

Obrazy splecione

Do rozwikłania zagadki takich sprzecznych fenomenów nie wystarczą same oczy. Przed powtórną analizą formy należy zbadać motywy obrazu pod kątem ich znaczenia, korzeni literackich i historycznych uwarunkowań ich kompozycji¹.

Horst Bredekamp, *Sandro Botticelli: Primavera*

Trudno nie cieszyć się z pierwszej publikacji książkowej Horsta Bredekampa po polsku. Zarazem trudno nie dziwić się, że pojawia się ona dopiero teraz. Mamy bowiem do czynienia z autorem, którego bez żadnej przesady można nazwać jednym z najważniejszych żyjących historyków sztuki, obok Hansa Beltinga, Georges'a Didi-Hubermana czy T.J. Clarka. Bredekamp napisał ponad trzydzieści monografii naukowych, kilkaset artykułów, był zaangażowany w niezliczone projekty naukowo-badawcze, został też laureatem wielu nagród i doktoratów *honoris causa* uniwersytetów na całym świecie. Rozmach, głębia i konsekwencja jego intelektualnych poszukiwań mogą chwilami przyprawić o zawrót głowy i dobrze, że polski czytelnik może wreszcie zacząć dzielić z resztą świata to osobliwe doświadczenie.

Mogłoby się wydawać, że nazwanie Bredekampa historykiem sztuki to zwyczajowy i oczywisty akt przypomnienia jego akademickiej afiliacji. Jednak w obliczu gwałtownego rozwoju dyscyplin badawczych zajmujących się obrazami, z jakim mamy do czynienia w ostatnich kilku dekadach, ta kategoryzacja wymaga pewnego dopowiedzenia. Status historii sztuki jest dziś bowiem daleki od oczywistości, gdy musi ona na nowo wymyślać swą tożsamość w zestawieniu z *cultural studies*, *visual studies*,

¹ Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie tłumaczenia są moje – P.M.

visual anthropology i innymi próbami ustanowienia nowych dyscyplin badających kulturę wizualną. Sam Bredekamp należy zresztą do pokolenia, które przeobrażenia historii sztuki nie tylko śledziło, ale też aktywnie inicjowało lub przeprowadzało. Między innymi dzięki takim autorom jak on jest to wciąż dyscyplina żywa i rozwijająca się.

Patrzeć wciąż od nowa

Jak Bredekamp definiuje historię sztuki? W artykule z 2003 roku pisze on, że „historia sztuki jest także nauką o mediach [*Medienwissenschaft*]”². Trudno nie pomyśleć, że badając artefakty historyczne, nie będzie zajmowała się refleksją nad zmiennością ich gatunków, formatów czy sposobów upowszechniania. W końcu owa historia technicznych środków obrazowych jest równoległa z historią efektów wywoływanych przez obrazy lub obcowanie z nimi. We współczesnej refleksji nad statusem środków komunikacji panują, jego zdaniem, dwie przeciwstawne wizje, które można przyporządkować odpowiednio Marshallowi McLuhanowi i Niklasowi Luhmannowi. W pierwszym przypadku mamy do czynienia z przekonaniem, że – jak pisał kanadyjski badacz – „medium is the message”: dla treści przekazu determinujące jest to, za pomocą jakiego przekaznika w ogóle do nas dociera³. Zgodnie z taką perspektywą historia obrazu jest przede wszystkim historią mediów i wywołanych przez ich pojawienie się rewolucji w postrzeganiu rzeczywistości, wrażliwości percepcyjnej, kategorii czy kolein myślenia. Na antypodach tej koncepcji znajduje się z kolei przekonanie Niklasa Luhmanna, że „media nie zawierają najmniejszego nawet przekazu, ponieważ – podobnie jak litery języka – nie przedstawiają niczego, poza luźno związanymi

² Tenże, *Media obrazowe*, tłum. M. Bryl, [w:] *Perspektywy współczesnej historii sztuki. Antologia przekładów „Artium Quaestiones”*, Poznań 2009, s. 943.

³ Por. M. McLuhan, *Wybór tekstów*, tłum. E. Różalska, J.M. Stokłosa, Warszawa 1995.

elementami znaczenia”⁴. W tej perspektywie obrazy są ważne tylko jako autonomiczne obiekty, których nośniki, wtórne wobec generowanych na powierzchni efektów, pozostają ukryte w cieniu.

W swoich rozważaniach na temat roli medium w dyskursie historii sztuki Bredekamp proponuje, aby te całkiem sprzeczne koncepcje ze sobą połączyć! I twierdzi, że dopiero z tej mieszanki uda się wyłonić

[...] teorię mediów obrazowych, które polegają na uformowanych, materialnych nośnikach, dysponujących nadmiarem, dalece przewyższającym bezpośrednio charakter znakowy. Medium obrazowe obejmuje zatem zarówno materialnie zespolony przekaz formalny, jak i związany z formą – płynny, niekontrolowany, uzewnętrzniający się jako możliwość – nadmiar⁵.

W ten sposób otrzymujemy perspektywę podwójnie zabezpieczoną przed determinizmem. Uwzględnia ona istotny wymiar medium dla interpretacji obrazów, ale nie przyznaje im roli zastępczej wobec ich siły. Równocześnie natomiast jest w stanie – pamiętając o przemianach technicznych środków obrazowania – uchwycić pojawiający się w jednostkowych obiektach nadmiar, pozwalający traktować je jako źródło nowej wiedzy.

W umiejętności połączenia dwóch rozbieżnych na pozór tendencji – szerokiego i panoramicznego spojrzenia oraz umiejętności wniknięcia w najdrobniejsze szczegóły pojedynczych obiektów – Bredekamp upatruje specyfikę i wartość historii sztuki. Dlatego też przeciwstawia się badaniom w rodzaju *cultural studies*, które krytykuje za brak „kultury opisu, umiejętności analizy formy oraz głębszej wiedzy historycznej na temat obrazów”⁶. Nie chodzi jedynie o to, że brakuje im precyzji, ale że wbrew deklaracjom badają obrazy zawsze od strony dyskursu, a więc zamiast oddawać sprawiedliwość odmienności mediów

⁴ H. Bredekamp, *Media obrazowe*, s. 945. Por. N. Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1995.

⁵ H. Bredekamp, *Media obrazowe*, s. 945.

⁶ Tenże, *Urojenia*, tłum. M. Bryl, [w]: *Perspektywy współczesnej historii sztuki...*, s. 970.

obrazowych, podporządkowują je rozstrzygnięciom dokonany­m uprzednio w języku.

Czy można zatem powiedzieć, że Bredekamp jest konserwaty­stą, który na nowe tendencje w humanistyce uruchomione po­przez „zwrot ikoniczny” spogląda okiem badacza przywiązanego do tradycji? Znow lepiej zobaczyć paradoks w jego postawie, niż na siłę szukać jednostronnej determinacji. Jest on bowiem trady­cjonalistą tylko o tyle, o ile właśnie „stara” dyscyplina historii sztuki jest w jego oczach naprawdę rewolucyjna i postępową.

Historia sztuki jest przypadkiem szczególnym w obrębie nauk huma­nistycznych, ponieważ wymaga interdyscyplinarności jako *conditio sine qua non* możliwości zajmowania się własnym przedmiotem. Historia sztuki jako historia kultury nigdy nie może zrezygnować z analizy formalnej. Jest i pozostaje ona początkiem i celem, jednak nie jako cel sam w sobie, ale jako fundament otwarcia⁷

– pisał. Mówiąc inaczej, historia sztuki jest nauką szeroką, in­kluzywną, niejednorodną, ale posiada jeden istotny walor w ze­stawieniu z innowacjami *cultural studies*:

o tyle pozostaje warta „diagnozy”, o ile jest w stanie obronić swój przedmiot – tj. zaopatrzoną w sens, powstałą historycznie, jednostko­wą formę – także we współczesnym technicznym świecie obrazów, uważanym za strukturalnie i semantycznie neutralny, a jednocześnie wszechpotężny⁸.

Okazuje się więc, że ta przywiązana do tradycji dyscyplina, wierna obowiązkowi wnikliwego opisu swoich przedmiotów, może być lepiej przygotowana do nawigowania w złożonej ikono­sfery współczesności niż powołane przez nią do życia nowe nauki humanistyczne. Zwłaszcza że jej „interdyscyplinarność od wewnątrz”⁹ – postulowana przez Carla Ginzburga – oznacza

⁷ Tamże, s. 972.

⁸ Tamże.

⁹ Por. C. Ginzburg, *Inter/disciplinary: vetoes and compatibilities*, „The Art Bulletin” 1995, t. 77, nr 4, s. 534–536.

uznanie każdego obrazu za rodzaj punktu przecięcia rozmaitych trendów historycznych, politycznych, ideologicznych i estetycznych, które sprawiają, że zdeponowany w nim nadmiar nigdy nie ulegnie całkowitej eksploatacji. Wciąż można go będzie włączyć w nowe opowieści i nowe konstelacje znaczeń. Historia sztuki jest wciąż nauką rewolucyjną o tyle, o ile rewolucjonizuje samą siebie przez patrzenie na swoje przedmioty zawsze „jeszcze raz”, na nowo i na powrót, by odkryć zapoznane w nich wcześniej ślady znaczenia.

Porządek polityczny obrazów

Spośród najważniejszych kierunków badań Horsta Bredekampa wyróżnić należy z pewnością ikonografię polityczną, nazywaną też niekiedy polityczną ikonologią. Nie jest on zresztą w tych poszukiwaniach osamotniony, ponieważ wyrasta z szerszej formacji współczesnych badań nad politycznością obrazów w niemieckiej historii sztuki, reprezentowanej przez autorów takich jak Martin Warnke, Uwe Fleckner czy Michael Diers¹⁰. Najbardziej znaną książką Bredekampa poświęconą tym kwestiom jest zapewne *Thomas Hobbes. Der Leviathan. Das Urbild des modernen Staates und seine Gegenbilder 1651–2001* (Thomas Hobbes. Lewiatan. Praobraz nowoczesnego państwa i jego przeciwobrazy 1651–2001), wydana po raz pierwszy w 2003 roku¹¹.

Można uznać ją za długi komentarz do jednego z pierwszych zdań *Lewiatana* Thomasa Hobbesa:

Sztuka bowiem tworzy wielkiego LEWIATANA, zwanego PAŃSTWEM (po łacinie CIVITAS), który nie jest niczym innym niż

¹⁰ Por. *Politische Ikonographie. Ein Handbuch*, red. U. Fleckner i in., München 2014; M. Diers, *Schlagbilder. Zur politischen Ikonographie der Gegenwart*, Frankfurt am Main 1996.

¹¹ Por. H. Bredekamp, *Thomas Hobbes. Der Leviathan. Das Urbild des modernen Staates und seine Gegenbilder 1651–2001*, Berlin 2006.

sztucznym człowiekiem, choć większych wymiarów i większej siły niż człowiek naturalny, którego obronie i opiece ma służyć¹².

Ów sztuczny człowiek został przedstawiony na okładce Abrahama Bosse'a do pierwszego wydania książki jako ciało kompozytowe władcy obejmujące w swych granicach całą rzeszę podwładnych. Bredekamp bada źródło i transformacje formy reprezentacji państwa, analizując m.in. kolejne wydania książki Hobbesa. Obraz jest tu polem krystalizacji ogólnego wyobrażenia władzy politycznej, narzędziem komunikowania porządku prawnego i filozofii nowoczesnego ustroju państwowego. W swojej opowieści autor dociera jednak aż do współczesności, pokazując także ewolucję tego motywu w historii współczesnej, zwłaszcza w różnych formach politycznej agitacji i propagandy.

Na kartach książki znaleźć można więc nie tylko grafiki z XVII wieku, ale także plakaty, ulotki, karykatury, okładki czasopism, zdjęcia i fragmenty filmów przedstawiające jakąś wariację na temat owego kompozytowego ciała politycznego. Charakterystyczny model myślenia wywiedziony od Aby'ego Warburga każe Bredekampowi śledzić historię motywu poprzez jego długie trwanie w fenomenach zróżnicowanych, skonfliktowanych, pojawiających się w zaskakująco nowych aranżacjach i kontekstach¹³. W konsekwentnej opowieści udało mu się pomieścić szereg kontekstów nie tylko politycznych, ale także teologicznych, estetycznych i etycznych.

Ponieważ, jak można by powiedzieć, inspirując się metodą Bredekampa, nie sposób zrozumieć obrazu, nie przyglądając się jego przeciwobrazom, warto przywołać jego inną, o kilkanaście lat późniejszą książkę, stanowiącą intrygujące uzupełnienie

¹² T. Hobbes, *Lewiatan, czyli materia, forma i władza państwa kościelnego i świeckiego*, tłum. C. Znamierowski, Warszawa 2005, s. 81–82.

¹³ Warburgowi Bredekamp poświęcił jak dotąd dwie monografie. Por. H. Bredekamp, Claudia Wedepohl, *Warburg, Cassirer und Einstein im Gespräch. Kepler als Schlüssel der Moderne*, Berlin 2015; H. Bredekamp, *Aby Warburg, der Indianer. Berliner Erkundungen einer liberalen Ethnologie*, Berlin 2019.

historii o *Lewiatanie*. W Księdze Hioba, skąd postać Lewiatana przewędrowała do nowoczesnej ikonografii politycznej, pojawia się również drugi potwór o brzemiennej w znaczenia historii – Behemot. W książce *Der Behemoth. Metamorphosen des Anti-Leviathan* (Behemot. Metamorfozy anti-Lewiatana) Bredekamp podejmuje refleksję nad reprezentacjami owego antyporządku, jaki uosabia we współczesnej myśli i ikonografii postać Behemota. Punktem wyjścia jest wydane pośmiertnie dzieło Thomasa Hobbesa *Behemoth*, w którym filozof zajmuje się „przeciwległym biegunem do tego, co należałoby nazwać dziś »państwem upadłym«, tak że oba potwory z Księgi Hioba stają się metaforami przeciwstawnych porządków politycznych: autorytarnej władzy państwa i ukrytej bądź jawnej wojny domowej”¹⁴.

Obserwowanie wspólnych dziejów tych dwóch figur jest fascynujące, ponieważ pokazuje, że każdy porządek estetyczno-polityczny jest w istocie skontaminowany, złożony z obcych sobie elementów i tradycji. Nowoczesność odwróciła np. przyporządkowanie potworów żywiołom, czyniąc z Lewiatana władcę ziemskiego, a z Behemota – morskiego. Dokładnie odwrotnie niż w wersji biblijnej. Bredekamp pokazuje wędrówkę tych obu figur od starożytności po współczesność, gdzie stały się one wyznacznikami kluczowych pojęć i wyobrażeń na temat porządku politycznego. Przywrócenie Behemota do refleksji politycznej zawdzięczamy Ferdinandowi Tönniesowi, który w pośmiertnym dziele Hobbesa widział zaczątek refleksji o rewolucji. Carl Schmitt w wydanej w 1938 roku krytycznej analizie najważniejszej książki Hobbesa umieścił go z powrotem w centrum refleksji filozofii politycznej¹⁵, natomiast Franz L. Neumann wykorzystał figurę Behemota do analizy struktury państwa narodowosocjalistycznego¹⁶.

¹⁴ H. Bredekamp, *Der Behemoth. Metamorphosen des Anti-Leviathan*, Berlin 2016, s. 16.

¹⁵ Por. C. Schmitt, *Lewiatan w teorii państwa Thomasa Hobbesa. Sens i niepowodzenie politycznego symbolu*, tłum. M. Falkowski, Warszawa 2008.

¹⁶ F.L. Neumann, *Behemot. Narodowy socjalizm – ustrój i funkcjonowanie 1933–1944*, wstęp P. Hayes, tłum. J. Giebułtowski, Warszawa 2016.

Już z tego pobieżnego streszczenia można wysnuć wniosek, który wysnuwa też Bredekamp, że w dzisiejszych czasach dwa bieguny – porządku i antyporządku – nieuchronnie zbliżają się do siebie, a niekiedy wręcz mieszają. Dlatego finał książki obejmuje analizę dwóch filmów ukazujących właśnie wewnętrzne pęknięcie państwa, które zamiast porządku prawa organizuje bezprawie. W *Lewiatanie* (2014) Andrieja Zwiagincewa otrzymujemy bezwzględny obraz korupcji i przemocy rosyjskiego aparatu państwowego niższego szczebla, które czynią z głównego bohatera nieomal współczesne wcielenie Hioba. W *Behemocie* (2015) Zhao Lianga obserwujemy zaś trzewia chińskiego molocha niczym wewnątrz bestii. Dokument śledzący pracę w przemyśle wydobywczym i jej niszczący wpływ na pojedyncze ciała bohaterów oraz środowisko naturalne jest pełen metafizycznych odniesień i nawiązań, nie tylko do figury Behemota, ale także do *Boskiej komedii* Dantego. Oba filmy ukazują, w jaki sposób „państwo imploduje w rodzaj diabelskiego potwora”¹⁷, a jego instytucje stanowią jedynie fasadę dla niczym nieograniczonej przemocy i wyzysku.

W obrębie badań nad ikonografią polityczną najwybitniejszym osiągnięciem Bredekampa wydaje mi się jednak książka o Karolu Wielkim i figurze pływającego suwerena. Łączy w sobie tradycyjne zalety jego analiz z prawdziwie odkrywczą i zaskakującą panoramą polityczno-metafizycznych praktyk cielesnych i obrazowych władcy Imperium Karolińskiego. Dyktator przedstawiający się jako sportowiec, który w sztuce pływania udowadnia swoją odwagę i tężyznę, to obraz znany z przedstawień Mussoliniego czy Mao Tse-tunga. Ten drugi w 1966 roku zorganizował wielką przeprawę przez rzekę Jangcy, gdzie pięć tysięcy osób płynęło wpraw, towarzysząc łodzi z wizerunkiem Przewodniczącego. Ten performans, jak przekonuje Bredekamp, stanowi „symboliczną licencję do działania”¹⁸. Instytucjonalną

¹⁷ H. Bredekamp, *Der Behemoth...*, s. 98.

¹⁸ Tenże, *Der schwimmende Souverän. Karl der Grosse und die Bildpolitik des Körpers*, Berlin 2014, s. 17.

sprawczość państwa potwierdza tu silne ciało jego przywódcy, zarazem symboliczne i biologiczne.

Rytuał kąpeli często odbywał też Karol Wielki. W jego przypadku chodziło jednak o kąpiel z licznymi przedstawicielami królestwa, w niektórych sytuacjach liczącymi ponad setkę. W ten sposób suweren konstruował „płaską hierarchię”¹⁹ swojego państwa, w którym bliskość ciał poddających się kąpeli symbolicznie potwierdzała jedność ciała politycznego chronioną przez władcę. W strumieniach wody wykształcić miała się „szczególna forma więzi społecznej, wywołująca tym bardziej subtelny efekt hierarchiczny ze względu na rozłożone uczestnictwo, im bardziej egalitarne było wspólne pływanie. W pływaniu Karol Wielki okazywał się największym spośród swoich współczesnych”²⁰. Za pomocą tego społecznego rytuału władca opanowywał również symbolicznie naturę, stawał się panem żywiołów. Dlatego jego zamiłowaniu do kąpeli towarzyszyła również dbałość o włosy, stanowiące rodzaj przedłużenia skłębionych fal morskich. Kształtowanie swojego wizerunku jest tu równoznaczne z opanowywaniem coraz to szerszych wymiarów rzeczywistości. Pod tym względem Imperium Karolińskie było projektem niemal totalnym, rozciągającym symboliczne panowanie cesarza na całą naturę (stąd ogród zoologiczny w Akwizgranie), a nawet „pseudożywność ukształtowanych materiałów”²¹. Dowodzi tego dokonana przez Bredekampa brawurowa analiza całego kompleksu pałacowego w Akwizgranie.

Największym osiągnięciem jest jednak interpretacja zbudowanej z brązu bramy do kaplicy w tamtejszej katedrze. Drzwi są całkiem gładkie i zawierają kołatki z wizerunkiem lwiej głowy. Skrzydła bramy mają zatem funkcję zwierciadła, w którym odbija się ludzka postać i w ten sposób

[...] swoją obecnością gwarantuje żywotność zwierzęcej głowy. [...] Wyłaniające się z lustra, ale też należące do niego lwie głowy tworzą

¹⁹ Tamże, s. 33.

²⁰ Tamże, s. 39.

²¹ Tamże, s. 84.

zobiektywizowaną lustrzaną energię [*Spiegelenergie*] jako biegun przeciwny do widza, który wchodzi w lustrzane odbicie, a zarazem pozostaje wciąż sobą²².

Ta złożona negocjacja między lustrzanym obrazem i twardą materią brązowej bramy ujawnia inspirację neoplatońską wizją przenikania się tego, co materialne, z tym, co duchowe. Bredekamp śledzi wątki tej filozofii u Jana Szkota Eriugeny, a następnie pokazuje, jak owa metafizyka płynnie łączy się z imperialną wizją Karola Wielkiego.

Brązowe drzwi akwizgrańskiej katedry są mikrokosmosem cielesnej i artystycznej polityki Karola Wielkiego. W swej wypolerowanej formie przedstawiają one ciężką, masywną materię, której fizyczność rozplywa się w migotliwą nieokreśloność, w której podstawowa płaszczyzna może poruszać się w obie strony, zarówno w głąb, jak i w stronę widza²³.

Poruszające się skrzydła drzwi, gdzie zarazem odbija się i rozprasza wizerunek oglądającego, a twardość materiału zanika w świetlnych odbłaskach, przypomina poruszającą się powierzchnię wody, w której kąpie się „niczym w świetle”²⁴ imperialny władca. W tej złożonej figurze znajduje zwieńczenie subtelny system symboliczny, mający w wizualnej i cielesnej sferze potwierdzić polityczną moc imperium jako władzy roztaczanej nad całą rzeczywistością – od ciała, przez fryzurę i ubiór, faunę i florę otaczającą cesarską siedzibę, aż po kamienie i metale. Oto model metafizycznie ufundowanego ekspansjonizmu, którego wynalazcą był Karol Wielki, a naśladowcami – autorytarni przywódcy aż do dziś. Umiejętność wiązania nawet najdrobniejszych ikonograficznych odkryć z szerszym systemem symbolicznym Bredekamp udowodniał zresztą już wcześniej, na bardziej aktualnym materiale, choćby w analizie fotografii papieża Benedykta XVI, któremu wiatr zwiął z głowy biret, czy zdjęć Billa

²² Tamże, s. 98.

²³ Tamże, s. 102.

²⁴ Tamże, s. 103.