

Aby Warburg, na jakiego zasłużyliśmy. Na marginesie konferencji "Fuga idei. Pasja, wiedza i pamięć w teorii obrazu Aby Warburga oraz wystawy Atlas. Jak unieść świat na własnych barkach"

Katarzyna Bojarska

Katarzyna BOJARSKA

Aby Warburg, na jakiego zażyliśmy.
Na marginesie konferencji *Fuga idei*.
Pasja, wiedza i pamięć w teorii obrazu Aby Warburga
oraz wystawy *Atlas. Jak unieść świat na własnych*
*barkach*¹

Amerykański badacz kultury wizualnej związany z University of Rochester, Douglas Crimp, zatytułował swój polemiczny, a dziś już kanoniczny tekst z 1999 roku, dotyczący Andy Warhola i kontestowanej w Stanach Zjednoczonych tożsamości *cultural studies* *Getting the Warhol We deserve*. Do tego właśnie artykułu nawiązuje tytuł niniejszego tekstu. Sam problem i dyskusja tak silnie osadzone na gruncie amerykańskim dziś wydają się dość przebrzmiałe. Chcę jednak przywołać w tym miejscu ów spór, jako że wydaje mi się on istotnym punktem odniesienia dla aktualnych dyskusji o miejscu i roli już nie amerykańskiego artysty popartu Andy Warhola, lecz niemieckiego historyka sztuki Aby Warburga. W obu przypadkach chodzi bowiem o to, jak wyjść poza wąski krąg rozważań w ramach historii sztuki ku szerszemu i bardziej pojemnemu polu studiów na kulturą i miejscem obrazów (i obrazowania) w historii. Zorganizowane przez Georgesa Didi-Huber-

¹ Konferencja odbyła się w dniach 4-5 marca 2011 roku w Museo Reina Sofia w Madrycie (Hiszpania). Wystawa *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* trwała od 26 listopada 2010 do 28 marca 2011 w tymże muzeum. Od 7 maja do 7 sierpnia 2011 odbywała się w ZKM Museum für Neue Kunst w Karlsruhe (Niemcy), a następnie od 30 września do 27 listopada 2011 w Sammlung Falckenberg w Hamburgu (Niemcy). Dziękuję Instytutowi Polskiemu w Madrycie oraz Instytutowi Badań Literackich za umożliwienie mi udziału w tych wydarzeniach.

Interpretacje

mana wystawa i konferencja zdają się doskonale skupiać większość zagadnień i problemów wynikłych z podobnych rozważań.

W amerykańskiej debacie lat 90. zarzucano studiom nad kulturą [*cultural studies*] filozoficzną miałość, luźne przywłaszczenie antropologicznego pojęcia kultury, i psychoanalitycznego pojęcia obrazu (Hal Foster), fałszywy populizm i zrównanie wszelkich wartości kulturowych (Martin Jay). Mówiono o „fałszywie populistycznym impulsie” i niedopracowanych modelach analitycznych i interpretacyjnych (Thomas Crow). Podporządkowanie historii sztuki historii obrazów, pisał Crow w odniesieniu do wstępu autorstwa Normana Brysona, Michael Ann Holly i Keitha Moxey’a do tomu poświęconego ich studiom nad kulturą, będzie oznaczało zautomatyzowanie interpretacji, nieuniknione błędne rozpoznanie i przedstawianie tego obszaru istotnych ludzkich dokonań. W podobnym duchu wypowiedziała się wybitna amerykańska historyczka i krytyczka sztuki, Rosalind Krauss². Choć niemiecka tradycja *Kulturwissenschaft* i anglosaska tradycja *Cultural Studies* różnią się znacznie, wydaje się, że tożsamości tych dyscyplin dotyczą podobne problemy i nurtują podobne wątpliwości, które wciąż trudno uznać za zamknięte czy rozwiązane. To właśnie swoisty kryzys dyscypliny trwający co najmniej od dekady można uznać za powód niemalejącego zainteresowania teorią obrazów Aby Warburga³.

W jaki sposób konfiguracje obrazów, które interesowały autora *Atlasu Mnemosyne*, mogą odnosić się do współczesności i dynamicznej zmiany, zazwyczaj o charakterze traumatycznym, jaka zachodzi we współczesnych społeczeństwach? Czym jest dziś dziedzictwo Aby Warburga, jaki status mają szaleństwo i wojna w wytwarzaniu wiedzy za pośrednictwem obrazów, w dynamice pamięci i zbiorowych wrażeń? Czym jest owa zbiorowość, która miałaby się komunikować za pośrednictwem wspólnych technik i taktyk obrazowania? Innymi słowy, do kogo należy to, o czym Warburg pisał we wstępie do *Atlasu*:

To w krainie orgiastycznych stanów zbiorowego uniesienia należy szukać tłoczni, która, o ile są one wyrażalne w języku gestów, z taką siłą wkuwa w pamięć formy wyrazu najwyższego wewnętrznego uniesienia, że owe engramy gwałtownych doświadczeń przeży-

² Zob. „October” 1996 no 77, s. 25-70.

³ Pierwsze polskie tłumaczenie (Ryszarda Kasperowicza) pism Aby Warburga ukazało się nakładem wydawnictwa słowo/obraz terytoria w 2010 roku. Na tom założyły się teksty poświęcone sztuce włoskiego i niemieckiego renesansu, obrazom Botticellego, Dürera, freskom w Palazzo Schifanoia w Ferrarze oraz antycznym wyobrażeniom astrologiczno-magicznym i ich wpływowi na kulturę wizualną czasów Lutra. W roku 2011 ukazał się monograficzny numer kwartalnika „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” poświęcony twórczości i recepcji Aby Warburga, zatytułowany *Aby Warburg nasz bliźni* z artykułami m.in. Katii Mazzucco, Ulricha Raulffa, Benedetto Castelliego Guidi, Davida Freedberga, Benjaminia H.D. Buchloha, Giorgio Agambena, a także Ewy Klekot, Pawła Mościckiego, Tomasza Szerszenia i Andrzeja Leśniaka.

Bojarska Aby Warburg, na jakiego zasłużyliśmy

wają w postaci zachowanego w pamięci dziedzictwa, determinując kształt tworzony przez rękę artysty zawsze, gdy usiłuje ona wyrazić najwyższe wartości języka gestów.⁴

Georges Didi-Hubermana można uznać z jednej strony za spadkobiercę Marca Blocha czy Luciena Febvre'a, szkoły Annales i takich teoretyków, jak Henri Focillon czy Pierre Francastel, z drugiej zaś takich badaczy obrazu jak Erwin Panofsky czy Aby Warburg. Autor *Obrazów mimo wszystko* nieustannie pozostaje w dialogu z tradycją filozoficzną zaczynającą się od Nietzschego, a sięgającą pism Benjamina, Bataille'a, Barthes'a, Foucaulta, Deleuze'a i psychoanalizy. Budowanie konstelacji między tymi teoriami – rodzaj atlasu idei – stanowi o jego wysublimowanej refleksji nad współczesnym i historycznym statusem obrazu. Didi-Huberman nie wydaje się zainteresowany pojedynczym obrazem a tym bardziej pojedynczym „dziełem sztuki”. Zajmuje go obraz jako zbiorowość, a szczególnie sposobów, w jaki się je organizuje, czy też w jaki one się organizują, układają, spotykają, wzajemnie oświetlają, zderzają, komentują, negują *etc.* Otwartą jesienią 2010 roku w madryckim Museo Reina Sofia monumentalną wystawę *Atlas. Jak unieść świat na własnych barkach?* można uznać za wynik wieloletnich studiów Didi-Hubermana nad koncepcją obrazów i obrazowości Aby Warburga. W 2002 roku ukazało się jego obszerne studium pod tytułem *L'Image survivante: Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg* (2002)⁵. Didi-Huberman już wcześniej zajmował się zbiorami obrazów, jak w wypadku fotografii historii z paryskiego szpitala Salpêtrière, którym poświęcił książkę *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière* (1982), czy jak wypadku czterech fotografii z obozu Zagłady w Auschwitz wykonanych przez członka Sommerkommando, o których traktują znane polskiemu czytelnikowi *Obrazy mimo wszystko* (wyd. fr. 2004).

Najbardziej intryguje, jak doświadczenia teoretyka i pisarza składają się i przekładają na twórcę wystawy, kuratora? I dlaczego zdecydował się sięgnąć po to medium? Czy wystawa miałaby być dla Didi-Hubermana sposobem myślenia, konstruowania teorii obrazów, myślenia o obrazach i myślenia obrazami? W 1997 roku

⁴ A. Warburg *Atlas Mnemosyne. Wprowadzenie*, przeł. K. Pijarski, „Konteksty” 2011 nr 2/3, s. 110.

⁵ Polskie przekłady książek Didi-Hubermana obejmują *Obrazy mimo wszystko*, przeł. M. Kubiak Ho Chi, Universitas, Kraków 2008 oraz *Strategie obrazów. Oko historii 1*, przeł. J. Margański, Ha!art, Kraków 2011. Ostatni rozdział *Devant l'image* został opublikowany jako *Obraz jako rozdarcie i śmierć wcielonego Boga* w przekładzie Mirosława Loby w „Artium Quaestiones” 2000 no 10. Warto również wspomnieć interesującą monografię autorstwa Andrzeja Leśniaka *Obraz płynny. Georges Didi-Huberman i dyskurs historii sztuki* (Universitas, Kraków 2010), która skupia się na analizie figur dyskursu (m.in. obraz senny, anachronizm i przetrwanie), pozwalających na krytyczne przemyślenie historii sztuki jako dyscypliny. W czerwcu 2011 roku Didi-Huberman gościł w Polsce, w warszawskim Muzeum Sztuki Nowoczesnej wygłosił wykład poświęcony twórczości Mirosława Bałki, w siedzibie „Krytyki Politycznej” – koncepcji ludu i statystów filmowych, zaś w krakowskim MOCAK-u – historycznym atlasom wizualnym.

Interpretacje

był autorem (wspólnie z Didier Seminem) wystawy *L'Empreinte* w Centrum Georges Pompidou w Paryżu, która przedstawiała około 300 obiektów będących wariacją na temat „odcisku” i odciskania. Punktem wyjścia tej obszernej prezentacji jest *Atlas Mnemosyne*, niekompletne repozytorium obrazów zbieranych w latach 1924-1929 przez Aby Warburga (1866-1929), który zdaniem Didi-Hubermana wykazywał podobne zamiłowanie do obrazów i podobną intuicję wizualną, co artyści tego okresu, twórcy awangardy, tacy jak Kurt Schwitters czy Laszlo Moholy-Nagy; fotografowie, jak August Sander, Karl Blossfeldt czy Hannah Hoch; filmowcy, jak Jean Painlevé; pisarze zainteresowani montażem literackim, jak Benjamin Fondane; czy surrealiści, jak Georges Bataille czy Man Ray.

Wystawa bardziej niż tradycyjny (i bardziej naukowy) format książki pozwala na performatywne oddanie Warburgiańskiej idei nieciągłego, nielinearnego czasu, w którym można zestawiać i zderzać dzieła sztuki i obrazy z różnych epok i miejsc, dokonać rekonfiguracji przestrzeni, inaczej skierować wektory i gdzie indziej położyć nacisk, wprowadzić nieciągłości tam, gdzie miała być ciągła, spojść tam, gdzie wcześniej wydawała się pęknięta czy niespojona. Didi-Huberman sytuuje *Atlas Mnemosyne* między pedagogiką a tym, co teatralne. Jednocześnie atlas to wizualny model form wiedzy, czy to w przypadku kompilacji geograficznych modeli topograficznych, czy ilustracji mających stanowić przykład nadmiaru rzeczy w sposób systematyczny albo problematyczny. Atlas to nieustannie ponawiane zadanie „układania” świata, który znajduje się w stanie ciągłego rozpadu. Montaż ilustracji reprezentuje zasadnicze medium artystyczne służące śledzeniu rozwoju historii, a także dekonstruowaniu logiki dziejów w celu powołania do życia ich alternatywnych czy potencjalnych modeli.

Atlas to zbiór obrazów, które w zamierzeniu mają przedstawić w sposób systematyczny czy też problemowy całą wielość i różnorodność rzeczy, które zostały zebrane na zasadzie powinowactw z wyboru (Goethe). Atlas obrazów (ilustracji) stał się gatunkiem naukowym (i dydaktycznym) w wieku XVIII, a zyskał na znaczeniu w wiekach XIX i XX. Istnieje wiele bardzo pięknych i różnorodnych atlasów (np. atlas stworzeń morskich Ernsta Haeckela), jak również znacznie mniej „pięknych”, jak na przykład *L'Atlas de l'homme criminel* Cesare Lombroso. Warburg, zdaniem Didi-Hubermana, całkowicie zrewolucjonizował nasze myślenie o obrazach i ich rozumienie. Odgrywa w historii sztuki rolę podobną do tej, jaką współczesny mu Sigmund Freud odegrał w psychologii: otworzył rozumienie sztuki na radykalnie nowe kwestie, w tym szczególnie na zagadnienia dotyczące pamięci nieświadomej. *Mnemosyne* należy uznać za dzieło paradoksalne, testament metodologiczny: zbiera on wszystkie przedmioty jego zainteresowań i badań, a jednocześnie jako swoista „maszyna interpretacyjna” stanowi odpowiedź na dwa zasadnicze doświadczenia: szaleństwa i wojny. To dokumentacja historii zachodniej wyobraźni i narzędzie rozumienia politycznej przemocy obrazów historii. Warburg postrzegał historię kultury jako prawdziwe pole konfliktu, „psychomachię” albo „tytanomachię”, „nieustanną „tragedię”. Wielu XX-wiecznych artystów przyjęło podobną postawę i za pośrednictwem montażu reagowało na zachodzące „za

oknem” zmiany o charakterze nagłym i traumatycznym (za przykład niech posłużą fotomontaże Johna Heartfielda z lat 30. czy *Historia/e kina* Jean-Luc Godarda).

Wyobrażenia rodzi się z obrazu, a każdy obraz tworzy i otrzymuje w zamian więcej obrazów – oto kolejne założenia wystawy. Dzięki zestawieniom dzieł sztuki z materiałami dokumentacyjnymi, notatnikami, szkicownikami, materiałami roboczymi mamy wgląd w to, jak pracują, myślą i tworzą poszczególni artyści (i pokolenia twórców), pisarze i intelektualiści za pomocą obrazów w różnych momentach historycznych, w momentach różnych historycznych napięć i kryzysów. Niebanalną rolę odgrywa tu napięcie między płaszczyzną obrazu (na ścianie) a płaszczyzną stołu (montażowego). Didi-Hubermana fascynuje układanie i przekładanie rzeczy, budowanie i burzenie porządków. Stół, a co za tym idzie układy horyzontalne, nie służą ustalaniu sensów raz na zawsze, nie służą ostatecznym klasyfikacjom czy wyczerpującym organizacjom, definitywnemu katalogowaniu, ale raczej układom czasowym i znacznie mniej trwałym, potencjalnie zmiennym. Na płaszczyźnie horyzontalnej rzeczy „trzymają” się bez przyklejania, podczas gdy pokazanie takiej „kompozycji” na ścianie wymaga przytwierdzenia przedmiotów do podłoża, umocowania znaczeń. Autor wystawy przypomina słowa Bertolta Brechta (bohatera jego wydanej niedawno po polsku książki *Strategie obrazów. Oko historii I*), że prawdziwym tematem sztuki jest demontaż świata. W jakim sensie współcześni artyści mogą być uznani za „naukowców”, a raczej badaczy; a badacze za artystów?

Jeśli idzie o wybór artystów i strategii artystycznych, wystawa zdaje się ciążyć ku temu pokoleniu artystów, którzy doszli do głosu w latach 60. i 70. Jest tu On Kawara i jego atlas stworzony z kolekcji pocztówek, każda podpisana: miejsce, czas i data, różnie miasta, w których się budził od 22 listopada 1971 do 7 lutego 1972, seria rozmazanych, niewyraźnych fotografii członków grupy Baader-Meinhof z *Atlasu* Gerharda Richtera; nieco bardziej humorystyczne wizje Marcela Broodthaersa i Johna Baldessariego – atlas w miniaturze ironicznie zilustrowany pustymi mapami wyizolowanych nacji, przedstawionych niczym dryfujące wyspy, wraz z legendą *La Conquête de l'espace* ('Podbój przestrzeni') Broodthaersa i znanym wideo Balderssariiego *Teaching a plant the alphabet* (1972), obie realizacje wskazujące na absurdalność i arbitralność wszelkich taksonomii i klasyfikacji. Znalazło się tu miejsce na intymne systematyzowanie świata jak w niezwykłym „żałobnym” projekcie Hanne Darboven i na monumentalne projekty fikcyjno-dokumentacyjne, jakim jest bez wątpienia jest działalność libańskiej The Atlas Group (Walid Raad), ilustrowany atlas życia w obozie Thomasa Geve, który przeżył Auschwitz jako dziecko, *Moim przyjaciółom Żydom* Władysława Strzemińskiego czy wielokrotnowa projekcja *Sichtbare Welt* ('Świat widzialny', 1997) Petera Fischliego i Davida Weissa – heterogeniczna kolekcja obrazów od cudów natury po zjawiska miejskie, które przenikają jedno w drugie, wynikają jedne z drugich. To przedsięwzięcie, jakim jest wystawa, ma iście melancholijny wymiar: z jednej strony mamy do czynienia z głodem wiedzy obrazowej, z drugiej zaś z nieokiełznaną masą obrazów i niemożnością zapanowania nad nimi; z nigdy niezapełniającą się pustką, nie-

Interpretacje

ustannym odsyłaniem jednych rzeczy do drugich, wiecznym brakiem, niemożliwym do nadrobienia dystansem⁶

We wszystkich prezentowanych tu projektach (literackich, artystycznych, filmowych i dokumentacyjnych) mamy do czynienia z opowiadaniem historii nie jako sekwencji wydarzeń odgrywanych przez jednostkowe podmioty, ale jako gry symultanicznych, osobnych, ale zależnych od siebie ram społecznych i nieskończonej ilości uczestników, zaś proces historyczny zostaje określony jako system nieustannych interakcji i permutacji formacji klasowych, ideologii, dyskursów i traum. Wystawa dzieli się zasadniczo na cztery części: *Wiedza poprzez obrazy*, *Składanie porządku rzeczy*, *Składanie porządku miejsc* i *Składanie porządku czasów*, które następnie podzielone zostały na kolejne „podrozdziały”. Konferencja, podobnie jak wystawa, składała się z czterech paneli: *Atlas i nowoczesność: ciężar świata*; *Wystawiać: potęga obrazu w nowoczesności*; *Wiedzieć: myśl ikoniczna*; *Mnemosyne: obraz, przypomnienie i przetrwanie*.

Gęstość znaczeń i czułość obrazów, które wyznaczały jej ramy, stały się przedmiotem dyskusji dwudniowej, międzynarodowej konferencji poświęconej znaczeniu wiedzy obrazowej, która wydaje się właśnie dziś tematem bardzo ważnym i domagającym się krytycznego namysłu. Szczególnie dlatego, że nie sposób już aspirować do owej renesansowej wiary, za którą tak tęsknił Warburg, w ścisły związek między tym, co indywidualne a tym, co uniwersalne, między historią a mitem, między obrazem a rzeczywistością. Nie do utrzymania wydaje się też absolutna rezygnacja w obliczu ostatecznego odczarowania obrazu technologicznego w nowoczesności. Podstawowe pytanie brzmi zatem, jak się podłączyć do tego „popędu” widzenia i wiedzenia, jaki charakteryzował Warburga, co można zeń pozyskać dla dzisiejszej sytuacji? Jak ponownie połączyć te fragmenty tak, aby mogły nam one powiedzieć coś o doświadczaniu historii, cierpienia, bólu. Te pytania i ta misja zdają się łączyć artystów, pisarzy, historyków sztuki i literatury, ale także muzea (bardziej niż uniwersytety).

Na rolę instytucji najbardziej wskazała w swoim wystąpieniu Elena Tavani, profesorka Uniwersytetu Naples L’Orientale, autorka wydanej niedawno rozprawy *Hannah Arendt e lo spettacolo del mondo. Estetica e politica* (2010), mówiąc o złożonych relacjach między atlasem a muzeum jako instytucją, która również zajmuje się produkcją wiedzy poprzez obrazy, a właściwie odpowiednie ich zbieranie i zestawianie. Postawiła kluczowe pytanie, dotyczące tego, jak muzeum myśli o sobie jako instytucji dydaktycznej, podmiocie moralnym, estetycznym i politycznym. Następnie zwróciła się ku kwestiom nieco bardziej teoretycznym dotyczą-

⁶ Szczególnie brakowało mi pisarza W.G. Sebald’a i amerykańskich artystek Zoe Leonard i Joan Jonas. Ta ostatnia w multimedialnej instalacji zatytułowanej *The shape, the scent, the feel of things* sięga po słynny wykład Aby Warburga z 1923 i głęboko odcisniętą pamięć amerykańskiego południowego zachodu. Jonas dotyka złożonej struktury przenoszenia w czasie i przestrzeni fragmentów opowieści i obrazów: między pokoleniami i między kontynentami. Dziękuję Lynne Cooke za zwrócenie mojej uwagi na tę instalację.

Bojarska Aby Warburg, na jakiego zasłużyliśmy

cym tego, co – za Kantem – znaczy zorientować się na coś w myśleniu, nastroić się na coś poznawczo i emocjonalnie. Wspominała o obrazach narzucających się mimo wszystko z siłą zaświadczenia o jakiejś rzeczywistości, jakichś zdarzeniach, o ciężarze symboli własnej kultury, ciężarze jej obrazów. Tavani poświęciła wiele miejsca w swoim wystąpieniu znaczeniu rytmu, swoistego pulsowania, w relacjach między obrazami (a także między obrazami a widzem). W arcyciekawy sposób włączyła do swych rozważań dzieło brytyjskiego malarza Francisca Bacona, gdzie przypadek i porządek, figuracja i de-figruacja tworzą wydarzenia wyobrażone i odsyłają do enigmatycznej czasowości wydarzenia jako takiego, gdzie wymierzanie dystansu od przedmiotu stanowi sedno kontaktu z rzeczywistością materialną, orientowania się i określania współrzędnych między ja a światem zewnętrznym (które badał Warburg).

Szefowa archiwum w londyńskim Instytucie Warburga, Claudia Wedepohl, autorka *Per monstra ad sphaeram. Stern Glaube und Bilddeutung. Vortrag in Gedenken an Franz Boll und andere Schriften 1923 bis 1925* (2008) zaczęła swoje wystąpienie od przypomnienia, że po śmierci Warburga nie podjęto prób uporządkowania materiałów, które pozostawił, a sam Ernst Gombrich porzucił prace nad tym materiałem, pozostawiając w archiwum ślady kilku prób jego usystematyzowania. Parokrotnie próbowano zidentyfikować idee, jakie miały dominować w poszczególnych panelach (planszach?), ale ich czysto warsztatowy charakter znacznie to utrudniał. Udało się mimo to – na podstawie materiału zdeponowanego w archiwum – wydobyć pewne zasadnicze założenia m.in. wyszukiwanych przez Warburga gestów – skamielin związanych z opłakiwaniem, śmiercią, grozą i zestawianie tego, co starożytne z tym, co chrześcijańskie. Pierwsze próby to rodzaj typologii mającej związek z psychologią czy archeologią; próba opisania przedstawień ruchu: poruszeń fizycznych i emocjonalnych, ruchu wewnątrz i na zewnątrz, od antycznych pomników po kulturę popularną początków XX wieku. Warburga, zdaniem Wedepohl, interesowało przede wszystkim przedstawienia antropologicznych i psychologicznych powtórzeń na poziomie systematycznym – relacji między przedmiotem i podmiotem, kulturowej geografii i historycznej narracji, pamięć zapisana w obrazach (struktura ludzkiego umysłu) i w systemie ich produkcji.

Sigrid Weigel, autorka m.in. *Walter Benjamin. Die Kreatur, das Heilige, die Bilder* (2008), *Literatur als Voraussetzung der Kulturgeschichte* (2004), dyrektorka berlińskiego Centrum für Literatur und Kulturforschung, poświęciła znaczną część swojej prezentacji dynamice percepcji, temu, co nazwała „włóczęgą” oczu (spojrzenia?), jaką wymusza warburgiański *Atlas* (ale też wystawa): w górę i w dół, w lewo i w prawo, w tę i z powrotem. W ten sposób wytwarza się swoisty *Denkraum* – wspólna przestrzeń myśli, widzenia, odkrywania i ponownych odczytań. Wskazywała na znaczenie ikonologii interwału (między-przestrzeni) i ruchu wahadłowego percepcji, wymuszonego rozmieszczeniem obrazów i techniką montażu. Ta włóczęga to także powracanie form wiedzy o obrazach przednowoczesnych w nowoczesności i ponowoczesności, powracanie również (a może przede wszystkim) poprzez ciało. Przywołała Freudowską koncepcję pamięci, „zapisywania się” obrazów i wskazała

Interpretacje

na fakt, że bez wyobraźni nie istniałoby żadne podobieństwo między rzeczami i żadne ich pokrewieństwo. Na zakończenie przywołała trzy inne modele porządkowania zależności między rzeczami: mapę astronomiczną, drzewo genealogiczne i encyklopedię, by na ich tle wykreślić cechy szczególne atlasu, jako metodologicznego modelu dla *Kulturwissenschaft*.

O potędze obrazu w nowoczesności mówił Christian Jacob, autor *Lieux de savoir* (vol. 1. *Espaces et communautés*) (2007) i dyrektor paryskiego Centre national de la recherche scientifique, na przykładzie studiów nad Marsem prowadzonych przez Giovanni Schiaparellego i jego następców w USA. Szczególnie frapująca wydała się codzienna gimnastyka oka mająca posłużyć zobaczeniu takich szczegółów, które pozostają niewidoczne dla oka „niewycwiczonego”. Dyrektorka Max Planck Institute w Berlinie, Lorraine Daston, autorka *Wonders and the order of nature: 1150-1750* (1998) i współredaktorka (z Elizabeth Lunbeck) *Histories of scientific observation* (2011) mówiła o miejscu takich koncepcji, jak obiektywność i pewność w nauce w odniesieniu do stanów afektywnych. Namietność (pasja, furia) przychodzi z zewnątrz i podczas gdy to my posiadamy emocje, pasje posiadają nas, szczególnie pasje wzmocnione przez pamięć, tę szczególną energię przechowywaną i czekającą na właściwy moment historyczny, żeby się aktywować i eksplodować. Zdaniem Daston poskramianie tej przytłaczającej energii pasji tworzy przestrzeń myśli, w której dochodzi (raz za razem) do świadomie ponawianego wysiłku ustanawiania dystansu. Być w uścisku pasji, pochwyconym przez siłę zewnętrzną, oznacza bowiem nie odróżniać świata od siebie (co tak charakterystyczne dla doświadczania traumy). Historia nauki mówi o wielu przypadkach namietności w badaniach naukowych, o nieposkromionej żądzy wiedzy i ciekawości, która zdolna jest przytłoczyć duszę znacznie bardziej niż wszelka inna namietność niż wszelka inna żądza. Niezaspokojona ciekawość (naukowa) jest niczym narkotyk, a oko, które nie może zaspokoić się żadnym widokiem, tylko potęguje ten proces.

Autor książki *Aby Warburg and the image in motion* (2007), Philippe-Alain Michaud, kurator filmu w Musée national d'art moderne – Centre Georges Pompidou, sięgając do Nietzschego przywołał koncepcję historii rozumianej jako powtórzenie: ponowne doświadczanie, a także pochylił się nad relacją teorii i praktyki oraz związanej z tym kwestii aktywizmu (wielcy mężowie nie tylko myślą, ale również działają). Według Michauda, Warburg po powrocie z Ameryki w 1923 roku chce działać i podejmuje historię sztuki z perspektywy aktywisty: nie chodzi mu o reprodukcję, ale o zmianę praktycznego subiektywizmu fikcji teoretycznej. *Atlas Mnemosyne* pomyślany jest i stworzony do „wystawiania”, a nie jako książka, jako scena, na której dochodzi do inscenizacji wiedzy. W *Atlasie* nie ma podróży Warburga, może dlatego, że on sam jest podróżą, skonstruowaną niczym filmowa opowieść o duchach dla dorosłych. Prezentację Michauda zakończył pokaz pracy wideo egipskiego artysty Hassana Khana zatytułowanej *Klejnot* (2010).

W dyskusji panelowej zamykającej pierwszy dzień obrad powróciły najbardziej nurtujące pytania: jak zestawiać ze sobą rzeczy niewspółmierne i czy dziś to pytanie ma jeszcze sens skoro owo zestawianie niewspółmiernego jest tak wszech-

Bojarska Aby Warburg, na jakiego zasłużyliśmy

obecne, czego kultura popularna i przestrzeń Internetu są najlepszym przykładem. Podkreślano „osobność” *Atlasu Mnemosyne* wobec innych modeli zbieractwa: Warburga interesuje kwestia wielości czy różnorodności i pojedynczości zarazem. Nie chodzi jednak o gromadzenie czy kolekcjonowanie tego samego. Najistotniejsze wydało się ponawiane pytanie o to, jaką wagę jesteśmy dziś skłonni przykładać do *Atlasu* i jak wygląda nasze zainteresowanie tekstami wykładów i notatkami Warburga. W tekstach bowiem usiłuje on nadać *Atlasowi* jednoznaczne znaczenie, dąży do jego ostatecznego wyjaśnienia i objaśnienia. Tymczasem projekt ten wydaje się tak pociągający i tak interpretacyjnie płodny właśnie dlatego, że nie został ukończony (podobnie jak *Pasaże* Waltera Benjamina).

Drugi dzień obrad otworzyła Aurora Fernandez Polanco, profesor teorii i historii sztuki na Universidad Complutense w Madrycie, autorka licznych tekstów poświęconych świadectwu i pamięci. Mówiła ona o pamięci ciała we współczesnych praktykach artystycznych i wystawienniczych, szczególnie dotyczących historii kolonializmu. Omówiła tę problematykę na przykładzie niezwykle intrygującej wystawy (rozumianej jako przestrzeń wytwarzania refleksji) *Tentativa Artaud 1974, Signometraje – av. Republica 475*, pokazanej w roku 2008 w Museo de Nacional de Bellas Artes w Santiago de Chile. Maurizio Ghelardi ze Scuola Normale Superiore w Pizie (Włochy) poświęcił swoją prezentację patosowi zwycięzcy, usiłując odpowiedzieć na pytanie, czy na podstawie materiałów, którymi dysponujemy, możemy dziś odtworzyć logikę metody Warburga, konstruowaną przeciw metodzie Wölfflina.

Architekt Juan Jose Laknesta poświęcił swoją pasjonującą prezentację wielowarstwowej architekturze *Atlasu Mnemosyne* i roli obrazu ocalałego (*l'image survivante*) w architekturze, zaś Javier Amaldo, kurator Museo Thyssen-Bornemisza w Madrycie mówił o patosie cierpienia i zniszczenia, pamięci szaleństwa i szaleńca. Profesor historii sztuki na University of Birmingham Mathew Rampley, autor *The Remembrance of things past. Aby M. Warburg and Walter Benjamin* (2000), mówił o idei polityczności w teorii obrazu Warburga i jej desublimacji. Wskazywał na uproszczone rozumienie polityczności w analizach florenckiej sceny artystycznej doby renesansu, mówił też o „politycznych” uwikłaniach Warburga w jego terażniejszość – o antysemityzmie, asymilacji, dystansowaniu się autora *Atlasu Mnemosyne* od korzeni żydowskich, zbieraniu materiałów wizualnych dotyczący prześladowań Żydów, szczególnie pogromów w Europie Wschodniej. Rampley wskazał ponadto na problem abstrahowania Warburga i jego teorii od pewnego konkretnego kontekstu historycznego i mitologizowanie go we współczesnych debatach i ze współczesnych perspektyw. W dyskusji zamykającej drugi dzień obrad podkreślał z całą mocą fakt, że warburgiańskie migracje obrazów są jednak ograniczone do pewnej przestrzeni kulturowej, i że to, co dzieje się na wschód od Łaby, do tej przestrzeni nie należy, a także, że jedynym ciałem, na które Warburg w ogóle nie zwraca uwagi (ani w obrazie, ani w teorii), jest jego własne ciało. A zatem ów podmiot poznający, a właściwie „montujący” pozostaje całkowicie odcieleśniony, to „nagie” oko. Tymczasem z dzisiejszej perspektywy to właśnie sposób, w jaki

Interpretacje

posiadanie ciała (ciała w pasji) na horyzoncie poznania i procesów poznawania zmienia percepcję i doświadczenie świata zewnętrznego, wydaje się tak istotny.

Wystawa i konferencja poświęcone dziedzictwu *Atlasu Mnemosyne* Aby Warburga przekonały mnie, że poszukujemy w jego teorii obrazów koncepcji, której potrzebujemy i na którą zasługujemy nie dlatego, że stanowi ona ziszczenie pewnej metodologicznej, anarchicznej fantazji, która pozwoliłaby nam dziś potwierdzić nasze własne wybory badawcze (i wzmocniłaby pozycję Warburga jako ojca założyciela), ale dlatego, że znosi ona wyraźne granice między twórczością naukową a artystyczną, wskazuje na fakt, że wszelkie modele wiedzy (unoszenie świata na własnych barkach) są skonstruowane i konstruowalne (a więc również możliwe do obalenia), a ich pretensje do dominacji i wyłączności – historycznie i politycznie motywowane. Historia sztuki, podobnie jak historia, jest dyscypliną uwikłaną i wikłającą się w mechanizmy władzy, dlatego też nauka o obrazach, ich wytwarzaniu i recepcji w szerszym kontekście kulturowym ma dziś niebagatelne znaczenie.

Abstract

Katarzyna BOJASKA

**The Institute of Literary Research of the Polish Academy of Sciences
(Warszawa)**

Aby Warburg we deserve. Some notes on the margin of the conference *Fugue of Ideas: Passion, Knowledge and Memory in Aby Warburg's Theory of the Image* as well as the exhibition *Atlas*. How to carry the world on one's back?

In the context of the exhibition and conference held in Muse di Reina Sofia i Madrid, the author analyses the possible answers to the following questions: in what way the configurations of images which very of interest for the author of the *Atlas Mnemosyne* could relate to contemporaneity and the dynamic change, most often of traumatic character, which takes place in contemporary societies; what is the nature of today's heritage of Aby Warburg and what role do the madness and war play in the production of knowledge through images, in the dynamics of memory and collective impressions as well as what is the shape of the collective which is supposed to communicate through the common techniques and tactics of image-making.