzeczywistości postrzeganej wizualnie, jako że nierzadko na podstawie obserwacji jej przejawów zostały sformułow-

²⁵ Zob. M. Kline, *Mathematics in Western Culture*, New York 1953; E. Kofler, *Z dziejów matematyki*, Warszawa 1962; J.P. King, *The Art of Mathematics*, New York 1992, s. 113–121. R. Omnès, *Converging Realities. Toward a Common Philosophy of Physics and Mathematics*, Princeton 2005.

²⁶ Zob. R. Dolphijn, I. van der Tuin, *Nowy materializm. Wywiady i kartografie*, tłum. J. Bednarek, J. Maliński, Gdańsk–Poznań–Warszawa 2018, s. 77–109; D. Haraway, *Manifest gatunków stowarzyszonych*, w: *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. J. Bednarek, A. Gajewska, tłum. J. Bednarek, Poznań 2012, s. 241–260.

ne²⁷. Pojęcia matematyczne mają w sobie pewien trudny do wytłumaczenia naddatek jakościowy, który porządkuje przejawy rzeczywistości, czyniąc je inteligibilnymi²⁸.

Zasadniczym celem scjentystycznych badań nad sztuką jest wyróżnienie operatywnych *kategorii analitycznych*, za pomocą których można by dokonywać metodycznych studiów. Mowa o kategoriach porządkujących i wyjaśniających przedmiot badań (wyprowadzonych z wizualności dzieł i zjawisk historyczno-artystycznych), a zatem kategoriach, przez pryzmat których można by opowiedzieć jedną z wielu, przedmiotowo zogniskowanych, „małych” historii sztuki. Jedną spośród tak rozumianych kategorii analitycznych jest zdefiniowana poniżej kategoria przestrzenności.

2. PRZESTRZENNOŚĆ

Punktem wyjścia do analizy wizualnej obrazów malarskich i graficznych jest postrzeżenie pewnego faktu wizualnego, w którym sztuczny podział na treść i formę nie znajduje uzasadnienia. Tego typu fakty będę nazywał *ak-sjomatami wizualnymi*. Materialnymi substratami faktu wizualnego są możliwe do wyszczególnienia elementy obrazu – jednostki lub znaki, takie jak punkt, linia, zagłębienie, wypukłość, kondensacja barwy, organiczny kształt i inne, także te wymykające się zwięzłej słownej artykulacji. Elementy usytuowane są względem siebie w różnego rodzaju *relacjach*, zarówno tych wizualnych, jak i tych (w sensie matematycznym) formalnych. Polem, w którym zachodzą te relacje, jest (tak właśnie zdefiniowana) *przestrzeń*. Relacje zaś zachodzące między elementami przestrzeni tworzą jej *geometrię*. Geometria jest więc zbiorem „zasad” rządzących elementami danej przestrzeni.

Przestrzeń jest zatem wyznaczana przez swoje elementy i zachodzące między nimi relacje, opisywane przez geometrię tej przestrzeni. Pełna *definicja przestrzeni* brzmi więc następująco: przestrzeń jest to *niezinterpretowany* układ wyróżnionych elementów, uporządkowanych geometrycznie. Co oznacza, że układ ten jest niezinterpretowany? Mianowicie to, iż jego opis może być wzbogacony o historyczno-artystyczny kontekst. Własność bycia przestrzenią nazywam *przestrzennością*.

Nietrudno dostrzec paralelę między powyżej podaną konstrukcją pojęcia przestrzeni i jego uogólnionej własności a sformułowaną przez Davida Hilber-

²⁷ M. Steiner, *The Applicability of Mathematics as a Philosophical Problem*, Cambridge-London 1998.

²⁸ K. Wójtowicz, *Spór o istnienie w matematyce*, Warszawa 2003.

ta w roku 1899, przełomową w historii matematyki, aksjomatyzacją geometrii klasycznej²⁹.

Od starożytności geometrię, na co wskazuje etymologia tego terminu (gr. $\gamma\epsilon\omega$ – ‘ziemia’, $\mu\epsilon\tau\rho\acute{\iota}\alpha$ – ‘mierzenie’), pojmowano jako zbiór zasad motywowanych zastosowaniami praktycznymi. Pełnoprawne narodziny geometrii jako nauki o obiektach abstrakcyjnych – co warto zaznaczyć: nie tracących całkowicie związku z percypowaną rzeczywistością – datuje się na przełom IV i III wieku p.n.e., kiedy to Euklides w swoich *Elementach* spisał całość znanej do jego czasów wiedzy geometrycznej. W kolejnych stuleciach geometria euklidesowa stała się nauką, której twierdzenia miały wartość absolutnej prawdziwości, by w poglądach Immanuela Kanta na naturę przestrzeni zyskać miano koniecznych³⁰. Autorytet umocowanej tradycją geometrii klasycznej stopniowo tracił znaczenie w XIX wieku wraz z nastaniem geometrii nieeuklidesowych, a potem unifikującej je geometrii Riemanna³¹. Dzieło Hilberta dało początek rozumieniu geometrii jako nauki całkowicie abstrakcyjnej, zrywającej z rzeczywistością empiryczną, stającej się tym samym matematyką czystą. Jej aksjomaty przestały być prawdami oczywistymi czy koniecznymi³². Systemy geometrii zyskały status niezinterpretowanych systemów aksjomatycznych, które można interpretować na rozmaite sposoby. Słynne stały się słowa Hilberta, który stwierdził, że „[w] miejsce punktów, prostych i płaszczyzn można zawsze mówić o stołach, krzesłach i kuflach”³³. Jak sądzę, idea Hilberta jest o tyle interesująca dla scjentystycznej konceptualizacji obrazu abstrakcyjnego, że pozwala mówić o jednej własności przestrzenności, przysługującej każdemu obrazowi, podczas gdy przestrzeni poszczególnych obrazów jest wiele.

Postępowanie metodyczne historyka sztuki, który chciałby zastosować scjentystyczną kategorię przestrzenności do analizy przestrzeni w obrazach abstrakcyjnych, przebiega więc według schematu: wyznaczyć zbiór elementów obrazu (aksjomaty wizualne) → rozpoznać zachodzące między nimi relacje (ustalić geometrię przestrzeni) → za pomocą pojęć abstrakcyjnych badać własności tych relacji → wzbogacić analizę o historyczno-artystyczny kontekst.

²⁹ D. Hilbert, *Grundlagen der Geometrie*, Leipzig 1903.

³⁰ M. Heller, *Przestrzenie Wszechświata. Od geometrii do kosmologii*, Kraków 2017, s. 77–79.

³¹ R. Torretti, *Philosophy of Geometry from Riemann to Poincaré*, Dordrecht 1978, s. 82–107.

³² R. Murawski, *Filozofia matematyki. Zarys dziejów*, Poznań 2013, s. 168.

³³ M.-M. Toepell, *Über die Entstehung von David Hilberts „Grundlagen der Geometrie“*, Göttingen 1986, s. 42.

Interpretacja określonej scjentystycznie przestrzeni nie jest ograniczona do interpretacji formalnej (w sensie analizy formalnej, klasycznego postępowania badawczego w historii sztuki)³⁴. Ma ona szerszy zasięg, także kontekstowy. Ewokowana w dziele sztuki przestrzeń może być kojarzona z idiomem wolnościowym, jak dzieje się to w przypadku twórczości Fangora³⁵, lub z idiomem ścisłości naukowej – jak u Winiarskiego³⁶. Żaden punkt, żadna linia, żadna powierzchnia nie jest niewinna, czyli całkowicie asemantyczna, o czym teoretyczno-artystycznie przekonywał Kandinsky³⁷, a co naukowo uzasadniał Arnheim³⁸. Postulowana modernistyczna czystość i neutralność dzieła sztuki jest nieczysta i zaangażowana w samym swoim sformułowaniu³⁹. Ujęcie scjentystyczne akceptuje „nieczystość” dzieła sztuki, lokując się w polu analizy formalno-kontekstowej dzieła sztuki.

Podsumuję krótko rozważania z tej części wywodu. Sednem opisanego powyżej podejścia scjentystycznego, nakierowanego na analizę zdefiniowanej powyżej przestrzenności w obrazie, jest wyjaśnienie „mechaniki” wizualnej dzieła sztuki łącznie z interpretacją jej systemu. Badanie przestrzeni (obrazu i w obrazie) to sprawdzanie, jak zachowują się w nim pewne (inspirowane matematyką) struktury abstrakcyjne. Celem takiego badania jest próba wyodrębnienia w dziełach poszczególnych artystów pewnych klas przestrzeni, które łączy jakaś idiomaticzna własność, której warianty są reprezentowane przez jednostkowe dzieła.

3. PRZESTRZEŃ KOSMOGONICZNA: WOJCIECH FANGOR

Charakteryzowane poniżej obrazy Wojciecha Fangora – są to *E 22* i *SM 5*, powstałe kolejno w latach 1965 i 1974 – realizują sformułowaną przez artystę koncepcję „pozytywnej przestrzeni iluzyjnej”.

³⁴ Zob. L. Wiesing, *Widzialność obrazu. Historia i perspektywy estetyki formalnej*, tłum. K. Krzemień-Ojak, Warszawa 2008.

³⁵ S. Szydłowski, *Przestrzeń znaczy wolność. O twórczości Wojciecha Fangora*, w: *Wojciech Fangor. 3 wymiary*, Kielce 2005, s. 21–22.

³⁶ *Perspektywa sztuki matematycznej*, red. W. Skrodzki, „Współczesność. Czasopismo Literackie” 1967, 14(241), s. 8–9.

³⁷ W. Kandinsky, *O duchowości w sztuce*, tłum. S. Fijałkowski, Łódź 1996; W. Kandinsky, *Punkt i linia a płaszczyzna. Przyczynek do analizy elementów malarskich*, tłum. S. Fijałkowski, Łódź 2019.

³⁸ Zob. R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, tłum. J. Mach, Łódź 2013.

³⁹ J. Margolis, *Po dwóch stronach debaty wokół modernizmu/postmodernizmu*, w: idem, *Czym, w gruncie rzeczy, jest dzieło sztuki? Wykłady z filozofii sztuki*, red. K. Wilkowska, tłum. W. Chojna, Kraków 2004, s. 12–26.

Dla wywołania „Pozytywnej Przestrzeni Iluzyjnej” powinny być spełnione pewne warunki: 1. Unikanie ujawniania powierzchni obrazu, a więc faktury, położenia pędzla, grubości farby itp. 2. Prostota i minimalizm kształtów przenikających z brzegów bądź z narożników prostokąta obrazu. 3. Prostota kształtu płótna, a więc raczej kwadrat niż wydłużony prostokąt, który ma dwie kontrastujące osie – pion i poziom. Kształty o kątach ostrych ograniczają możliwości efektów bezkrawędziowych. Stąd kształty obłe, jak fale, elipsy, koła⁴⁰.

Cechą rozpoznawalną obrazów namalowanych w konwencji „pozytywnej przestrzeni iluzyjnej” jest doznawane w percepcji wrażenie wychodzenia wizerunku przed płaszczyznę obrazu. Przestrzeń ta jest jakby odwrotnością renesansowej perspektywy zbieżnej. „Gdy tamta daje złudzenie zanurzania się w głąb obrazu – ta stwarza iluzję wydobywania się i ulatywania przestrzeni z obrazu w kierunku oczu widza”⁴¹. Zagadnienie „pozytywnej przestrzeni iluzyjnej” zajmowało miejsce kluczowe w filozofii twórczej Fangora, dlatego badacze i znawcy sztuki wspominali o nim niemal przy każdej okazji, gdy pochylali się nad spuścizną tego artysty. Niemniej jednak liczne opisy „pozytywnej przestrzeni iluzyjnej”, choć niezwykle cenne, jeśli uwzględnić zawartą w nich drobiazgowość obserwacji przeprowadzonej z punktu widzenia psychologii percepcji, nie skupiają się na zdumiewającej „mechanice” samej przestrzeni, która – jak podkreślają badacze i sam artysta – jest w swej istocie abstrakcyjna⁴². Ponadto komentatorzy twórczości Fangora niezwykle często podkreślają znaczenie astronomii, fizyki i matematyki w ukształtowaniu koncepcji „pozytywnej przestrzeni iluzyjnej”⁴³. Brakuje jednak – jak zauważył już w roku 2005 Stefan Szydłowski⁴⁴ – szczegółowych analiz poszczególnych obrazów, mierzących się z zadaniem wyjaśnienia znaczenia inspiracji płynących z nauk ścisłych.

⁴⁰ Wojciech Fangor. 25.09.2009–15.11.2009. *Atlas Sztuki*, red. S. Szydłowski, Warszawa 2009, s. 42.

⁴¹ B. Kowalska, *O kilku różnych przestrzeniach Wojciecha Fangora*, w: *Wojciech Fangor. 3 wymiary...*, s. 4–5.

⁴² Eadem, s. 6; *Rozmowa z Wojciechem Fangorem. Kwiecień–Maj 2003*, w: *Wojciech Fangor (Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski Warszawa, 16 września – 26 października 2003)*, Warszawa 2003, s. 9–10, 70; S. Szydłowski, *Wojciech Fangor. 3 wymiary – retrospektywa*, Orońsko 2015, s. 90–91.

⁴³ Kowalska, *Fangor. Malarz przestrzeni...*, s. 67; eadem, *O kilku różnych przestrzeniach...*, s. 6; M. Knorowski, *Analisis situs, czyli topologia według Fangora*, w: *Wojciech Fangor. 3 wymiary...*, s. 25; S. Szydłowski, *Wojciech Fangor. Przestrzeń jako gra*, Kraków 2012, s. 50.

⁴⁴ Szydłowski, *Przestrzeń znaczy wolność...*, s. 19.

Punktem wyjścia do analizy scjentystycznej przestrzeni w obrazach Fangora jest sformułowanie aksjomatów wizualnych. Dostarcza ich literatura badawcza. Wystarczy chociażby przytoczyć opis Bożeny Kowalskiej, dotyczący klasy przestrzeni reprezentowanej przez obraz *E 22* (il. 1):

Wszystkie formy otoczone były aureolami sfumato, przechodząc od swojej właściwej barwy do, najczęściej neutralnego, koloru tła. Fangor zdaje się w owych czterech czy pięciu latach po 1957 roku poszukiwać najtrafniejszej formy dla zastosowania swojego odkrycia. Cieszy go złudny ruch, wywoływany trudnościami akomodacyjnymi oczu, na próżno usiłujących wydobyć skonkretyzowany kształt z jego zamglonych zarysów. Cieszy go przywidzenie pulsowania obrzeży form, zbliżania się ich i oddalania, niemożność koncentracji wzorku. Zjawisko urojonej pulsacji skłania do użycia kształtów obłych i form falistych, by sprawdzić, jak iluzja oczu nakładać się będzie na zbliżone do złudnych, rzeczywiste formy malarskie⁴⁵.

W konkretnym przypadku *E 22* neutralnym kolorem tła jest biel, która o naroży płótna przechodzi w kolejno jasne i ciemne odcienie najpierw błękitu, a następnie ciemne i jasne odcienie zieleni, by w partii centralnej obrazu powrócić do swojej wyjściowej neutralności. Niemożliwe jest dostrzeżenie w obrazie klarownie wyodrębnionych jednostek, takich jak np. wyraźnie zarysowane i rozgraniczone pola o jednakowej wartości kolorystycznej. Stąd jako elementarne jednostki można przyjąć w tym przypadku punkty. Punkty rozumiane jako jednostki niematerialne, pozbawione wymiarów i nieskończenie małe, lecz z przysługującą im jakościową własnością, np. koloru. W tym sensie punkty mogą tworzyć ciągi, a także wchodzić w skład większych struktur wizualnych, takich jak okręgi czy koła, by w tym celu zaświadczać o przysługujących przestrzeni własnościach abstrakcyjnych, wyznaczających relacje między punktami⁴⁶. A zatem przestrzeń w *E 22* jest zbiorem punktów. Geometrią tej przestrzeni są relacje zachodzące w zbiorze tak wyróżnionych elementów.

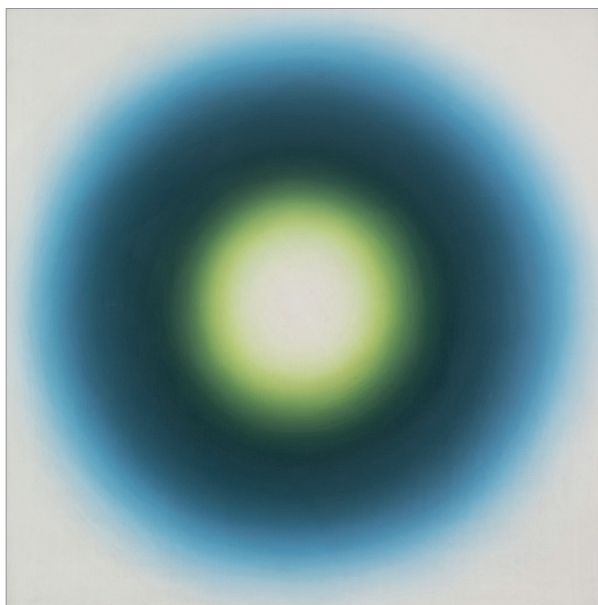
Widoczna na *E 22* struktura kolistą jest plastyczną realizacją niewizualnej w swej istocie, występującej w wielu działach współczesnej matematyki struktury, którą nazywa się kulą otwartą⁴⁷. Jest to szczególny przypadek zbioru otwartego⁴⁸, który cechuje się tym, że – obrazowo rzecz ujmując – pozbawiony

⁴⁵ Kowalska, *Fangor. Malarz przestrzeni...*, s. 105–106.

⁴⁶ Taka interpretacja punktów w przestrzeni koresponduje z ideą leżącą u podstaw zainicjowanego przez Gottfrieda Wilhelma Leibniza (i niezależnie od niego Isaaca Newtona) rachunku różniczkowego i ściśle z nim powiązaną monadologią. Zarówno monadologię, jak i rachunek różniczkowy sformułował Leibniz jako próbę wyjaśnienia szeroko pojętego zjawiska ciągłości. Zob. D. Garber, *Leibniz. Body, Substance, Monad*, Oxford 2009.

⁴⁷ K. Kuratowski, *Wstęp do teorii mnogości i topologii*, Warszawa 1977, s. 105.

⁴⁸ *Ibidem*, s. 113.



1. Wojciech Fangor, *E 22*, olej na płótnie, 1965, Muzeum Sztuki w Łodzi

jest on swojego brzegu⁴⁹. Trudno wyobrazić sobie taką strukturę. Być może pomocna okaże się próba wyobrażenia sobie dowolnego przedmiotu znanego z codzienności, np. krzesła lub książki, pozbawionych swoich powierzchni. Trochę trywializując własność otwartości zbioru, można powiedzieć, że kula otwarta przypomina pozbawioną skórki pomarańczę, która po obraniu nie miałaby wyraźnie zarysowanej granicy, organizującej obecny w niej miąższ. Kula otwarta byłaby czymś w rodzaju obranej ze skórki pomarańczy, rozpatrywanej łącznie z pustym miejscem po obranej skórce. Na obrazie Fangora nie ma jednej kuli otwartej, lecz jest ich niekończąca się seria. Środkiem każdej takiej kuli jest centralny punkt obrazu, znajdujący się na przecięciu przekątnych kwadratowej ramy obrazu. Długości promieni kul przyjmują wartość liczbową od zera do długości bliskiej połowie boku kwadratowego płótna obrazu. Ciąg zagnieżdżonych w sobie kul jest zstępujący (lub patrząc negatywno – wstępujący)⁵⁰ i faktem tym można tłumaczyć pulsującą dynamikę jego widocznej na obrazie struktury. Artysta ukazał w swym dziele unikalną wła-

⁴⁹ J. Mioduszewski, *Wykłady z topologii. Topologia przestrzeni euklidesowych*, Katowice 1994, s. 26.

⁵⁰ G.M. Fichtenholz, *Rachunek różniczkowy i całkowy*, t. 1, tłum. T. Huskowski, R. Bittner, B. Gleichgewicht, Warszawa 1999, s. 70.

sność ujawnionej w nim przestrzeni: widoczne jest wewnątrz każdej z kul przy iluzorycznym zarysie ich granic. Podział na wewnątrz i zewnątrz jest w niej przełamany.

Kolejną własność przestrzeni w *E 22* można uwypuklić, posługując się pojęciem ciągu uogólnionego⁵¹. Jeśliby nadać każdemu z widocznych na obrazie pierścieni (których grubość jest punktowa, tzn. dąży do zera, będąc w istocie wielkością nieskończenie małą) wielkość odpowiadającą, podążając za sugestią artysty⁵², długości fali świetlnej przysługującej danemu kolorowi w widmie promieniowania elektromagnetycznego, to uzyskałoby się w ten sposób nieskończony ciąg liczbowy, którego monotoniczność⁵³ charakteryzowałaby modulację kolorystyczną i metryczną (odległościową) przestrzeni.

Warto zauważyć, że Fangor w *E 22* zastosował odcienie, które odgrywają szczególne znaczenie w optyce⁵⁴. Wbrew klasycznej optyce i potocznemu odczuciu, a w zgodzie z ustaleniami optyki kwantowej, większy ładunek energetyczny (temperaturę barwową) od kolorów ciepłych mają kolory zimne, takie jak błękit i ciemna zieleń. Co więcej, temperatura barwowa błękitu jest wyższa niż zieleni⁵⁵. W świetle tych ustaleń, energia w *E 22* rozprzestrzenia się kuliście, ku granicom ram obrazu, korespondując z optycznym złudzeniem wychodzenia przestrzeni przed lico powierzchni płótna. Jak myślę, istotny jest też tutaj fakt, że w obrazie dokonuje się wielowalorowe przejście od bieli do bieli – od koloru neutralnego do koloru neutralnego. Fangor był zafascynowany topologią, a w szczególności topologicznymi własnościami powierzchni jednostronnych, czego artystycznym przejawem było wytrwałe przepracowywanie wielowariantowego motywu wstęgi Möbiusa⁵⁶. Biel w centrum pola obrazowego *E 22* i na jego obrzeżach, czyli w tych fragmentach obrazu, które zyskały w historii malarstwa szczególne znaczenie jako wstępne punkty

⁵¹ R. Duda, *Wprowadzenie do topologii*, cz. 1: *Topologia ogólna*, Warszawa 1986, s. 120–121.

⁵² W. Fangor, *ENTER/ESCAPE – Jak malarstwo kształtuje nowe przestrzenie? (Wypowiedzi uczestników wystawy)*, „Sztuka i Dokumentacja” 2010, 2, s. 75.

⁵³ Fichtenholz, *Rachunek różniczkowy...*, s. 58.

⁵⁴ H. Breuer, *Atlas fizyki*, Warszawa 2000, s. 172–173.

⁵⁵ Zagadnienie temperatury barwnej odgrywało istotną rolę w twórczości Kajetana Sosnowskiego, o czym pośrednio wspomina Bożena Kowalska (zob. B. Kowalska, *Kajetan Sosnowski. Malarz niewidzialnych światów*, Warszawa 1998, s. 29). Pojęcie temperatury barwowej, co ciekawe w kontekście naukowych inspiracji w twórczości Fangora, stosuje się w astronomii, gdy chce się dookreślić promieniowanie gwiazdy w przypadku, gdy całkowite emitowane przez nią widmo jest nieznanne. Zob. E. Rybka, *Astronomia ogólna*, Warszawa 1975, s. 378.

⁵⁶ Zob. Kowalska, *Fangor. Malarz przestrzeni...*, s. 87; Szydłowski, *Wojciech Fangor...*, s. 130.

orientacyjne dla oglądu namalowanego wizerunku⁵⁷, jest jednocześnie początkiem i końcem pewnej struktury przestrzennej. W tym sensie przestrzeń w *E 22* nie ma początku ani końca, a co za tym idzie – jej wizualna „głębina” balansuje między skierowaniem w stronę widza a uchodzeniem przed jego spojrzeniem. Innymi słowy, jednoznaczność dwuwymiarowej płaszczyzny obrazu zanurzonej w fizycznej, trójwymiarowej przestrzeni zostaje względem tej drugiej upłynniona – abstrakcyjna przestrzeń w *E 22* fluktuuje między drugim a trzecim wymiarem, być może tym samym korespondując z Fangorowską interpretacją czasoprzestrzeni⁵⁸.

Przestrzeń analizowanego obrazu jest ciągła⁵⁹, co według jednej z równoważnych w matematyce wykładni i w odniesieniu do *E 22* oznacza, że dla dowolnie małej zmiany odległości (mierzonej np. odcinkami) między dwoma bliskimi sobie punktami przestrzeni, zmiana walorów kolorystycznych właściwych tym punktom jest też mała. Przejścia między okólnie rozprowadzonymi strefami kolorów są więc niemal niezauważalne, brakuje im punktów nieciągłości⁶⁰. Jeżeli można mówić o logice oglądu ciągłości w obrazie Fangora, to jest to raczej nieklasyczna logika rozmyta⁶¹, a nie logika klasyczna z jej prawem wyłączanego środka⁶². Rozumiem przez to fakt, iż możliwe do wyodrębnienia w obrazie obszary (mniejsze lub większe) są zbiorami rozmytymi⁶³, co oznacza, że należące do nich elementy, paradoksalnie (ale zgodnie z teorią i jej empirycznymi zastosowaniami) należą do nich (do owych zbiorów rozmytych) jedynie z pewnym prawdopodobieństwem. Innymi słowy, dla pewnych fragmentów płótna określić niedeiktycznie (tzn. pojęciowo, intelektualnie, nie wskazując jednoznacznie na któryś z punktów obrazu poprzez podanie jego współrzędnych) przynależność do nich postrzeganego odcienia koloru można jedynie w sposób przybliżony, a nie jednoznaczny (jak byłoby w logice klasycznej, operującej tylko dwoma wartościami: tak-nie/prawda-fałsz⁶⁴). Przestrzeń *E 22* cechuje więc abstrakcyjnie uogólniona rozmytość, czyli niejednoznaczność klasyfikacyjna jej elementów.

Jeżeli obraz przedstawia zstępujący ciąg promieniejących ze środka otwartych kul, zasadne byłoby pytanie o geometrię jej wyobrażeniowych po-

⁵⁷ Zob. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa...*

⁵⁸ Kowalska, *Fangor. Malarz przestrzeni...*, s. 72.

⁵⁹ Fichtenholz, *Rachunek różniczkowy...*, s. 122–123.

⁶⁰ Ibidem, s. 129–130.

⁶¹ J.J. Buckley, E. Eslami, *An Introduction to Fuzzy Logic and Fuzzy Sets*, Heidelberg 2013, s. 17.

⁶² T. Batóg, *Podstawy logiki*, Poznań 2003, s. 55.

⁶³ A. Piegat, *Modelowanie i sterowanie rozmyte*, Warszawa 1999, s. 17.

⁶⁴ K. Świrydowicz, *Podstawy logiki modalnej*, Poznań 2014, s. 13–15.

wierzchni. Nietrudno zauważyć, że powierzchnie te mają strukturę sfery – dwuwymiarowej rozmaitości (Riemannowskiej), czyli takiej struktury, która w bardzo małym przybliżeniu swojego dość dużego obszaru wykazuje własności geometrii euklidesowej, natomiast w oddaleniu przypomina geometrię nieeuklidesową o dodatniej krzywiznie (geometrię eliptyczną), charakteryzowaną przez szereg własności⁶⁵.

Opisana własność rozmaitości, dotycząca różnic geometrycznych w skali globalnej i lokalnej, zyskuje zdumiewającą nośność semantyczną na poziomie interpretacji układu elementów przestrzeni. Wiadomo, że genezy „pulsujących obrazów” Fangora należałoby doszukiwać się w jego rozwijanej od dzieciństwa pasji do astronomii⁶⁶. Zaobserwowane we wczesnych latach zjawisko aberracji chromatycznej (jak zauważył artysta na marginesie swoich rozważań na temat soczewek wypukłych, „powierzchnia wypukła odpycha i rozprasza przestrzeń”)⁶⁷ miało niemały wpływ na kształtowanie się świadomości wizualnej artysty⁶⁸. Na poziomie odniesień przedmiotowych obrazu z cyklu, do którego należy *E 22*, przypominają pulsujące światłem gwiazdy, rozsiane po niezliczonych zakątkach Wszechświata. Sferyczne gwiazdy, z daleka widoczne jako rozmaitość Riemannowska, w swoim ogromnym przybliżeniu (podobnie jak dzieje się to w przypadku naszej planety) stają się płaskie – płaskie jak płaszczyzna materialnie obecnego przed widzemu obrazu. Dzieła Fangora w wykreowanych przez niego kosmicznych spektaklach znoszą zatem możliwe jedynie do wyobrażenia astronomiczne odległości w scjentystycznym oglądzie. Zasugerowana w obrazie geometria Riemannowska sprawia, że fizyczna przestrzeń widza jest ukonkretnieniem obecnej w *E 22* przestrzeni abstrakcyjnej.

Wyobrazeniowe doświadczanie pokonywania astronomicznych odległości zdaje się stawiać wyzwanie prędkości światła – jedynej absolutnej wielkości fizycznej, jaka pozostała fizykom po rewolucji wywołanej teorią względności. Obrazy Fangora wyzwalały tym samym ogromne pokłady viriliowsko rozumianej energii kinematycznej⁶⁹. „Pulsary” Fangora, w tym także *E 22*,

⁶⁵ B.A. Rosenfeld, *History of Non-Euclidean Geometry. Evolution of the Concept of a Geometric Space*, New York 1988, s. 289–297.

⁶⁶ S. Szydłowski, *Wprowadzenie*, w: *Wojciech Fangor. Heweliusz*, red. I. Ziętkiewicz, Sopot 2015, s. 7–8.

⁶⁷ Kowalska, *Fangor. Malarz przestrzeni...*, s. 82.

⁶⁸ Knorowski, *Analisis situs, czyli topologia...*, s. 26.

⁶⁹ „Skoro fizycy wyróżniają zwykle dwa aspekty energii: energię potencjalną jako moc i energię kinematyczną, jako tę, która wyzwala ruch, to być może należałoby dorzucić dziś do tego jej trzeci rodzaj: energię kinematyczną, opartą na oddziaływaniu ruchu wraz z jego większą lub mniejszą prędkością w obrębie postrzeżeń wizualnych, optycznych i opto-elek-

w swojej centralnej części mają własność zbioru, który w teorii układów dynamicznych nazywa się atraktorem⁷⁰. Przyciągając zstępująco uporządkowane kule otwarte, punkt centralny obrazu kumuluje w sobie rozprzestrzeniającą się energię układu przestrzennego, sugerując tym samym źródło tego układu, który w interpretacji naukowej nasuwa skojarzenia z Wielkim Wybuchem lub powstawaniem gwiazdy.

Przestrzeń obrazu *SM 5* (il. 2), choć w pewnych aspektach podobna do przestrzeni „pulsarów”, wykazuje wiele cech odmiennych. Podobnie jak w *E 22*, tak i tutaj elementami przestrzeni są niematerialne, scharakteryzowane jakościowo punkty, wyznaczające przestrzeń zachodzącymi między sobą rela-



2. Wojciech Fangor, *SM 5*, olej na płótnie, 1974, Fundacja Rodziny Staraków

tronicznych” (P. Virilio, *Maszyna widzenia*, w: *Widzieć, myśleć, być. Technologie mediów*, red. A. Gwóźdź, Kraków 2001, s. 39–62). O ile fizyczne zapędy Virilio są dalece przesadzone, czego dowodzą Sokal i Bricmont (A.D. Sokal, J. Bricmont, *Modne bzdury. O nadużywaniu pojęć z zakresu nauk ścisłych przez postmodernistycznych intelektualistów*, tłum. A. Lewańska, P. Amsterdamski, Warszawa 2004, s. 164–169), o tyle w odniesieniu do wyobraźniowej mechaniki widzenia, jak sądzę, są jak najbardziej godne uwagi.

⁷⁰ H.-O. Peitgen, H. Jürgens, D. Saupe, *Fraktale. Granice chaosu*, cz. 2, tłum. K. Pietruska-Pałuba i K. Winkowska-Nowak, Warszawa 2002, s. 329.

cjami geometrycznymi. Ciągłość nie jest tym razem własnością globalną przestrzeni, choć nadal dominuje. Można bowiem wyróżnić dwa liniowe obszary nieciągłości – jeden w prawym dolnym narożu płótna, drugi w lewym kompartymencie obrazu. W ramach tych liniowych obszarów występują punkty, w których zarysowują się pola wklęsłości, zaburzające regularność falowego uporządkowania przestrzeni. W tych obszarach przejścia między graniczącymi ze sobą strefami barwnymi nie są płynne, lecz skokowe – ciągi punktów tych stref dążą do granicy⁷¹, ulokowanej w obszarach nieciągłości. Dzięki temu poszczególne strefy barwne (od lewej: żółtopomarańczowa, karminowa, żółto-brązowa, niebieska, ciemnoczerwona) są zbiorami otwarto-domkniętymi. Logika przynależności barwnej jest tutaj mieszana, niekiedy klasyczna, kiedy indziej rozmyta. Punkty inicjujące pola wklęsłości „przesuwają” swym oddziaływaniem strefy przejść ciągłych i sprawiają, że strefy te są zakrzywione w ten sposób, że mają punkty przegięcia⁷², w których dokonuje się zamiana rozmytego konturu z wklęsłego na wypukły i odwrotnie. Nie jest to już przestrzeń jednorodna, regularna w swojej geometrii jak ta w *E 22*. O ile tę drugą cechuje neutralizacja napięć kierunkowych, o tyle w *SM 5* występuje ich kondensacja.

Obie przestrzenie łączy charakter sugerowanych przez nie nieskończoności. W matematyce wyróżnia się dwa zasadnicze typy nieskończoności: nieskończoność potencjalną i nieskończoność aktualną. Nieskończoność potencjalna to możliwość nieograniczonego przedłużania pewnego procesu bez uzyskania końcowego wyniku⁷³. Nieskończoność aktualna to – jak sama nazwa wskazuje – obecnie istniejący obiekt, który jest rezultatem teoretycznie nieograniczonego procesu konstrukcji⁷⁴. W odniesieniu zarówno do *E 22*, jak i do *SM 5* zasadne jest mówienie o nieskończoności aktualnej, bowiem obecna w nich ciągłość i rozmytość implikuje bowiem nieograniczoną, niewyobrażalnie małą zmienność jakościową, której przejawy w dowolnym postrzeżeniowym przybliżeniu obrazu odbierane są jako zastane, istniejące uprzednio.

Podsumowując zarysowane powyżej analizy dwóch tylko obrazów Fango-ra, reprezentowane przez nie przestrzenie można nazwać *kosmogonicznymi*. Są to bowiem przestrzenie kształtowania się i powstawania – stawania się, a nie wyłonionej już jako rezultat określoności. Przestrzeń kosmogoniczna to przestrzeń nowego świata, wyłaniającego się na oczach widza, jest bogata w nieokreśloność i zarazem pełna abstrakcyjnych własności, sugerujących płynną naturę jej formowania się.

⁷¹ Fichtenholz, *Rachunek różniczkowy...*, s. 35–36.

⁷² Ibidem, s. 264.

⁷³ R. Murawski, *Nieskończoność w matematyce. Zmagania z potrzebnym, acz kłopotliwym pojęciem*, „Zagadnienia Filozoficzne w Nauce” 2014, 55, s. 8.

⁷⁴ R. Murawski, K. Świrydowicz, *Wstęp do teorii mnogości*, Poznań 2005, s. 118–119.

4. PRZESTRZEŃ TRANSCENDENCJI: JERZY GRABOWSKI

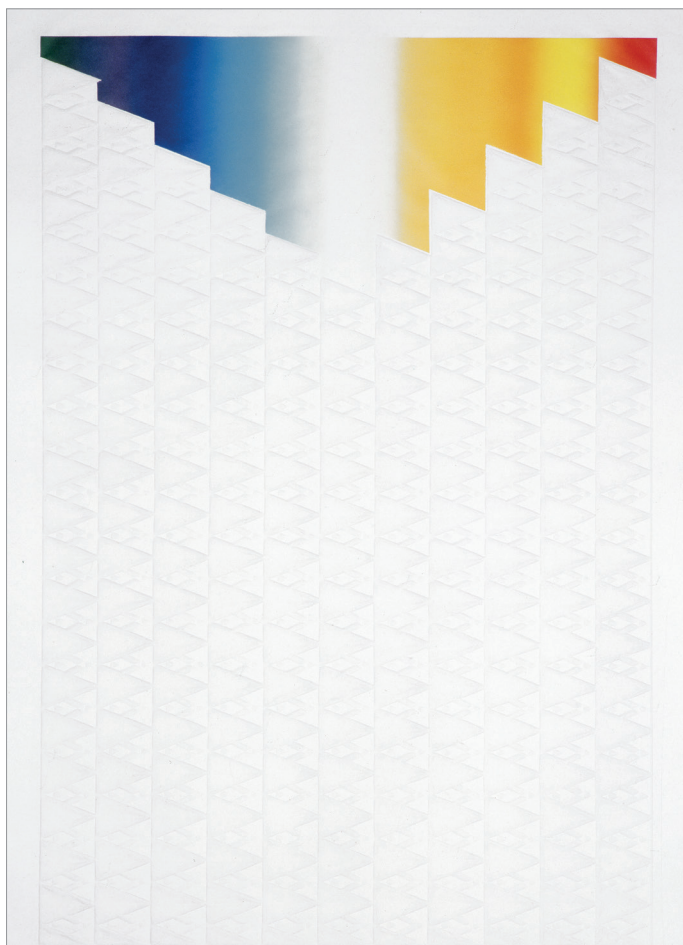
Zupełnie odmiennego typu przestrzeń można dostrzec w pracach Jerzego Grabowskiego. W grafice z roku 1969 (il. 3) elementy przestrzeni są dwojakiego rodzaju. Elementy pierwszego rodzaju to – podobnie jak w obrazach Fango-ra – nieskończenie małe punkty, mające kolorystyczne własności jakościowe. Z nich składa się gradientowa część grafiki. Drugi rodzaj tworzą pojedyncze, modularne jednostki w kształcie trójkątów, nakładane na siebie w układzie naprzemiennym. Co charakterystyczne dla linorytów Grabowskiego, jednostki te są perforowane, dzięki czemu grafika dyskretnie otwiera się na otaczającą ją przestrzeń fizyczną, wprowadzając subtelnie jej wklęsło-wypukłe modulacje.

W przestrzeni *Symetrii ciągu monotonicznego* można więc wyróżnić dwie podprzestrzenie: jedną, definiowaną przez przysługującą jej własność ciągłości (w znaczeniu opisanym powyżej), oraz drugą – dyskretną⁷⁵ w swej naturze. Dyskretność oznacza, znacznie abstrahując od jej teoretycznego bogactwa, wyizolowanie jednostek lub – inaczej rzecz ujmując – możliwość ich jednoznacznego rozdzielenia i łączenia w większe zbiory. Współistnienie tych dwóch przestrzeni w jednym obrazie skłania do dostrzeżenia implikowanych tym faktem relacji porównawczych.

Ciąg monotoniczny, o którym mowa w tytule pracy, znajduje swą wizualną realizację w dwóch podprzestrzeniach obrazu. W przestrzeni ciągłej jest on wyrażony gradientowym przejściem od pasma ciemnej zieleni do neutralnej bieli w lewej części i od pasma bieli do intensywnej czerwieni w prawej części. Warto nadmienić, że neutralność bieli w twórczości Grabowskiego zyskiwała częstokroć konkretną wartość liczbową – zero⁷⁶. Lewy segment barw chłodnych składa się z walorów usytuowanych w dolnej części wiązki świetlnej, uzyskanej po przejściu światła białego przez pryzmat (sugestię odwołania się do pryzmatu wzmacnia fakt zastosowania trójkątnego modułu „wbitego” w gradient). Prawy segment gromadzi zaś barwy ciepłe. W górnej partii przestrzeni dyskretniej można zaobserwować analogiczne własności: moduły lewej części sugerują opadanie, podczas gdy moduły prawej – wznoszenie. Układ modułów w dolnej partii jest jednolity, sprawia wrażenie wyważonego. Zawarta w jego lokalnym przybliżeniu dynamika (wywoływana diagonalami wznoszącymi i opadającymi, generowanymi trójkątnym kształtem) zyskuje naturalizację w globalnym oddaleniu. Obie podprzestrzenie swoimi odmiennymi własnościami korelują ze sobą, stanowiąc realizację sformułowanego

⁷⁵ Duda, *Wprowadzenie do topologii...*, s. 108.

⁷⁶ S. Dudzik, *Jerzy Grabowski. Artysta i uniwersum*, Ząbki 2012, s. 29.



3. Jerzy Grabowski, *Symetria ciągu monotonicznego*, linoryt barwny prasowany, 1969, kolekcja Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki

przez artystę postulatu ukazywania w pracach zaobserwowanej w naturze jedności przeciwieństw⁷⁷. Obie w jakościowym oglądzie nachodzą na siebie w punkcie leżącym na pionowej osi symetrii pola obrazowego. Przestrzeń obrazu, składająca się z tych dwóch podprzestrzeni, ma więc matematyczną własność dualności⁷⁸.

Matematyka była dla Grabowskiego, jak sam się o niej wyraził w zacytowanej wcześniej wypowiedzi, „najdoskonalszym materiałem «warsztato-

⁷⁷ B. Kowalska *Sztuka struktur matematycznych*, w: *Jerzy Grabowski (1933–2004). Grafika i rysunek*, red. M. Nowakowska, tłum. E. Rodzeń-Leśnikowska, Łódź 2008, s. 4.

⁷⁸ Murawski, Świrydowicz, *Wstęp do teorii mnogości...*, s. 61.

wym»". Źródeł niesłabnącego zamiłowania artysty do współczesnej nauki należy doszukiwać się m.in. w podjętych przez niego studiach architektonicznych na Politechnice Wrocławskiej⁷⁹. Fakt ten tłumaczyłby posługiwanie się przez artystę w swoich szkicach i publikowanych tekstach fachową terminologią matematyczną, niewolną jednak od subiektywnych interpretacji, wykraczających poza jej ściśle naukowe rozumienie. Sądząc po wypowiedziach Grabowskiego⁸⁰, matematykę pojmował on na sposób platoński, by nie powiedzieć – pitagorejski, tzn. był pewien istnienia rzeczywistości ponadmysłowej, w której bytują idealne obiekty matematyczne (prawzory wszystkich zmysłowo poznawanych rzeczy), a zasadą nimi rządzącą jest liczba⁸¹. Występująca w twórczości Grabowskiego szeroko pojęta matematyka ma więc wymiar platoński. Układ przestrzenny obrazów tego artysty silnie wiąże się tym samym z kontekstową interpretacją idealistyczną.

W przypadku Grabowskiego punktem wyjścia do pracy nad kolejnymi obrazami były rozważania natury nie tyle ikonicznej, ile analitycznej. W trakcie ich przeprowadzania artysta posługiwał się ciągami liczbowymi i abstrakcyjnymi własnościami matematycznymi, takimi jak monotoniczność lub porządek wyznaczany przez daną klasę funkcji, np. wielomianów Legendre'a⁸². Przykładowo, opracowując warstwę wizualną jednej z prac z cyklu *Operacje z komputerem*, artysta dysponował ciągiem losowo wygenerowanych liczb (zestawionych w wierszach i kolumnach), który następnie usiłował uporządkować, wykonując na sąsiadujących ze sobą liczbach operacje arytmetyczne⁸³. Następnie Grabowski wprowadzał zasady kodowania liczb kolorami, przypisując np. wartościom parzystym walor zieleni, natomiast nieparzystym – walor czerwieni. Warstwa wizualna tak skomponowanego obrazu jest więc w interpretacji platońskiej jedynie zewnętrzną powłoką „prawdziwej”, wedle słów samego Grabowskiego⁸⁴, rzeczywistości liczb. Dzieło sztuki w tym kontekście jest więc uobecnieniem i nośnikiem prawdy metafizycznej, stanowiąc ontologiczny dowód na matematyczność przyrody. Uczytelnia ono możliwy do zaobserwowania w naturze, jak wyraził się artysta, „uporządkowany, logiczny chaos cyfr”⁸⁵.

⁷⁹ Jerzy Grabowski (1933–2004)..., s. 124.

⁸⁰ Ibidem, s. 63; Kowalska, *W poszukiwaniu ładu...*, s. 68.

⁸¹ G. Reale, *Historia filozofii starożytnej*, t. 2: *Platon i Arystoteles*, Lublin 2008, s. 124–130.

⁸² Dudzik, *Jerzy Grabowski...*, s. 75.

⁸³ Ibidem, s. 44.

⁸⁴ Jerzy Grabowski (1933–2004)..., s. 63.

⁸⁵ Szkic *Progresja cyfr dynamiczna. Studium alternatywy 10-tej*, 1976 (Dudzik, *Jerzy Grabowski...*, il. 46, s. 135).

Podprzestrzeń dyskretna *Symetrii ciągu monotonicznego* ma znaną z geometrii fraktalnej własność samopodobieństwa⁸⁶, co w uproszczeniu oznacza, że jej część zawiera w sobie charakterystykę całości. Każdy z trójkątnych modułów podzielony jest bowiem na mniejsze, podobne⁸⁷ do wyjściowego, budując jednocześnie większe, możliwe do dyskretnego wyodrębnienia trójkątne jednostki, także podobne do wyjściowego modułu⁸⁸. Analityczna własność samopodobieństwa ma wartość nie tylko opisową. Jest także koncepcyjnym środkiem, jaki artysta zastosował, by zasugerować platońską naturę obrazu, odsyłającego do porządku obecnego w przyrodzie. Podprzestrzeń w grafice Grabowskiego ma bowiem budowę triangularną, której pitagorejczycy, a także ulegający wpływom ich filozofii Platon, przypisywali szczególne znaczenie metafizyczne jako budulcowi pierwiastków wszechrzeczy⁸⁹. Przykładem takiej figury jest tetraktys, pitagorejski symbol doskonałości⁹⁰. Figury triangularne symbolizują rozrost, progresję i jako takie odsyłają do greckiego sposobu pojmowania liczby. Inaczej niż to jest dzisiaj, po zakończonej sukcesem arytmetyzacji matematyki starożytni Grecy nie interpretowali liczby arytmetycznie, lecz geometrycznie. Odejmując czy mnożąc różne wielkości, wykonywano działania na figurach geometrycznych, np. odcinkach, a nie na symbolicznie zapisywanych liczbach, tak jak czyni się to dzisiaj⁹¹. Z takiego pojmowania pojęcia liczby wynikły liczne paradoksy, takie jak paradoks niewspółmierności czy paradoksy nieskończoności, które doprowadziły do pierwszego kryzysu podstaw matematyki⁹². Przyjęty przez Grabowskiego na początku jego drogi twórczej i przez dekady konsekwentnie realizowany program wykorzystywania trójkątnego modułu jako podstawowej jednostki komponowanych w obrazach przestrzeni obciążony jest więc silnym ładunkiem kulturowym. Być może wpływ na genezę tej strategii, prócz wykazywanych przez artystę inklinacji filozoficznych, miał fakt stosowania triangulacyjnych technik analitycznych i wizualiza-

⁸⁶ H.-O. Peitgen, H. Jürgens, D. Saupe, *Granice chaosu. Fraktale*, cz. 1, tłum. K. Pietruska-Pałuba, K. Winkowska-Nowak, Warszawa 1997, s. 186.

⁸⁷ F. Reinhardt, H. Soeder, *Atlas matematyki*, Warszawa 2006, s. 161.

⁸⁸ Struktura *Symetrii ciągu monotonicznego* przypomina więc znany w geometrii fraktalnej trójkąt Sierpińskiego. Zob. Peitgen et al., *Granice chaosu...*, cz. 1, s. 122.

⁸⁹ Diogenes Laertios, *Żywoty i poglądy słynnych filozofów*, tłum. I. Krońska, K. Leśniak, W. Olszewski, B. Kupis, Warszawa 2004, s. 196.

⁹⁰ Porfiriusz, *Żywot Pitagorasa*, w: *Żywoty Pitagorasa*, red. i tłum. J. Gajda-Krynicka, Wrocław 1993, s. 10.

⁹¹ I. Bondecka-Krzykowska, *Przewodnik po historii matematyki*, Poznań 2006, s. 41.

⁹² T. Batóg, *Dwa paradygmaty matematyki. Studium z dziejów i filozofii matematyki*, Poznań 2000.

cyjnych we współczesnej matematyce i informatyce⁹³, z którymi Grabowski zapewne miał styczność jako adept wykładowej na politechnice architektury.

Zabieg tłumaczenia logiki pojęciowego porządku ciągu liczbowego na wizualny porządek graficzny, czyli czynnika ilościowego na jakościowy, jeszcze wyraźniej widoczny jest w akwareli *Struktura progresji XII. Interwencja szara* (il. 4), wchodzącej w skład cyklu *Progresje*⁹⁴. Podobnie jak w *Symetrii ciągu monotonicznego*, tak i tutaj w ramach przestrzeni jednego obrazu współistnieją ze sobą dwie podprzestrzenie – dyskretna i ciągła. Jednostki obu są zróżnicowane kolorystycznie. Grabowski wprowadzanie do wielu kompozycji niesymetrycznych przestrzeni gradientowych, nazywanych przez niego polami, wyjaśniał chęcią uzyskania przeciwwagi dla rozdrobnionego układu wyrażenie zgrupowanych trójkątów⁹⁵. W *Strukturze progresji XII* element gradientowy swoim równoległobocznym kształtem naprowadza widzenie patrzącego na dostrzeżenie zarysowujących się diagonalnie przejść kolorystycznych, zróżnicowanych w dynamice swoich zmian walorowych. Ukierunkowanie patrzenia naprowadza widza na myśl o istnieniu lokalnych, widocznych na ograniczonym polu obrazowym nieporządków, które w globalnym oglądzie obrazu (możliwego do uzyskania dzięki kontynuacji transkodowania kolejnych wartości ciągu liczbowego na odpowiadające im kolory) zyskałyby czytelniejszy sens w strukturze większej całości⁹⁶. To, co w symbolicznym zapisie liczbowym wymagałoby czasochłonnej analizy, w odbiorze wizualnym zyskuje niemal natychmiastową artykulację. Każdy z punktów kwadratowej siatki jest nośnikiem informacji o liczbowej bliskości lub oddaleniu połączonych jednym wierzchołkiem trójkątnych modułów. Wspomniane punkty są zatem jakościowymi jednostkami miary ilościowych w swej istocie odległości.

Wpływ na wizualny i koncepcyjny kształt twórczości Grabowskiego, co zauważył Sebastian Dudzik⁹⁷, ma inspiracja ludową sztuką tkacką, wyraźnie dostrzegalna zwłaszcza we wczesnych pracach artysty, takich jak *Gradacja na trójkąt* z roku 1969 i powstałych rok później *Infiltracjach* i *Działaniu przekątnych*. Zaakcentowanie tej właśnie inspiracji jest o tyle cenne, że wiąże się

⁹³ K. Jänich, *Topologia*, tłum. D. Czarnocka-Cieciura, G. Cieciura, Warszawa 1991, s. 93–94. O triangulacji wspomina też Mieczysław Porębski, omawiając przestrzeń kubiściyczną (idem, *Kubizm...*, s. 83–85).

⁹⁴ Pierwsze notatki i szkice do tego cyklu powstały w połowie roku 1975. Prace nad cyklem kontynuował Grabowski przez blisko dziesięć kolejnych lat (Dudzik, *Jerzy Grabowski...*, s. 83).

⁹⁵ Ibidem s. 93.

⁹⁶ Grabowski wielokrotnie w swoich szkicach sugerował tego rodzaju ekstrapolację obrazu, domalowując także moduły, które wykraczają poza ramę przewidzianego do finalnej realizacji obrazu.

⁹⁷ Dudzik, *Jerzy Grabowski...*, s. 29.



4. Jerzy Grabowski, *Struktura progresji XII. Interwencja szara*, akwarela na papierze, 1978, kolekcja prywatna

w historii matematyki z początkami automatycznych urządzeń liczących, których rozwój doprowadził do wynalezienia współczesnych komputerów. Charles Babbage – twórca projektu bezpośredniego pierwowzoru komputera (maszyny analitycznej) – przystępując do prac koncepcyjnych nad swoim wynalazkiem w roku 1833, wykorzystał pomysł zastosowania kart perforowanych (powierzchnia grafik Grabowskiego też jest perforowana), dzięki którym Joseph Jacquard w roku 1805 skonstruował mechanizm przesmykowy, będący częścią mechanicznego krosna tkackiego⁹⁸. Produkcja tkanin jest

⁹⁸ I. Bondecka-Krzykowska, *Historia obliczeń. Od rachunku na palcach do maszyny analitycznej*, Poznań 2012, s. 222–223.

ściśle powiązana z koniecznością przestrzegania matematycznych procedur algorytmicznych⁹⁹. Matematyczny wymiar prac Grabowskiego nie dotyczy więc jedynie ich analitycznej logiki oraz wizualności, lecz także sposobu ich „wytwarzania”.

Przestrzeń *Struktury progresji XII*, a także w mniejszym stopniu przestrzeń *Symetrii ciągu monotonicznego*, uwidacznia napięcie między dwoma rodzajami nieskończoności. Podprzestrzeń ciągła sugeruje nieskończoność aktualną, podczas gdy podprzestrzeń dyskretna stwarza pole do zaistnienia oglądowo doświadczanej nieskończoności potencjalnej, wywołanej ogromną ilością możliwych do wyszczególnienia kolorystycznych kombinacji trójkątnych jednostek. Przestrzenie tych dwóch obrazów, reprezentatywnych dla pewnej grupy prac artysty, są więc w swoich fragmentach zarówno potencjalnie, jak i aktualnie nieskończone.

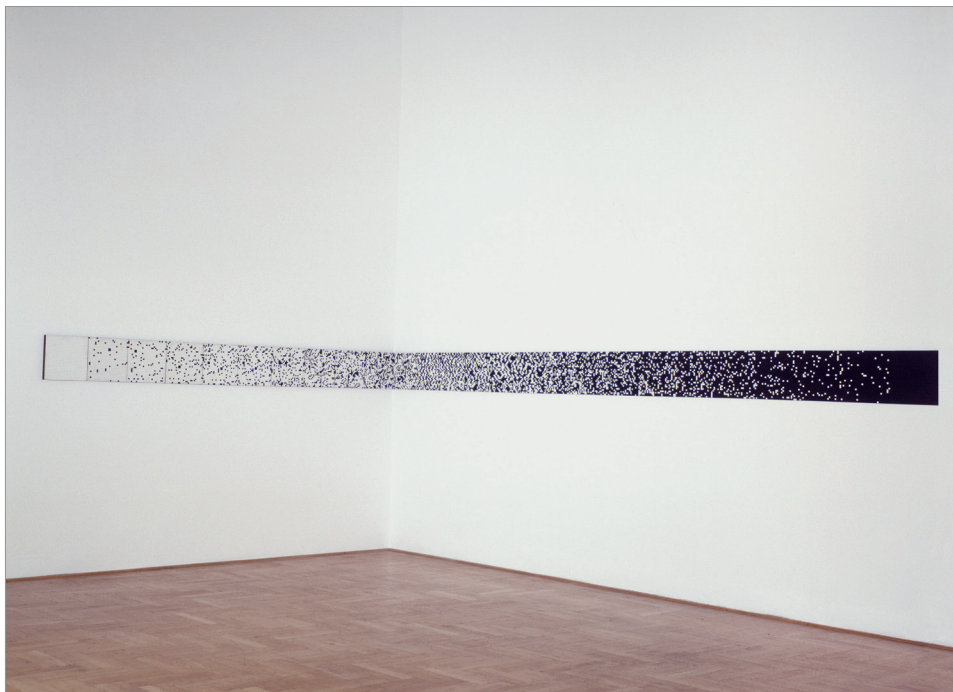
Zróznicowana w swych wariantach przestrzeń analizowanych tutaj obrazów Grabowskiego jest więc *przestrzenią transcendencji* – nie tylko ze względu na jej interpretację metafizyczną, lecz przede wszystkim dzięki łączeniu dwóch różnych jakościowo porządków przestrzennych (ciągłość i dyskretność, aktualność i potencjalność), które wykraczają poza swoje ograniczenia, zyskując dopełnienie w podprzestrzeni lub nadprzestrzeni dualnej względem siebie.

5. PRZESTRZEŃ PROBABILISTYCZNA: RYSZARD WINIARSKI

Przestrzenie w obrazach i reliefach Ryszarda Winiarskiego – czy może w obszarach, jak artysta radził nazywać swoje dzieła – poza nielicznymi wyjątkami są w zasadzie przestrzeniami całkowicie dyskretnymi. Ich elementami są bowiem najczęściej białe lub czarne, wyizolowane jednostki kwadratowe, często uzupełnione w poszczególnych realizacjach elementami reliefowymi lub iluzorycznymi.

W pracy *Od 0 do 100% czerni* (il. 5), składającej się z dwudziestu sześciu kwadratowych paneli, połączonych ze sobą w układzie liniowym, dostrzegalnym na pierwszy rzut oka aksjomatem wizualnym jest narastanie liczby czarnych jednostek kwadratowych w każdym z kolejnych paneli w taki sposób, że pierwszy panel składa się wyłącznie z białych jednostek, ostatni zaś – wyłącznie z czarnych jednostek.

⁹⁹ C. Brezine, *Algorithms and Automation. The Production of Mathematics and Textiles*, w: *The Oxford Handbook of the History of Mathematics*, red. E. Robson, J.A. Stedall, Oxford–New York 2009, s. 468–492.



5. Ryszard Winiarski, *Od 0 do 100% czerni*, akryl na sklejkę, 1975, kolekcja Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki

Tworząc swoje prace, artysta wykorzystywał mechanizm losowy (np. rzucając sześcienną kostką do gry), uzyskując wyniki, które interpretował w zależności od przyjętego dla danej realizacji programu¹⁰⁰. Mówiąc nieco precyzyjniej, Winiarski stosował w procesie malowania obszarów zmienne losowe o rozkładzie dyskretnym¹⁰¹. Abstrahując od matematycznej złożoności zagadnienia, tego typu zmienne losowe (odróżniane od zmiennych losowych ciągłych) cechują się własnością nieciągłości, tzn. przejścia między różnymi wartościami zmiennej losowej dyskretniej są skokowe i wyraźnie dostrzegalne. Tak też jest we wspomnianej pracy Winiarskiego. Artysta w licznych autokomentarzach zarysowywał różne konteksty interpretacyjne swych dzieł, chcąc rozjaśnić znaczenie osobliwej morfologii wizualnej obszarów. Przywoływał konteksty m.in. dokonanej w XX wieku demistyfikacji procesu tworze-

¹⁰⁰ Kowalska, *W poszukiwaniu ładu...*, s. 167.

¹⁰¹ J. Jakubowski, R. Sztencel, *Rachunek prawdopodobieństwa dla (prawie) każdego*, Warszawa 2002, s. 78.

nia dzieła sztuki¹⁰², matematycznego obiektywizmu¹⁰³, a także (szczególnie często od początku lat 80.) metafizycznego idealizmu matematycznego¹⁰⁴.

Przestrzeń w *Od 0 do 100% czerni*, sama w sobie dyskretna, sygnalizuje dostrzegalną w swej wizualności iluzję ciągłego przejścia. Dwadzieścia sześć paneli układa się bowiem w ciąg, którego granicą jest pole całkowicie czarne lub pole całkowicie białe w zależności od punktu przyjętego za początek tego ciągu. Czern i biel są według Winiarskiego wartościami jednoznacznyymi w swej opozycji, dlatego można im przypisać interpretacje wszelkich możliwych skrajnych dualizmów, takich jak dobro/zło, prawda/fałsz czy coś/nicość¹⁰⁵. Biel i czern były też utożsamiane przez artystę z zerem i jedynką, dzięki czemu każdy z paneli mógłby być zapisany jako ciąg binarny, który w zapisie dwójkowym¹⁰⁶ oznaczałby jedną konkretną liczbę. Przestrzeń, której abstrakcyjna narracja, opowiadana językiem binarnego ciągu, rozwija się w sposób liniowy, ma więc charakter segmentowy. Innymi słowy, całkowita przestrzeń dzieła składa się z dwudziestu sześciu podprzestrzeni dyskretnych, których własnościami rządzą nieznacznie zmodyfikowane zmienne losowe. Układ tych podprzestrzeni w strukturze całości wywołuje w oglądzie wrażenie płynności i pozornej ciągłości. Ilościowa jednoznaczność tych podprzestrzeni, a także przestrzeni jako całości, niejako roztopia się w jakościowej wartości ikonicznej obrazu.

Odczucie przestrzennej ciągłości, której iluzoryczność dodatkowo wydobyto widocznym na reprodukcji zaaranżowaniem pracy w narożu pomieszczenia, wzmocniono linearnością układu paneli, dzięki czemu każdy z wierszy kwadratowych jednostek w całościowo rozpatrywanej przestrzeni układa się w ciąg powtarzający logikę całości przestrzeni. Dzięki temu można powiedzieć, że przestrzeń w realizacji Winiarskiego, podobnie jak w obrazach Grabowskiego, ma własność samopodobieństwa. Napięcie między pozorną ciągłością a rzeczywistą dyskretnością przestrzeni uwydatnia podział całości na dwadzieścia sześć kwadratowych segmentów, pociągający za sobą fakt rozbitcia liniowości ciągu białych i czarnych jednostek w obrębie każdego z pojedynczych paneli, wyłączwszy pierwszy i ostatni spośród nich. Co ciekawe, analizowana praca opisywaną tu własnością przestrzeni zapowiada szereg mniejszych w swej skali realizacji, o ukierunkowaniu wertykalnym lub horyzontalnym, tworzonych

¹⁰² Taranienko, *Dialogi o sztuce...*, s. 184–185.

¹⁰³ Wywiad z Ryszardem Winiarskim, rozm. D. Skaryszewska, „Projekt” 1985, 5(164), s. 23.

¹⁰⁴ Taranienko, *Dialogi o sztuce...*, s. 186.

¹⁰⁵ J. Olek, *Porządek przypadku, czyli o Winiarskim*, w: *Ryszard Winiarski. Prace z lat 1973–1974*, red. J. Grabski, Kraków 2002, s. 17.

¹⁰⁶ R. Kawa, J. Lembas, *Wstęp do informatyki*, Warszawa 2017, s. 42–44.

przez artystę od początku lat 70.¹⁰⁷ Akcentowana w ten sposób liniowość procesów przypadkowych koresponduje z opracowanymi przez Winiarskiego w roku 1977 programami przebiegów logicznych, wyznaczającymi pole jego prób twórczych na ponad dwadzieścia kolejnych lat¹⁰⁸.

Subtelnie zasugerowane w grafikach Grabowskiego otwarcie płaszczyznowego obrazu na przestrzeń trójwymiarową zyskuje formę radykalną w reliefowych obszarach Winiarskiego, takich jak *Obszar 144* z roku 1973 (il. 6). Penetrujące przestrzeń rzeczywistą prostopadłościennie słupki mają tutaj niejednoznaczny status ontologiczny. Wywodzą się one z płaszczyznowego, schematycznego i abstrakcyjnego zapisu zmiennej losowej i zyskują w obiektywnym medium obrazowym rzeczywistą, skierowaną w stronę widza, niemal dotykálną formę. Ta zadziwiająca z ontologicznego punktu widzenia własność przestrzeni *Obszaru 144* – którą można by nazwać materialną konkretyzowalnością tego, co abstrakcyjne – jest według badaczy nowych mediów własnością wytwarzanych w wirtualnych rzeczywistościach „abstrakcyjnych systemów”, „mających na celu uwidocznienie tego, co poza zasięgiem ludzkiego oka, lub tego, co jako takie nie może zostać zobaczone, na przykład różne statystyczne, losowe lub dynamiczne procesy”¹⁰⁹. We wspomnianych elementach reliefowych obszarów Winiarskiego przestrzeń staje się więc dualna, łącząc w sobie dwa różne porządki wymiarowe – płaszczyznowy i fizyczny.

Przestrzeń w obu omawianych tu pracach, podobnie jak w większości obrazów i obiektów Winiarskiego, ma własność nieskończoności potencjalnej. Fakt ten wynika bezpośrednio z dyskretności tej przestrzeni. Zbiór dyskretny jest bowiem co najwyżej przeliczalny, tzn. albo skończony, albo nieskończony w sensie nieskończoności potencjalnej – nigdy aktualnej. Przykładowo *Obszar 144* swoim programem, ale i obrazowym wynikiem tego programu, odsyła do zbioru możliwości, jakie mogłyby zaistnieć alternatywnie, gdyby stosowane przez artystę zmienne losowe przyjęły w trakcie wykonywania obrazu wartości inne niż te wylosowane w konkretnym miejscu i czasie malowania obrazu. *Obszar 144* składa się bowiem z dziesięciu tysięcy jednostek kwadratowych, które mogłyby przyjąć „wartość” białą lub czarną. Z elementarnego wzoru kombinatorycznego na liczbę wszystkich wariacji z powtórzeniami¹¹⁰ dla od-

¹⁰⁷ B. Schröder, *Konkrete Kunst. Mathematisches Kalkül und programmiertes Chaos*, Berlin 2008, s. 142.

¹⁰⁸ Ryszard Winiarski, *Event-Information-Image*, red. A. Muszyńska, M. Marczak-Cerońska, Warszawa 2017, s. 104–139.

¹⁰⁹ T. Elsaesser, M. Hagener, *Teoria filmu. Wprowadzenie przez zmysły*, tłum. K. Wojnowski, Kraków 2015, s. 232.

¹¹⁰ Z. Palka, A. Ruciński, *Wykłady z kombinatoryki. Przeliczanie*, Warszawa 2007, s. 36.



6. Ryszard Winiarski, *Obszar 144*, akryl na skleje, drewno, 1973, kolekcja Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki

powiadającego *Obszarowi 144* ciągu białych i czarnych pól uzyskuje się 2^{10000} możliwości. Liczba ta jest o wiele większa od szacowanej całkowitej liczności atomów w obserwowalnym Wszechświecie (wynoszącej blisko 10^{78}), będącej według fizyków największą teoretycznie możliwą do empirycznego doświadczenia przez człowieka wielkością¹¹¹. O ile więc z matematycznego punktu widzenia liczba 2^{10000} jest *de facto* liczbą skończoną, o tyle z punktu widzenia wizualności obrazu lepiej byłoby mówić o nieskończoności potencjalnej lub hilbertowsko rozumianej ponadskończoności, czyli wielkości w matematyce skończonej, lecz w przestrzeni fizycznej wykraczającej poza skończoność¹¹².

Przestrzenie w obszarach Winiarskiego, zgodnie ze skrótowo zarysowanymi powyżej charakterystykami, są przestrzeniami dyskretnymi, samopodobnymi, dualnymi i ponadskończonymi. Można je nazwać *przestrzeniami*

¹¹¹ M. Heller, *Początek jest wszędzie. Nowa hipoteza pochodzenia Wszechświata*, Warszawa 2002, s. 22.

¹¹² D. Hilbert, *O nieskończoności*, w: *Filozofia matematyki. Antologia tekstów klasycznych*, red. i tłum. R. Murawski, Poznań 2003, s. 321–323.

*probabilistycznymi*¹¹³, odnosząc się do kluczowego dla ich interpretacji zagadnienia przypadku. Wspomniane własności są bowiem próbą pojęciowego określenia wizualnie obecnego w dziele „śladu” przypadku, a ich jakościowe połączenie stanowi o unikalnym charakterze prac Winiarskiego.

6. PODSUMOWANIE

Zastosowanie metody scjentystycznej, jak starałem się to zaprezentować w powyższych analizach, pozwala wydobyć abstrakcyjne własności przestrzeni w konkretnych dziełach Fangora, Grabowskiego i Winiarskiego, ujawniając kategorie pojęciowe, pozwalające te przestrzenie porównywać – zarówno między sobą, jak i w ramach wielu możliwych do wyodrębniania w twórczości poszczególnych artystów typów przestrzennych. Porównanie wydobywa różnicę i podobieństwo, pozwala uwypuklić nowatorskość poszukiwań artystycznych. W malarstwie abstrakcyjnym (i nie tylko abstrakcyjnym) nie ma bowiem jednej, „prawdziwej” przestrzeni – jest ich wiele. Ich zróżnicowanie koreluje z implikowanymi ikonicznością obrazu jakościami oglądowymi, a także nierozdzielny od niej kontekstem interpretacyjnym – naukową wizją rzeczywistości.

Kosmogoniczna przestrzeń obrazów Fangora jest ciągła, otwarta i aktualnie nieskończona, probabilistyczna przestrzeń obszarów Winiarskiego jest zaś nieciągła (dyskretna), wyczerpywalna i potencjalnie nieskończona, by wspomnieć jedynie o kilku wyodrębnionych powyżej ich własnościach. Gdzieś „pomiędzy” nimi lokuje się heterogeniczna przestrzeń transcendencji w obrazach i grafikach Grabowskiego, łącząca w sobie ciągłość z dyskretnością, potencjalność i aktualność nieskończoności. Aspekt przestrzeni w twórczości każdego z tych artystów (jak i wielu innych) zasługiwałby na osobne, pełniejsze opracowanie. Mam nadzieję, że zarysowana powyżej mapa zagadnień choć trochę zaświadcza o sile ładunku intelektualno-poznawczego, tkwiącego w omawianym tu przedmiocie badań.

Powyższe analizy wyraźnie akcentują specyfikę sztuki odwołującej się w swej materii wizualno-kontekstowej do nauk ścisłych. Tego typu sztuka jest w pewnym sensie nauką, tyle że uprawianą nie w sposób pojęciowo-symboliczny, lecz obrazowy. Artysta lub artystka, tworzący lub tworząca tego ro-

¹¹³ W matematyce funkcjonuje już termin „przestrzeń probabilistyczna” i ma ściśle określone znaczenie (zob. Jakubowski, Sztencel, *Rachunek prawdopodobieństwa...*, s. 18), które w dużej mierze, z niewieloma modyfikacjami, można przypisać także obrazom Winiarskiego. Pisząc w niniejszym tekście o przestrzeniach probabilistycznych, ograniczam się jednak do charakterystyki przekraczającej ściśle znaczenie matematyczne.

dzaju sztukę, nie udowadnia twierdzeń matematycznych, lecz je egzemplifikuje; nie definiuje obiektów matematycznych, lecz uobecnia je w obrazie; analiza nie jest dla niego lub dla niej środkiem prowadzącym do ostatecznego wyniku, lecz odtwarzalnym w oglądzie obrazu procesem myślowym. Sztuka niejako otwiera tutaj oczy matematyce, inicjując tym samym zupełnie inny niż nauka obszar refleksji.

BIBLIOGRAFIA

- Abstraction*, red. M. Lind, London–Cambridge 2013
- Arnheim R., *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, tłum. J. Mach, Łódź 2013
- Batóg T., *Dwa paradygmaty matematyki. Studium z dziejów i filozofii matematyki*, Poznań 2000
- Batóg T., *Podstawy logiki*, Poznań 2003
- Bogucki J., *Sztuka Polski Ludowej*, Warszawa 1983
- Bois Y.-A., R.E. Krauss, *Formless. A User's Guide*, New York 1997
- Bondecka-Krzykowska I., *Przewodnik po historii matematyki*, Poznań 2006
- Bondecka-Krzykowska I., *Historia obliczeń. Od rachunku na palcach do maszyny analitycznej*, Poznań 2012
- Breuer H., *Atlas fizyki*, tłum. J. Gronkowski, Warszawa 2000
- Brezine C., *Algorithms and Automation. The Production of Mathematics and Textiles*, w: *The Oxford Handbook of the History of Mathematics*, red. E. Robson, J.A. Steadall, Oxford–New York 2009, s. 468–492
- Buckley J.J., E. Eslami, *An Introduction to Fuzzy Logic and Fuzzy Sets*, Heidelberg 2013
- Diogenes Laertios, *Żywoty i poglądy słynnych filozofów*, tłum. I. Krońska, K. Leśniak, W. Olszewski, B. Kupis, Warszawa 2004
- Dolphijn R., I. van der Tuin, *Nowy materializm. Wywiady i kartografie*, tłum. J. Bednarek, J. Maliński, Gdańsk–Poznań–Warszawa 2018
- Domańska E., *Jakiej metodologii potrzebuje współczesna humanistyka?* „Teksty Drugie” 2010, 1/2(121/122), s. 45–55
- Domańska E., *Historia egzystencjalna. Krytyczne studium narratywizmu i humanistyki zaangażowanej*, Warszawa 2012
- Duda R., *Wprowadzenie do topologii*, cz. 1: *Topologia ogólna*, Warszawa 1986
- Dudzik S., *Jerzy Grabowski. Artysta i uniwersum*, Ząbki 2012
- Elsaesser T., M. Hagener, *Teoria filmu. Wprowadzenie przez zmysły*, tłum. K. Wojnowski, Kraków 2015
- Fangor W., *ENTER/ESCAPE – Jak malarstwo kształtuje nowe przestrzenie?* (Wypowiedzi uczestników wystawy), „Sztuka i Dokumentacja” 2010, 2, s. 75
- Fichtenholz G.M., *Rachunek różniczkowy i całkowy*, t. 1, tłum. T. Huskowski, R. Bittner, B. Gleichgewicht, Warszawa 1999
- Garber D., *Leibniz. Body, Substance, Monad*, Oxford 2009

- Haraway D., *Manifest gatunków stowarzyszonych*, w: *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. J. Bednarek, A. Gajewska, tłum. J. Bednarek, Poznań 2012, s. 241–260
- Heller M., *Początek jest wszędzie. Nowa hipoteza pochodzenia Wszechświata*, Warszawa 2002
- Heller M., *Przestrzenie Wszechświata. Od geometrii do kosmologii*, Kraków 2017
- Heller M., S. Krajewski, *Czy fizyka i matematyka to nauki humanistyczne?* Kraków 2014
- Henderson L.D., *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, Cambridge–London 2013
- Hilbert D., *Grundlagen der Geometrie*, Leipzig 1903
- Hilbert D., *O nieskończoności*, w: *Filozofia matematyki. Antologia tekstów klasycznych*, red. i tłum. R. Murawski, Poznań 2003, s. 318–340
- Hohol M.L., *Matematyczność ucieleśniona*, w: *Oblicza racjonalności. Wokół myśli Michała Hellera*, red. B. Brożek, Kraków 2011, s. 143–166
- Jakubowski J., R. Sztencel, *Rachunek prawdopodobieństwa dla (prawie) każdego*, Warszawa 2002
- Jänich K., *Topologia*, tłum. D. Czarnocka-Cieciura, G. Cieciura, Warszawa 1991
- Janicka K., *Surrealizm*, Warszawa 1985
- Jerzy Grabowski (1933–2004). *Grafika i rysunek*, red. M. Nowakowska, tłum. E. Rodzeń-Leśnikowska, Łódź 2008
- Kandinski W., *O duchowości w sztuce*, tłum. S. Fijałkowski, Łódź 1996
- Kandinski W., *Punkt i linia a płaszczyzna. Przyczynek do analizy elementów malarzkich*, tłum. S. Fijałkowski, Łódź 2019
- Kawa R., J. Lembas, *Wstęp do informatyki*, Warszawa 2017
- Kemp M., *The Science of Art. Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven–London 1990
- Kemp M., *Seen/Unseen. Art, Science, and Intuition from Leonardo to the Hubble Telescope*, Oxford 2012
- Kępińska A., *Nowa sztuka. Sztuka polska w latach 1945–1978*, Warszawa 1981
- King J.P., *The Art of Mathematics*, New York 1992
- Kline M., *Mathematics in Western Culture*, New York 1953
- Knorowski M., *Analisis situs, czyli topologia według Fangora*, w: *Wojciech Fangor. 3 wymiary*, Kielce 2005, s. 25–28
- Kofler E., *Z dziejów matematyki*, Warszawa 1962
- Kotula A., P. Krakowski, *Sztuka abstrakcyjna*, Warszawa 1977
- Kowska B., *Polska awangarda malarska 1945–1980. Szanse i mity*, Warszawa 1988
- Kowska B., *Kajetan Sosnowski. Malarz niewidzialnych światów*, Warszawa 1998
- Kowska B., *Fangor. Malarz przestrzeni*, Warszawa 2001
- Kowska B., *W poszukiwaniu ładu. Artyści o sztuce*, Elbląg–Katowice 2001
- Kowska B., *O kilku różnych przestrzeniach Wojciecha Fangora*, w: *Wojciech Fangor. 3 wymiary*, Kielce 2005, s. 3–8
- Kowska B., *Sztuka struktur matematycznych*, w: *Jerzy Grabowski (1933–2004). Grafika i rysunek*, red. M. Nowakowska, tłum. E. Rodzeń-Leśnikowska, Łódź 2008, s. 3–7

- Kuratowski K., *Wstęp do teorii mnogości i topologii*, Warszawa 1977
- Ludwiński J., *Sztuka w epoce postartystycznej*, w: idem, *Epoka błękitu*, red. J. Hanusek, Kraków 2009
- Margolis J., *Po dwóch stronach debaty wokół modernizmu/postmodernizmu*, w: *Czym, w gruncie rzeczy, jest dzieło sztuki? Wykłady z filozofii sztuki*, red. K. Wilkoszewska, tłum. W. Chojna, Kraków 2004, s. 12–26
- Matematyczność przyrody*, red. M. Heller, J. Życiński, A. Michalik, Kraków 1992
- Milner J., *Kazimir Malevich and the Art of Geometry*, New Haven–London 1996
- Mioduszczyński J., *Wykłady z topologii. Topologia przestrzeni euklidesowych*, Katowice 1994
- Murawski R., *Filozofia matematyki. Zarys dziejów*, Poznań 2013
- Murawski R., *Nieskończoność w matematyce. Zmagania z potrzebnym, acz kłopotliwym pojęciem*, „Zagadnienia Filozoficzne w Nauce” 2014, 55, s. 5–42
- Murawski R., *Dlaczego matematyka pozwala rozumieć i opisywać świat? Refleksja filozoficzna*, w: idem, *Z historii logiki i filozofii matematyki*, Poznań 2019, s. 133–146
- Murawski R., *O pojęciu prawdy w matematyce*, w: idem, *Z historii logiki i filozofii matematyki*, Poznań 2019, s. 107–115
- Murawski R., K. Świrydowicz, *Wstęp do teorii mnogości*, Poznań 2005
- Olek J., *Porządek przypadku, czyli o Winiarskim*, w: *Ryszard Winiarski. Prace z lat 1973–1974*, red. J. Grabski, Kraków 2002
- Omnès R., *Converging Realities. Toward a Common Philosophy of Physics and Mathematics*, Princeton 2005
- Ornes S., *Math Art. Truth, Beauty, and Equations*, New York 2019
- O’Sullivan S., *From Aesthetics to the Abstract Machine: Deleuze, Guattari and Contemporary Art Practice*, w: *Deleuze and Contemporary Art*, red. S. Zepke, S. O’Sullivan, Edinburgh 2010, s. 189–207
- Palka Z., A. Ruciński, *Wykłady z kombinatoryki. Przeliczanie*, Warszawa 2007
- Panofsky E., *Perspektywa jako „forma symboliczna”*, tłum. G. Jurkowlaniec, Warszawa 2008
- Peitgen H.-O., H. Jürgens, D. Saupe, *Fraktale. Granice chaosu*, cz. 1, tłum. K. Pietruska-Pałuba, K. Winkowska-Nowak, Warszawa 2002
- Peitgen H.-O., H. Jürgens, D. Saupe, *Fraktale. Granice chaosu*, cz. 2, tłum. K. Pietruska-Pałuba, K. Winkowska-Nowak, Warszawa 1995
- Perspektywa sztuki matematycznej*, red. W. Skrodzki, „Współczesność. Czasopismo Literackie” 1967, 14(241), s. 8–11
- Piegat A., *Modelowanie i sterowanie rozmyte*, Warszawa 1999
- Porębski M., *Kubizm. Wprowadzenie do sztuki XX wieku*, Warszawa 1986
- Porfiriusz, *Żywot Pitagorasa*, w: *Żywoty Pitagorasa*, red. i tłum. J. Gajda-Krynicka, Wrocław 1993, s. 1–24
- Reale G., *Historia filozofii starożytnej*, t. 2: *Platon i Arystoteles*, tłum. E. Łupina, E.I. Zieliński, M. Podbielski, Lublin 2008
- Reinhardt F., H. Soeder, *Atlas matematyki*, tłum. Ł. Wiechecki, Warszawa 2006
- Rosenfeld B.A., *History of Non-Euclidean Geometry. Evolution of the Concept of a Geometric Space*, New York 1988

- Roskal Z.E., *Koncepcje przestrzeni w nauce i filozofii przyrody*, „Roczniki Filozoficzne” 2008, 1(56), s. 279–294
- Rota G.-C., *The Pernicious Influence of Mathematics upon Philosophy*, „Synthese” 1991, 2(88), s. 165–178
- Rottenberg A., *Sztuka w Polsce 1945–2005*, Warszawa 2005
- Rozmowa z Wojciechem Fangorem. Kwiecień–Maj 2003, w: *Wojciech Fangor (Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski Warszawa, 16 września – 26 października 2003)*, Warszawa 2003, s. 54–72
- Rybka E., *Astronomia ogólna*, Warszawa 1975
- Ryszard Winiarski. *Event-Information-Image*, red. A. Muszyńska, M. Marczak-Ce-
rońska, Warszawa 2017
- Schröder B., *Konkrete Kunst. Mathematisches Kalkül und programmiertes Chaos*, Berlin 2008
- Seel M., *Estetyka obecności fenomenalnej*, red. K. Wilkoszewska, tłum. K. Krzem-
niowa, Kraków 2008
- Shlain L., *Art & Physics. Parallel Visions in Space, Time, and Light*, New York 2007
- Skarbek J., *Scjentyzm*, w: Z. Musiał, J. Skarbek, B. Wolniewicz, *Trzy nurty: racjona-
lizm – antyracjonalizm – scjentyzm*, Warszawa 2006, s. 167–223
- Sokal A.D., J. Bricmont, *Modne bzdury. O nadużywaniu pojęć z zakresu nauk ścisłych
przez postmodernistycznych intelektualistów*, tłum. A. Lewańska, P. Amster-
damski, Warszawa 2004
- Steiner M., *The Applicability of Mathematics as a Philosophical Problem*, Cam-
bridge–London 1998
- Strosberg E., *Art & Science*, New York–London 2015
- Sztabińska P., *Geometria a natura. Polska sztuka abstrakcyjna w drugiej połowie XX
wieku*, Warszawa 2010
- Szydłowski S., *Przestrzeń znaczy wolność. O twórczości Wojciecha Fangora*, w: *Woj-
ciech Fangor. 3 wymiary*, Kielce 2005, s. 19–23
- Szydłowski S., *Wojciech Fangor. Przestrzeń jako gra*, Kraków 2012
- Szydłowski S., *Wojciech Fangor. 3 wymiary – retrospektywa*, Orońsko 2015
- Szydłowski S., *Wprowadzenie*, w: *Wojciech Fangor. Heweliusz*, red. I. Ziętkiewicz,
tłum. B. Łuniewicz, Sopot 2015, s. 7–18
- Świrydowicz K., *Podstawy logiki modalnej*, Poznań 2014
- Taranienko Z., *Dialogi o sztuce*, Warszawa 2004
- Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artists' Writings*,
red. K. Stiles, P.H. Selz, Berkeley 1996
- Toepell M.-M., *Über die Entstehung von David Hilberts „Grundlagen der Geome-
trie”*, Göttingen 1986
- Torretti R., *Philosophy of Geometry from Riemann to Poincaré*, Dordrecht 1978
- Virilio P., *Maszyna widzenia*, w: *Widzieć, myśleć, być: technologie mediów*,
red. A. Gwóźdź, Kraków 2001, s. 39–62
- Wiesing L., *Widzialność obrazu. Historia i perspektywy estetyki formalnej*, tłum.
K. Krzemień-Ojak, Warszawa 2008

- Wigner E.P., *Niepojęta skuteczność matematyki w naukach przyrodniczych*, w: *Współczesna filozofia matematyki. Wybór tekstów*, red. R. Murawski, Warszawa 2002, s. 293–309
- Wilder R.L., *Kulturowa baza matematyki*, w: *Współczesna filozofia matematyki. Wybór tekstów*, red. R. Murawski, Warszawa 2002, s. 275–292
- Winiarski R., *Moje próby i poszukiwania*, „Polska” 1966, 11(147), s. 42–43
- Wojciech Fangor: 25.09.2009–15.11.2009*, red. S. Szydlowski, Warszawa 2009
- Wojciechowski A., *Młode malarstwo polskie 1944–1974*, Wrocław 1983
- Wójtowicz K., *Spór o istnienie w matematyce*, Warszawa 2003
- Wszolek S., *Matematyka i metafizyka. Krótki komentarz na temat hipotezy matematyczności świata*, „Studia Philosophiae Christianae” 2010, 1(46), s. 25–36
- Wywiad z Ryszardem Winiarskim, rozm. D. Skaryszewska, „Projekt” 1985, 5(164), s. 22–27

Łukasz Rozmarynowski

Adam Mickiewicz University, Poznań

MULTIFARIOUS SPACE OF ABSTRACTION.

A CATEGORY OF SPATIALITY IN THE WORKS OF WOJCIECH FANGOR, JERZY GRABOWSKI AND RYSZARD WINIARSKI – A COMPARATIVE STUDY

Summary

If one were to indicate some tendencies characteristic of the art of the 20th century, the pursuit of making artwork more spatial would certainly be one of them. This tendency manifests itself in the myriad of symptoms: an avant-garde redefinition of sculpture with its negative space; a proliferation of kinetic works enabling spectators to (re) shape artwork's matter more actively; a dissemination of ephemeral forms, especially happening and performance; beginnings of installation art, to mention but a few. The present paper sets out to examine an artistic phenomenon which is not as spectacular as the aforementioned examples, but it could be somehow placed at the intersection of them. One can consider the particular type of abstract painting, embedded in a pictorial plane and slightly opening for surrounding space, but simultaneously reconceptualising the relation between the imagined and the physically present.

The first part of the article deals with methodology. As far as research is concerned, the author assumes moderate scientism as the methodological perspective. It is based on the belief that mathematical sciences throughout history have developed notions and analytical methods allowing the observable and communicable features of things, including artworks and artistic phenomena, to be explained in an effective way, i.e. more faithfully and usefully. Because of the fact that mathematical truths are not absolute, the methodological perspective is called 'moderate'. Taking into account these

assumptions, the second part of the article defines the analytical category of spatiality, which expresses painting's ability to evoke variously conceptualised spaces.

The three subsequent sections of the article are devoted to some paintings by three Polish artists active in the second half of the 20th century, i.e. Wojciech Fangor, Jerzy Grabowski, Ryszard Winiarski. Each of them combined two differently understood spatial orders in their works: physical (related to phenomenological and sensual experience) and conceptual (related to notions and theories proposed by exact sciences). Having analysed a number of paintings by Fangor, Grabowski and Winiarski, one can define notions of cosmogonic, transcendence and probabilistic space, respectively. In summary, the specificity of works analysed in the context of ideas drawn from exact sciences is examined.

Keywords:

spatiality; moderate methodological scientism; Wojciech Fangor; Jerzy Grabowski; Ryszard Winiarski

BIOGRAMY / BIOGRAPHICAL NOTES

ALBERT BOESTEN-STENGEL

Nicolaus Copernicus University, Toruń

Art historian, associate professor (Prof. UMK dr. hab) in Art History at the Nicolaus Copernicus University in Toruń (Poland). PhD degree received from the University of Freiburg im Breisgau, habilitation degree (dr. hab) from the University of Würzburg. Visiting professor at the Charles University in Prague and at the Jagiellonian University in Cracow. His research focuses on medieval and early modern Italian art history, the reception of classical art and art criticism, with special attention to genetic criticism of preparative drawings. Recent publications concern Leonardo da Vinci and Johann Joachim Winckelmann.

Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Katedra Historii Sztuki, ul. W. Bojarskiego 1, 87-100 Toruń, Polska

FRANÇOIS BOVIER

University of Lausanne / Lausanne University of Art and Design

Senior lecturer (PhD) at the Department of Film History and Aesthetics at the University of Lausanne and a research fellow at Lausanne University of Art and Design. Author of *H. D. et le groupe Pool: des avant-gardes littéraires au cinéma "visionnaire"* (L'Âge d'Homme, 2009), co-founding editor of the film magazine *Décadrages* (Lausanne, 2003). He has published numerous articles on experimental cinema, militant films and artists' films in scholarly journals and books. He is also an independent curator, especially in the field of moving images. Recently co-edited such books as: F. Bovier and Serge Margel (eds.), "Cinéma ethnographique", *Décadrages*, No. 40-42, Autumn-Spring 2019; F. Bovier (ed.), *Early Video Art and Experimental Films Networks. French-speaking Switzerland in 1974: a Case for "Minor History"*, ECAL/Les presses du réel, 2017; F. Bovier and Adeena Mey (eds.), *Cinema in the Expanded Field*, JRP|Ringier, 2015; F. Bovier and A. Mey (eds.), *Exhibiting the Moving Image: History Revisited*, JRP|Ringier, 2015.

Université de Lausanne, Section d'histoire et esthétique du cinéma, Faculté des lettres
Bâtiment Anthropole, CH - 1015 Lausanne, Suisse

WOJCIECH BRILLOWSKI

Adam Mickiewicz University, Poznań Archaeologist and art historian, assistant professor (PhD) at the Department of Art History, Adam Mickiewicz University. His research interests concern the history of fortified architecture in the Mediterranean world in the era of antiquity and the Middle Ages. He has been and is still engaged in a number of research projects in the Greece, North Macedonia and Ukraine. In his academic work, he also deals with issues related to collecting objects of antiquity and the early modern age, as well as Polish museum studies in the 20th century. He is also interested in ways of using ancient motifs in contemporary pop-culture, especially feature films, but also fantasy literature and comic books.

<https://orcid.org/0000-0002-0170-8161>

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Instytut Historii Sztuki, al. Niepodległości 4, 61-874 Poznań, Polska

MARIUSZ BRYL

Adam Mickiewicz University, Poznań

Art historian, associate professor (prof. UAM, dr hab.) at the Department of Art History, Adam Mickiewicz University, specializing in modern art, theory and history of art history and contemporary visual culture. Author of books on the art of Artur Grottger (*Cykle Artura Grottgera. Poetyka i recepcja*, 1994) and the history of art history (*Suwerenność dyscypliny. Polemiczna historia historii sztuki od 1970*, 2008); translator of academic literature (e.g. papers included in *Perspektywy współczesnej historii sztuki. Antologia przekładów "Artium Quaestiones"*, 2009) and books: J. Berger, *Sposoby widzenia*, 1997; H. Belting, *Antropologia obrazu*, 2007; W. Kemp, *Historia fotografii*, 2014). Presently working on a biography of an art historian from Lviv, Jan Bołoz Antoniewicz (1858–1922).

<https://orcid.org/0000-0003-4877-4446>

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Instytut Historii Sztuki, al. Niepodległości 4, 61-874 Poznań, Polska

ANGELA DALLE VACCHE

Professor Emerita, Georgia Institute of Technology, Atlanta

Professor of Film Studies at the Georgia Institute of Technology in Atlanta, Georgia. Author of *André Bazin's Film Theory: Art, Science, Religion*, New York–Oxford 2020; *Diva: Defiance and Passion in Early Cinema*, Austin 2008; *Cinema and Painting*, Austin 1996; and *The Body in the Mirror*, Princeton 1992. She has also edited three anthologies: *The Visual Turn: Classical Film Theory and Art History*, New Brunswick 2002; *Color, A Film Reader*, with Brian Price, New York–London, 2006; and *Film, Art, New Media: Museum without Walls?*, London, 2012. She is currently researching a collection of essays on African films.

Georgia Institute of Technology, Ivan Allen College of Liberal Arts, Savant Building, 631 Cherry Street NW, Atlanta, Georgia 30332-0525, USA

FILIP LIPIŃSKI

Adam Mickiewicz University, Poznań

Art historian and Americanist, assistant professor (PhD) at the Department of Art History, Adam Mickiewicz University in Poznań, Poland. His academic interests concern American art, the theory and methodology of art history, and his current research focuses the relationship between art history, film and film studies. Recipient of several research grants in the USA and Europe: Fulbright Fellowship at City University of New York (2007–2008), Terra Travel Research Grant (2013), JFK Institute Research Grant, Berlin (2019) Kościuszko Foundation Research Grant at the University of Southern California/Getty Research Center, Los Angeles (2019). Author of the book *Hopper wirtualny. Obrazy w pamiętającym spojrzeniu* (2013) and numerous academic articles and book chapters on modern and contemporary art and art theory in journals such as *Oxford Art Journal*, *Kwartalnik Filmowy*, *Artium Quaestiones*, *RIHA Journal*. Translator of academic texts, deputy editor-in-chief of *Artium Quaestiones* yearly.

<https://orcid.org/0000-0002-4806-2281>

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Instytut Historii Sztuki, al. Niepodległości 4, 61-874 Poznań, Polska

AGNIESZKA REJNIAK-MAJEWSKA

University of Łódź

Art historian and aesthetician, associate professor (dr hab.) at Department of Contemporary Culture, University of Łódź. She explores the issues of European and American modernism, history of art criticism and avant-garde practices, with special focus on cultural contexts. Author of books: *Puste miejsce po krytyce. Modernizm i materialistyczna rewizja autonomii sztuki* (2014), *Polityka doświadczenia. Clement Greenberg i tradycja formalistycznej krytyki sztuki* (2017), *Obraz zwielokrotniony. Reprodukacja fotograficzna i wizualne narracje sztuki awangardowej 1910–1939* (2017). Co-editor of *Migracje modernizmu. Nowoczesność i uchodźcy* (with Wiktor Marzec and Tomasz Majewski, 2014).

<https://orcid.org/0000-0003-1371-999X>

Uniwersytet Łódzki, Instytut Kultury Współczesnej, ul. Pomorska 171/173 90-236 Łódź, Polska

ŁUKASZ RONDUDA

Academy of Fine Arts, Warsaw

Art historian, curator, director. Associate Professor (prof. ASP dr hab.) at the Faculty of Management of Visual Culture at Academy of Fine Arts in Warsaw. Curator at Museum of Modern Art in Warsaw. Author of books such as: *Polska sztuka lat 70. Awangarda* (2009), *Strategie subwersywne w sztukach medialnych* (2006). Co-editor of (selection): *Warsztat formy filmowej* (with Marika Kuźmicz, 2017), *Kino-Sztuka, zwrot kinematograficzny w polskiej sztuce współczesnej* (with Jakub Majmurek, 2016). Curator of numerous exhibitions of contemporary art. Director

of Performer (2015) oraz Serce Miłości (2017). The winner of Jerzy Stajuda Prize for Art Criticism (2018).

Akademia Sztuk Pięknych, Wydział Zarządzania Kulturą Wizualną, ul. Wybrzeże Kościuszkowskie 37/39, 00-379 Warszawa

ŁUKASZ ROZMARYNOWSKI

Adam Mickiewicz University, Poznań

Art historian and mathematician, M.A. degrees in art history and mathematics at Adam Mickiewicz University in Poznań, PhD candidate at the Department of Art History, working on a PhD dissertation concerning the relationship between art and mathematics in 20th-century Polish art. His research interests focus on modern art, the art of new media and history and philosophy of mathematics. He has published his work as chapters in academic monographs.

EWA WÓJTOWICZ

University of the Arts, Poznań

Associate professor (dr hab.) at University of the Arts, Poznań, at the Department of Art Education and Curatorial Studies Department. Habilitation degree awarded by the Jagiellonian University, PhD degree in humanities at Adam Mickiewicz University, graduate of Academy of Fine Arts in Poznań. Author of books – *Net art* (2008) and *Sztuka w kulturze postmedialnej (Art in Postmodern Culture)* (2016), as well as academic and critical texts on contemporary art, including media arts. Member of the Polish Association of Cultural Studies, Polish Aesthetic Society, Polish Society for Film and Media Studies and AICA Poland. Deputy editor-in-chief of “Zeszyty Artystyczne”. Her research focuses on art and the Internet and the (new) media.

<https://orcid.org/0000-0002-8659-940X>

Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu, Wydział Edukacji Artystycznej
Al. Marcinkowskiego 29, 60-967 Poznań, Polska

PIOTR ZAWOJSKI

University of Silesia, Katowice

Associate professor (dr. hab., prof. UŚ) at the Department of Culture Studies, University of Silesia, lecturer at the Department of Intermedia, Academy of Fine Arts in Cracow. His research focuses on photography, film and cinema, new media art, cyberculture and technoculture. Author of books such as: *Elektroniczne obrazowości. Między sztuką a technologią* (2000), *Cyberkultura. Syntopia sztuki, nauki i technologii* (2010, 2018), *Sztuka obrazu i obrazowania w epoce nowych mediów* (2012) *Technokultura i jej manifestacje artystyczne. Medialny świat hybryd i hybrydyzacji* (2016), *Ruchome obrazy zatrzymane w pamięci. Reminiscencje teoretyczne i krytyczne* (2017). Editor of *Klasyczne dzieła sztuki nowych mediów* (2015), *Teoria i estetyka fotografii cyfrowej* (2017). He is in charge of Film and Media section in “Opcje” quarterly.

<https://orcid.org/0000-0003-2291-0446>

Uniwersytet Śląski, Instytut Nauk o Kulturze i Studiów Interdyscyplinarnych
Wydział Filologiczny, plac Sejmu Śląskiego 1, 40-032 Katowice, Polska

Authors of translated texts:

FRANÇOIS ALBERA

University of Lausanne

Historian of film and art, film critic and professor of film history and aesthetics at the University of Lausanne. Founder of the Department of History and Aesthetics of Cinema at the University of Lausanne (1990). He has published and edited numerous books and articles, notably on the avant-garde, Soviet cinema and film on art. These include: *Cine-Dispositives. Essays in Epistemology Across Media*, (co-edited with M. Tortajada, 2014); *Le film sur l'art – Entre histoire de l'art et documentaire de création* (co-edited with Laurent LeForestier et al., 2015); *Cinema Beyond Film: Media Epistemology in the Modern Era* (co-edited with M. Tortajada, 2010). *L'Avant-garde au cinéma* (2005), *Les Formalistes russes et le cinéma. Poétique du Film* (1996).

Université de Lausanne, Section d'histoire et esthétique du cinéma, Faculté des lettres
Bâtiment Anthropole, CH - 1015 Lausanne, Suisse

MIEKE BAL

University of Amsterdam

Professor, co-founder of the Amsterdam School of Cultural Analysis (ASCA), Academy Professor of Royal Netherlands Academy of Arts and Sciences. Internationally renowned cultural theorist, critic, video artist and curator, and the recipient of five honorary doctorates. She focuses on gender, migratory culture, psychoanalysis, and the critique of capitalism. Her 40 books include a trilogy on political art: *Endless Andness* (on abstraction), *Thinking in Film* (on video installation), both 2013, *Of What One Cannot Speak* (on sculpture, 2010). Her early work comes together in *A Mieke Bal Reader* (2006). In 2016 she published *In Medias Res: Inside Nalini Malani's Shadow Plays* (Hatje Cantz), and in Spanish, *Tiempos trastornados* on the politics of visibility (AKAL). *Emma & Edvard Looking Sideways: Loneliness and the Cinematic* (2017) related to the exhibition she curated at the Munch Museum demonstrates her integrated approach to academic, artistic and curatorial work.

University of Amsterdam, Amsterdam School of Cultural Analysis, Bushuis, Kloveniersburgwal 48, 1012 CX Amsterdam, The Netherlands

Authors of translations:

MAŁGORZATA GRĄBCZEWSKA

Translator, art historian, curator, academic lecturer, author of numerous articles on art history, in particular photography; works at the Royal Łazienki Museum; editor-in-chief of *Dagerotyp* journal.

FILIP LIPIŃSKI

Art historian, Americanist, translator, assistant professor at the Department of Art History, Adam Mickiewicz University; deputy editor-in-chief of *Artium Quaestiones* journal.

<https://orcid.org/0000-0002-4806-228>

WYDAWNICTWO NAUKOWE UNIWERSYTETU IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU
61-701 POZNAŃ, UL. ALEKSANDRA FREDRY 10

www.press.amu.edu.pl

Sekretariat: tel. 61 829 46 46, faks 61 829 46 47, e-mail: wyd nauk@amu.edu.pl

Dział Promocji i Sprzedaży: tel. 61 829 46 40, e-mail: press@amu.edu.pl

Ark. wyd. 31,00. Ark. druk. 27,625

DRUK I OPRAWA: VOLUMINA.PL DANIEL KRZANOWSKI, SZCZECIN, UL. KS. WITOLDA 7-9