



KAROL JÓŹWIAK
UNIwersytet Łódzki

**MONTAŻ NOWOCZESNOŚCI. WYSTAWA „ATLAS
NOWOCZESNOŚCI” WOBEC WYBRANYCH WĄTKÓW
FILOZOFII HISTORII SZTUKI**

Czy nowoczesność jest współczesnością? Co pojęcie nowoczesności oznacza dziś, w czasach kiedy już właściwie przestało używać się pojęcia ponowoczesności, tak modnego jeszcze w zeszłej dekadzie? Czyżbyśmy stali się na powrót nowocześni, czy może wręcz przeciwnie, porzuciliśmy kategorie nowoczesności i ponowoczesności jako fantasmagorie zeszłego wieku. Wystawa w Muzeum Sztuki wyciąga niczym z lamusa pojęcie „nowoczesności”, aby uczynić ją tematem wystawy. „Atlas nowoczesności”, bo oczywiście o nim mowa, jest próbą pokazania, czym była (jest?) nowoczesność, kształtowana, widziana i definiowana z perspektywy sztuki.

Nowoczesność jest konceptem tworzoną na bieżąco, wciąż przededefiniowywaną. Można powiedzieć, że jest efektem swoistego montażu. Kategoria montażu jest dobrym punktem wyjścia do dalszej analizy tej wystawy. Opisuje ona bowiem zarówno zagadnienie wizualności (każda wystawa jest swego rodzaju montażem), jak i pewnej heurystyki dyskursu (heterogeniczna struktura tekstu jako montaż). Ponadto, jest to istotne pojęcie myśli głównego patrona wystawy, Aby'ego Warburga, ale również innych myślicieli, których echa wydają się krążyć po wystawie, takich jak Walter Benjamin czy Siergiej Eisenstein. Ich dywagacje nad kulturą nowoczesną połączone z rozważaniami nad kategorią montażu we współczesny kontekst wprowadził bodaj najbardziej inspirujący współczesny filozof sztuki Georges Didi-Huberman. Poruszając się w tej konstelacji nazwisk będę starał się pokazać, jak historia sztuki i sposoby jej prezentacji z jednej strony uzyskiwały kinematograficzny charakter (montaż), jak również

jaką wizję historii sztuki i kultury nowoczesnej narzucił ten nowy rodzaj percepcji.

I

„Uprawiać historię sztuki w formie atlasu jest czymś przeciwnym
wobec uprawiania historii sztuki jako narracji”

Georges Didi-Huberman

Jarosław Suchan, kierownik zespołu kuratorskiego, sięga po pojęcie montażu w tekście otwierającym wystawę, zwracając uwagę na jej „achronologiczny charakter”. Píše, że wystawa „oferuje nie tyle chronologicznie porządkowaną opowieść o nowoczesnych dziejach, ile m o n t a ż [podkr. K.J.] wyobrażeń nowoczesności oraz jej śladów utrwalonych w sztuce XX i XXI wieku” [broszura towarzysząca wystawie „Atlas nowoczesności”]. Pojęcie montażu zatem jest tu użyte w kontekście rozbijania ciągłości narracji. Jest środkiem, który wydobywa na pierwszy plan inne zależności niż te dotyczące linearności. Montażysta świadomie rozbija ciągłość, wprowadza cięcia i kontrastowe zestawienia, nadając tym samym nowe sensy materiałowi wizualnemu. Zespół kuratorski, kierowany przez dyrektora muzeum, sięgnął po różne zjawiska/hasła symptomatyczne dla nowoczesności, takie jak: emancypacja, autonomia, industrializacja, kapitał, urbanizacja, eksperyment, mechanizacja czy rewolucja. Każde z tych haseł opatrzone zostało opisem tekstowym i zilustrowane wybranymi pracami artystycznymi, korzystając z wypracowanej już wcześniej metody konstruowania „pasaży” [analogiczne do wcześniejszej wystawy „Korespondencje. Sztuka nowoczesna i uniwersalizm”]. Gdzie zatem uwidaczniać miałby się tu montaż? Przed podjęciem tego wątku warto jeszcze zatrzymać się przy pewnym kontekście tej wystawy. Otóż ważnym punktem odniesienia idei tej wystawy wydaje się myśl wspomnianego już Georges Didi-Hubermana. To ten myśliciel na nowo odczytał i zinterpretował myśl Aby’ego Warburga, autora *Atlasu Mnemosyne* [Didi-Huberman, 2002], to on podjął próbę zbudowania swojej teorii kultury w intrygujący sposób czytając wybranych myślicieli, często dobieranych z marginesów głównych nurtów akademickich. W przewrotny sposób zaprzął do swojego projektu pojęcie anachronizmu (*l’anachronisme*), nadając mu wartość

pozytywną, odnosząc je do swoiście pojętej niewczesności Nietzschego [Didi-Huberman, 2007]. Pojęcie to staje się słowem kluczem, będącym jedną z kategorii obrazu, modeli czasowości, ale i typów myślicieli. „Myśliciele anachronistyczni”, do których francuski myśliciel zalicza Warburga i Benjamina, to ci, którzy „wyznaczają nowe ścieżki heurystyczne” [Didi-Huberman, 2002, 53]. Jednakże warto zwrócić uwagę, że „myśliciele anachronistyczni” to jednocześnie ci, którzy zmierzają ścieżką wykreowaną przez samego Didiego-Hubermana. Można bowiem zauważyć, że Aby Warburg i Walter Benjamin w pismach francuskiego filozofa, są w dużej jego własnymi kreacjami. Didi-Huberman stworzył ich na nowo, czyniąc z nich swoich *porte-parole*. Jego niezwykły talent i erudycyjność pozwoliły mu podporządkować i przywłaszczyć sobie tych myślicieli z ich dorobkiem, koncepcjami, intuicjami. Innymi słowy, dokonując żmudnej i wnikliwej inwentaryzacji myśli Warburga i Benjamina, jednocześnie dokonał on ich inwencji, stworzył ich. Dokonał tego w tak niezwykły sposób, że dziś mówiąc na gruncie historii sztuki o koncepcji Warburga czy Benjamina, mówimy o tym, jak narzuca nam to lektura Didiego-Hubermana. Siłą rzeczy, znaczna część słownika tych dwóch myślicieli to słownik myśli Didi-Hubermana. W tym słowniku na jednym z pierwszych miejsc, tuż za wspomnianą *anachronicznością*, plasuje się słowo *atlas*, ale również gdzieś w środku słowo *montaż*. Wracając zatem do ekspozycji w Muzeum Sztuki, myślę, że ani tytuł wystawy, ani jej koncepcja nie mogłyby powstać bez inspiracji Didiego-Hubermanem. Nie chodzi tylko o nawiązanie do wystawy, którą przed kilku laty zrealizował francuski filozof w Centro de Arte Reina Sofía w Madrycie, zatytułowanej „ATLAS. How to carry the world on one’s back?”. Mam na myśli sposób przeformułowywania celów historii sztuki i jej prezentacji, którą zaproponował Didi-Huberman. W jednej z wypowiedzi dotyczących jego wystawy znajduje się zdanie przytoczone jako motto: „uprawiać historię sztuki w formie atlasu jest czymś przeciwstawnym wobec uprawiania historii sztuki jako narracji”. Atlas jest środkiem w przeformułowywaniu celów, metod i tematu historii sztuki. Na tę dziedzinę, w jego wykładni, składa się, oprócz akademickiej wiedzy, również niewiedza i nieświadomość, historyk sztuki to ten, kto nie boi się zamknąć oczu [2004, 112], „im więcej patrzę, mniej wiem” [2000, 266]. Anachronizm, który jest elementem

stylistyki atlasu, to „specyficzny model czasu obrazów, model anachronistyczny, który rozbija ciągłość i sens historii” [2006, 79]. Ekspozycja w Muzeum Sztuki wydaje się czerpać wiele z tej koncepcji. Dalej będę starał się skupić na jednym z kluczowych wątków myśli Didi-Hubermana w kontekście wystawy — montażu. Niemniej, rzadko powołuję się wprost na jego teksty, a raczej sięgam do jego źródeł, próbując odtworzyć wybrane konteksty jego koncepcji montażu, na którą składają się w dużej mierze idee Aby’ego Warburga i Waltera Benjamina. Jednocześnie sam przyznaję się, że czytam Warburga, Benjamina i ich koncepcje nie inaczej, jak według Didiego-Hubermana.

II

Montaż — jeden z fundamentalnych elementów koncepcji anachronistycznej Didiego-Hubermana. Montowanie różnych elementów czasowo-przestrzennych, konstruowanie heteronomicznej struktury, przełamywanie i krzyżowanie prostych linii narracyjnych — oto pewne metodologiczne założenia Benjaminowskich „Pasaży” oraz *Atlasu Mnemosyne* Aby’ego Warburga, na które zwraca uwagę francuski myśliciel. Wszystko to, by jak najbardziej wnikliwie analizować badane zjawiska kulturowe, które nie dają się ująć w syntetyczne założenia i schematy. W metodzie Warburga i Benjamina analityczne myślenie góruje nad syntetycznym. Zamiast klarownej syntezy zjawisk, wnikliwa, niekończąca się analiza wszelkich detali, szczegółów, pobocznych elementów. Synteza, która jest ostatecznym zamknięciem tematu, jest nieustannie odwlekana, odsuwana w niekreśloną przyszłość. Stoją więc one w sprzeczności z metodą Panofskiego, „która wynika raczej z syntezy niż z analizy” [Panofsky 1971, 15], Didi-Huberman pisze o „dialektyka, ale bez nadziei na syntezę” [2011, 32]. Ciągła analiza „popycha tego typu badacza do dokładności, sprawiającej często wrażenie skrajnej” [Kemp 1983, 151]; sprawia, że naukowiec uświadamia sobie obcowanie z pewnym niedającym się ostatecznie określić materiałem, zmieniającym kształty, modyfikującym się. „Dla wielkich dzieła skończone mają mniejszą wagę niż owe fragmenty, nad którymi praca ciągnie się przez całe życie” — zwracał uwagę Benjamin [1997, 10]. Praca nad fragmentami i badaniem relacji między nimi to właśnie zasada montażu. Sergiusz Eisenstein nazywał go „zespalającą zasadą” [1959, 422], pisał, że montaż „nie dotyczy wyłącznie filmu;

napotykały na nie[go] zawsze w tych przypadkach, gdy mamy do czynienia z zestawieniem dwóch faktów, zjawisk czy przedmiotów” [1959, 420]. Oczywiście nie bez uzasadnienia jest to zestawienie ich metod z formą filmową. Obaj bowiem myśliciele wprost odwołują się do niej, jako do nowoczesnego sposobu widzenia rzeczywistości. Warburg, w podsumowaniu swojego wystąpienia na temat fresków z pałacu Schifanoia, przyrównuje swoją metodę do działania kinematografu:

„Przyjaciele! Rozwiązanie obrazowej zagadki — tym bardziej, że w tym miejscu nie sposób było ją szczegółowo wyświetlić, lecz tylko rzucić punktowo światło niczym w kinematografie — nie było celem samym w sobie mojego wystąpienia. Ta odosobniona metoda i hipotetyczna próba, którą odważyłem się tutaj przedstawić, jest w moim zamierzeniu apelem na rzecz metodycznego poszerzenia materialnych i przestrzennych granic naszej nauki o sztuce”. [2010, 212].

Odwołanie do działania kinematografu nie jest zabiegiem, jak podkreśla Warburg, czysto retorycznym, ale chęcią podążania niekanonicznymi drogami metodologicznymi, eksplorowania nowego rodzaju percepcji, nowego postrzegania i interpretowania rzeczywistości. „Recepcja w stanie rozproszonej uwagi” wedle Benjamina charakteryzuje tę nową formę percepcji [1996, 236]. Równie nowatorsko nawiązując do formy filmowej, zauważa on, że ów sposób postrzegania:

„coraz dobitniej zarysowuje się we wszystkich dziedzinach sztuki, stanowiąc przejaw głębokich przemian zachodzących w apercpcji, w filmie znajduje najwłaściwszy ćwiczebny poligon” [1996, 236].

Benjamin miał świadomość, że w „stanie rozproszonej uwagi”, „w podskórnym nurcie podświadomości odbywa się doraźna kontrola” [1996, 236]. Bowiern, jak pisał w słynnym eseju o Baudelaire:z

„Technika zmusiła wrażliwość ludzką do treningu bardziej kompleksowego. Nadszedł czas, kiedy nowe, pilnie zapotrzebowanie zaspokoił film. Szokujące wrażenie staje się w filmie zasadą formalną” [1970, 83].

Stąd eksplorowanie tej, z pozoru chaotycznej i trudnej, rozpraszającej *quasi* filmowej formy „montażu literackiego”, operującej szczegółem, „odpadkami historii” [Benjamin 2005, 505–6], którą filozof zastosował w „Pasażach”. To w tych drobnych detalach zawiera się istota badanych problemów. Benjamin pisał, że „obowiązkiem materialisty historycznego jest rozpoznawanie tej najbardziej niepozornej spośród wszelkich zmian” [1996, 415]. Warburg w swoim podejściu do detalu

nie różni się wiele od podejścia Benjamin (wystarczy przywołać najbardziej znane powiedzenie Warburga: „Der liebe Gott steckt im Detail” — „dobry Bóg tkwi w detalu”). Autor *Atlasu Mnemosyne* pisze, że jego analiza ikonologiczna:

„nie waha się badać zarówno najswobodniejszych, jak i najbardziej użytkowych form artystycznych, jako równouprawnionych dokumentów ekspresji, a więc że metoda ta, mozolnie trudząc się nad rozjaśnieniem jednej, pojedynczej zagadki w dziejach sztuki, oświetli wielkie powszechne procesy rozwojowe w ich wzajemnym powiązaniu” [Warburg 2010, 212–213]

Benjamin wielokrotnie pisał o przebudzeniu się, tę czynność fizjologiczną postawił nawet jako wzór historii: „Prezentacja poznania historycznego podług obrazu przebudzenia” [2005, 946]. Pisał, że „we śnie przeżywamy na powrót życie naszych rodziców i dziadków” [2005, 933], tak samo on przeżywał na powrót rodzącą się nowoczesność XIX-wiecznego Paryża w nieistniejących już pasażach. Jednakże opis historyczny tylko wychodzi ze snu, jego celem jest przebudzenie, bowiem „śniąca zbiorowość nie wie co to historia” [2005, 902], dlatego jego fundamentem jest „budzenie się ze snu” [2005, 884]. Na pewnym poziomie przebudzenie Benjaminowskie jest zbieżne z koncepcją odrodzenia Warburga. Autor *Atlasu Mnemosyne* pojmował je jako powrót do żyjących z ciemnego świata bóstw astralnych, ze strefy pośredniej — *Zwischenraum*, jak zwykł określać średniowiecze. Należy ponownie przywołać zdanie zapisane pod koniec choroby: „15 kwietnia 1923 roku — od tej daty rozpoczyna się mój *Renaissance* (który jednak może być całkowitą auto-iluzją)” [Binswanger, Warburg 2005, 171]. Obaj badacze mierzą się z tym przytłaczającym ogromem rzeczywistości, sięgając po metodę montażu. Nie jest to zagadnienie czysto formalne lub estetyczne. Odnosi się do poszukiwania dodatkowych sensów i znaczeń łączonych motywów, obrazów; jak dostrzega Eisenstein: „dwa jakiegokolwiek zestawione ze sobą ujęcia tworzą nieuchronnie nowe pojęcie, które w wyniku tego zestawienia nabiera cech zupełnie nowej jakości” [1959, 420]. Odwołanie się do montażu jest zatem pewną drogą heurystyczną, pewną metodą odkrywania nowych prawd, poszukiwania nowych, nieodkrytych sensów, za pomocą eksperymentalnej, zmiennej formy, wykorzystując jednocześnie wielość opracowywanych materiałów. Montaż jest sposobem poradzenia sobie z heteronomicznym,

różnorodnym materiałem, z którego konstruowana jest pewna narracja. Siegfried Krakauer w swojej „Teorii filmu” wprowadził pojęcie „przedstawiania materialnej rzeczywistości”, dzieląc je na funkcje rejestracyjne i odkrywcze [1975, 62]. Takim „przedstawieniem materialnej rzeczywistości” wydają się być dwa omawiane projekty, w których funkcja rejestracyjna (zagadnienie historii i obrazu) łączy się z funkcją odkrywczą (poszukiwanie nowych sensów poprzez metodę montażu oraz opracowywanie i przecieranie nowych ścieżek heurystycznych historii sztuki). Eksploatując metody montażu, Warburg i Benjamin odkrywają nowe treści i wartości niesione przez kulturę europejską. Natrafiają na przedmioty, które nie są martwą materią, nieruchomymi elementami kultury człowieka, ale są same w sobie czynnikiem dynamicznym, przepelnionym życiem, ruchem i swoistą aktywnością. Obaj badacze starają się całkowicie oddać głos materiałowi swoich badań, z jak najbardziej subtelnym komentarzem, minimalnie zasłaniającym ów dynamizm. Wydobywają na sam wierzch omawiane problemy, pozostawiając swoje myśli w tle, jako przestrzeń pośrednią łącząca pojedyncze elementy, ale nigdy nie będącą istotą wypowiedzi. Myśl autora staje się spoiwem montażowym tych projektów; niepozorna i subtelna, a jednak bez tej myśli całość rozleciałaby się natychmiast. Philippe-Alain Michaud zwraca uwagę na te przestrzenie pomiędzy w projekcie Warburga:

„Aby zrozumieć to, co Warburg rozumiał przez «ikonologię przerw [*ikonologie des Zwischenraums*]» należy zatrzymać się nad tym, co łączy fotografie lub przeciwnie, nad tym, co dzieli, nad tymi czarnymi przestrzeniami, które izolują obrazy na powierzchni tablic” [2002, 176].

Tę poetykę przestrzeni pomiędzy *Atlasu Mnemosyne* rozwija Didi-Huberman, pisząc, że:

„czarny materiał tablic *Mnemosyne* (...) nie jest wyłącznie obszarem optycznym, tworzy on przestrzeń materialną obrazów, ich dynamiczne środowisko, ich «miejsce pobytu». Przestrzeń zatopiona w ciemności jest więc pewnym *Umwelt* — otaczającym światem — obrazów” [2006, 456].

To właśnie w tej formie Warburg odkrywa najlepsze narzędzie do ukazania się wyłaniających się z ciemności przeszłości demonów antyku. Tym, czym dla Warburga jest *Zwischenraum*, przestrzeń pośrednia, tym dla Benjamin wyłaje się być komentarz, łączący

montażowo zebrane cytaty. Komentarz jest strukturą [Benjamin 2005, 506] stanowiącą szkielet dla całej konstrukcji *Pasaży*, dla tej książki cytatów: „dzisiejszy historyk musi tylko skonstruować delikatne, lecz wytrzymałe — filozoficzne — rusztowanie, by w jego sieć chwycić najbardziej aktualne aspekty przeszłości” [2005, 504]. Tiedemann zwrócił uwagę, że Adorno mylnie zinterpretował dzieło Benjamina jako „składające się wyłącznie z cytatów”, jednakże ta pomyłka wskazuje jak silnie oddziaływała na późniejszych interpretatorów idea tego „szokowego montażu materiału” [2005, s. 1144]. Edytor tekstów Benjamina pisze:

„Miejsce teorii pośredniczącej [*sic!* — przyp. KJ.] zajęłaby jakaś forma komentarza, definiowanego przezeń [tj. przez Benjamina — przyp. KJ.] jako «objaśnianie szczegółów» (N 2, 1); objaśnianie i komentarz jednak można sobie wyobrazić tylko jako prezentację, nie inaczej. Nie można bynajmniej przyjąć, iż *Pasaże* były już gotowe w formie cytatów i potrzebowały tylko sensownego uporządkowania” [2005, 1144].

W obu zatem projektach autorzy ograniczają swoją inwencję do przemawiania wprost jedynie przez obszary pośrednie, poboczne, poprzez łączniki montażowe. Jednakże to subtelne działanie, delikatna manipulacja materiałem, ma bardzo ważne znaczenie. To w obrębie pośrednich obszarów, rodzi się kluczowy efekt tych a n a c h r o n i s t y c z n y c h metod, tam dokonuje się (typowo filmowy) akt animowania badanych materiałów, ożywiania ich, dawania im narzędzia do przemawiania i oddziaływania na współczesność, to w tej pomijanej przestrzeni pomiędzy „ustawicznie rodzi się nowe życie” [Benjamin 2005, 505], tam rozgrywają się podświadome procesy. Benjamin, niemal słowami Warburga, pisał, że „międzyprzestrzeń budzenia się, w której obecnie żyjemy, chętnie odwiedzają bogowie” [2005, 890]. Obu badaczom chodziło o odtwarzanie, czy może bardziej unaocznianie, wszechobecnego życia, przepełniającego pozornie martwe archiwa. Benjamin wskazywał na „niezniszczalność najwyższego życia we wszystkich rzeczach” [2005, 505], Warburg z kolei pisał, że „w setkach przeczytanych i w tysiącach nieprzeczytanych źródeł archiwalnych wciąż brzmią głosy zmarłych” [2010, 92]. O takim właśnie powoływaniu do życia poprzez montaż pisał Eisenstein:

„zestawienie poszczególnych detali w określonej konstrukcji montażu powołuje do życia, zmusza do powstania w percepcji odbiorcy, to, co ogólne, co zrodziło każdą odrębną cząstkę, i co wiąże je razem w jedną całość, a mianowicie — w taki

uogólniony obraz, w którym autor, a w ślad za nim i widz przeżywają dany temat” [1959, 422].

Pisząc o *Atlasie* Warburga, często odwoływano się do doświadczeń awangardy plastycznej, do sztuki collage’u i fotomontażu [Didi-Huberman 2006, 444; Michaud 2002, 178], Benjamin wprost odwoływał się do doświadczeń plastycznych surrealistów. Jednakże dużo bardziej intrygującym wydaje się zestawienie form tych projektów z doświadczeniem filmowym, z chęcią uchwycenia ruchu i życia. Michaud pisał o tablicach *Atlasu* Warburga jako o *storyboardach* filmowych, starał się je zestawić z „Histoires du cinema” Jeana-Luca Godarda, nazywając oba podejścia „myślą typu kinematograficznego w historii sztuki” [2002, 178-179]. Wydaje się jednak, że Michaud zatrzymał się jedynie na aspekcie wizualnym *Atlasu Mnemosyne*, albo niedostatecznie rozwinął ten motyw. Nie wszedł w głąb sensu filmu jako najefektywniejszej formy przedstawiania życia. Kracauer podkreśla, że właśnie film, w odróżnieniu od sztuki, najlepiej eksponuje „materiał z życia” [1975, 319]. O ile więc sztuki plastyczne, pod wpływem zamierzeń artysty, przewyżniają rzeczywistość: „nawet najbardziej zagorzały realista nie rejestruje rzeczywistości, ale ją przewyższa”, o tyle „materialna rzeczywistość jest domeną filmu”, stanowi jego materię [Kracauer 1975, 317]. W tym sensie projekty Benjamin i Warburg należałoby raczej zestawić z filmem niż ze sztukami plastycznymi, oni nie przewyżniają sztuki i kultury jako swoistej łamigłówki, którą rozwiązują jako wytrawni humaniści, ale raczej traktują je jako materię do *quasi* filmowej projekcji różnych zagadnień bytu człowieka. W tym kontekście jakże benjaminowsko brzmią słowa Kracauera o filmie:

„Próbując doświadczyć świata za pomocą kamery — dosłownie wyzwalamy go ze stanu uśpienia, stanu faktycznego nieistnienia. A możemy go doświadczać, ponieważ percypujemy go fragmentarycznie. Kino można określić jako medium szczególnie przystosowane do wyzwiania materialnej rzeczywistości. Po raz pierwszy w dziejach obraz filmowy pozwala zachować przedmioty i zdarzenia, składające się na strumień materialnego życia” [1975, 318]

Warburg i Benjamin za pomocą swoich narzędzi, „Pasaży” oraz *Atlasu Mnemosyne* próbują doświadczyć nowoczesności, nowożytności kultury europejskiej. Wyzwalają tę nowoczesność z licznych detali, z samej „materii życia”, czy to XIX wieku, czy nieustannie powracającego

Renesansu. Wrażliwi na detale, na wszelkie odchylenia od reguły, w których — jak uważali — zawiera się to, co najistotniejsze dla danej kultury. Bowiem, jak pisał Benjamin, „tym, co w kulturze ważne, nie są wielkie kontrasty, lecz niuansy z których świat rodzi się ciągle na nowo” [2005, 905]. Dlatego forma „Pasaży” jest tak wymagająca i mało przystępna, bowiem tylko w ten sposób Benjamin był w stanie przedstawić owe subtelne problemy, które często były ambiwalentne, bez wyraźnych kontrastów, ginące w skali szarości, niedostrzegalne dla pobieżnego widza. Podobnie u Warburga, kategorie przybierają coraz mniej ewidentne i jednoznaczne sensy. Charlotte Schoell-Glass zauważyła tę zmianę na podstawie kategorii obrazu, który

„ulega pewnej modyfikacji terminologicznej: nie jest to już *polarność* (i w związku z tym próba «harmonizowania przeciwieństw») ale raczej ambiwalencja i niejasność (...). Warburg przechodzi od konceptu *polarności* do *ambiwalencji*” [2002, 45]

Jego model obrazu zaczyna „krążyć wokół nierozwiązywalnej ambiwalencji” [Schoell-Glass 2002, 45], na co zwrócił również uwagę Ernst Gombrich:

„Fakt, że każdy obraz wydawał się naładowany konfliktowymi i przeciwstawnymi mocami, że ta sama «formuła patosu» oznaczała z jednej strony «wyzwolenie» z drugiej «degradację», sprawiał największe trudności dla Warburga w przedstawieniu złożoności jego oglądu historycznego w języku dyskursywnym” [1970, 285]

To właśnie ta trudność „języka dyskursywnego” o którą nieustannie potykał się Warburg, sprawiła, że postanowił on prawie całkowicie zrezygnować ze słowa, i oddać głos przede wszystkim obrazom. Co więcej, sam z obrazów konstruuje, lub może odtwarza, pewien język, dlatego we wstępie do *Atlasu Mnemosyne* (jedynym całościowym i wykończonym tekście odnoszącym się do projektu) odwołuje się do teorii językoznawczej: „Podczas podobnych prób już w 1905 roku autorowi przyszło z pomocą studium Osthoffa, poświęcone supletywnemu charakterowi języków indogermańskich” [Warburg 2011, 110]. Warburg doszedł do wniosku, że analiza języka może służyć do analizy „analogicznych procesów w obszarze języka gestów, dającego formę sztuce” [1966, 821]. Atlas obrazów stał się więc prawdopodobnie czymś na kształt słownika języka gestów sztuk plastycznych, czyli tym, co nazywał engramami. Opierając się teorii dziedziczenia cech nabytych, wyrażanych w tzw. engramach, zbudował

własną teorię „pamięci form ekspresywnych” wytłoczonych w pamięci społecznej „z taką intensywnością, że te engramy doświadczenia emocjonalnego trwają [überleben] jako bogaty dorobek pamięci” [1966, 821]. Warburg więc wszedł w świat obrazów, który zaczął postrzegać coraz bardziej jak abstrakcyjny świat języka, świat pamięci przenośnej, złożonej z pewnych danych przekazywanych od wieków. W tym sensie Belting pisał o pewnym „odmiennym rodzaju języka”, co oczywiście nie oznaczało „konwencjonalnej metafory poetyckiego «języka sztuki», ale raczej system symbolicznego komunikowania się zawarty w samych formach” [1987, 31].

Podobnie było z Benjaminem, on też wszedł w językową przestrzeń obrazów, które zdominowały jego percepcję świata. Jednakże podszedł do nich niejako od drugiej strony. O ile punktem wyjścia dla Warburga były konkretne obrazy, konkretne artefakty z historii sztuki i kultury, o tyle punktem wyjścia dla Benjaminą była rzeczywistość jawiąca się w obrazach. Zaczęli oni więc od różnych stron, ale wydaje się, że ostatecznie dotarli do podobnych obserwacji, wniosków i metod, jak pisał Kemp, „przy końcu ich działalności badawczej wyłoniła się daleko idąca zbieżność sposobów postępowania” [1983, 153]. Benjamin, tak samo jak Warburg, nie ma:

„nic do powiedzenia; tylko do pokazania. Niczego, co wartościowe, nie kradnę; nie przywłaszczam sobie także żadnego wyrafinowanego sformułowania. Tylko łachmany i odpadki, ale nie po to, by je zinwentaryzować, lecz by oddać im sprawiedliwość w jedyny możliwy sposób — wykorzystując je” [2005, 505–506].

Jego cel jest jasno zdefiniowany, chce „ukazać większą obrazowość materialistycznej prezentacji historii niż metody tradycyjnej” [2005, 509]. Bowiemy historyk, w czasach Benjaminą, skonfrontowany jest z całkowicie nową sytuacją kulturalną, stoi w obliczu niekończących się materiałów: „Należy ukazać szczególną trudność w pracy historyka nad czasami po końcu XVIII wieku. Z chwilą narodzin wielkonakładowej prasy objętość źródeł wzrasta nieskończenie” [2005, 512]. Benjamin stara odnaleźć się w tej całkowicie nowej sytuacji, ma świadomość, że obrazy, nawet w swojej konkretnej formie, stają się coraz bardziej abstrakcyjne, poprzez swoją ulotność, zwielokrotnienie, potężny natłok z każdej strony. „Technika reprodukcji wyrywa reprodukowany obiekt z ciągu tradycji” [1996, 207] — z kolei ów obraz, wydaje się, wyrywał

Benjamin z konkretności materii. Nie potrzebował on więc konkretnych obrazów; operował wyłącznie słowem, pozornie więc jego metoda była zupełnym przeciwieństwem metody Warburga. Jednakże w tej sprzeczności rodzi się pewna dialektyczna jedność, naświetlająca zagadnienie świata w obrazach. Historia sztuki bez słów, utworzona z samych obrazów oraz obraz historii złożony z samych fragmentów tekstów, bez żadnych ilustracji — w tych dwóch skrajnościach rodzi się pewne napięcie, pewna dialektyczna gra.

„To — pisał Benjamin — co dla innych jest odchyleniem, dla mnie stanowi zespół danych określających mój kurs. — Ja swoje wyliczenia opieram na różniczkach czasowych, które innym zaburzają «główne kierunki» poszukiwań” [2005, 502].

Warburg skupiał się również na tym, co „zaburza główne kierunki historii sztuki”, na renesansie, który nie jest tylko pogodnym nawiązaniem do doskonałego antyku, ale jest odrodzeniem antycznych demonów, opętujących nowoczesną Europę. To w tych „odchyleniach”, w tych „różniczkach”, „ciemnych obszarach” oddzielających obrazy na tablicach „Mnemosyne”, wśród tysięcy cytatów, realizuje się ta sama strategia analizy kultury. Analiza staje się montażem, ciągłym poszukiwaniem zmiennych zależności, różnic, które nie są determinowane przez ewidentne i doniosłe zjawiska, ale przez detale.

„Bardzo znamienity w kinie — pisał Benjamin — jest kontrast między przerywanym ciągiem obrazów (...) i ciągłością muzyki. Jednym z celów niniejszej pracy jest również gruntowna eliminacja «rozwoju» z obrazu historii” [2005, 892].

Czerpiąc zatem na współczesnych im doświadczeniach z dziedziny sztuki filmowej, starają się prowadzić pewną narrację naukową, która zrywa z linearnością i teleologiczną koncepcją rozwoju. Bowiem w ich projektach realizuje się dalekosiężny cel, który wykracza poza czysto estetyczny ogląd sztuki, ograniczający się do badania wymiaru wizualnego sztuki, a sięga próby tworzenia materialnego obrazu rzeczywistości. Jest więc to szeroko pojęta analiza człowieka, kultury i społeczeństwa. W obu projektach zawarta jest wizja nauki historii sztuki, z jej niesprecyzowanymi i ambiwalentnymi celami i motywacjami.

Warto zaznaczyć, że do podobnych obserwacji doszedł na gruncie nieco innych rozważań Wiesław Juszcak. W swoim tekście

„Dzieło sztuki czy fakt historyczny?”, dyskutował sposób, w jaki traktować przedmioty sztuki, jaką czasowość zastosować do nich. Postulował tam by unikać sytuacji, „które powodują «unieruchomienie», ustytuczenie i, co za tym idzie, które będą w stanie sprowadzić wszelkie procesy do czystej chronologii” [1972, 12]. Wskazywał, iż „problem nieciągłości pozostaje zawsze ważnym problemem”, a koncepcje adekwatne do celów historii sztuki, to takie, które w obrazie widzą „fragment przebiegu, uwydatniają jego «energetyczną» stronę” [1972, 12]. W podobnym tonie, na gruncie refleksji filozoficznej będzie pisał Michel Foucault odnośnie do historii i dokumentu:

„Naczelne zadanie jakie sobie stawia (historia — przyp. K.J.), nie polega na tym, by go interpretować (dokument — przyp. KJ.), by ustalić, czy mówi prawdę i jaka jest wartość jego przekazu, ale na tym, by przetworzyć go od wewnątrz, i opracować: organizuje go, rozcina, dzieli, porządkuje, wyodrębnia poziomy, ustanawia serie, odróżnia to, co walentne, od tego, co walentne nie jest, wykrywa składniki, określa jednostki, opisuje stosunki” [1977, 31].

Foucault podkreślał potrzebę przededefiniowania historii, która powinna przestać „posługiwać się materialnymi dokumentami, ażeby odświeżać swoje wspomnienia”, ale ma stać się „odtąd przetwarzaniem i uruchamianiem dokumentarnej materii” [1977, 31]. Nowa historia, wedle Foucaulta, „dokonuje problematyzacji serii, cięć, granic, deniwelacji, przesunięć, swoistości chronologicznych, szczególnych form przetrwania, możliwych typów relacji” [1977, 35] — oto więc uprawianie historii staje się pewnym montowaniem quasi filmowym, gdzie dokonywane są cięcia, przesunięcia, tworzone są serie montażowe, usunięcia, manipulowanie chronologią etc. Jak wobec takiej wizji historii definiować już konkretnie historię sztuki, jak taką koncepcję historii można przełożyć na historię sztuki? Do tych pytań prowadzić nas może myśl Aby’ego Warburga i Waltera Benjamina. Jednakże w dużo wyraźniejszej formie naprowadza na te pytania interpretacja tych myślicieli przez współczesnego myśliciela, niegdysiejszego ucznia Foucaulta, Georgesa Didi-Hubermana.

Wracając zatem do zagadnienia wystawy w Muzeum Sztuki, myślę, że do powyższych pytań, za Didi-Hubermanem prowadzą również kuratorzy wystawy „Atlas nowoczesności”. Analizowane

wcześniej strategii: warburgiańska *historia sztuki w samych obrazach* i benjaminowski *obraz historii zbudowany z samych fragmentów tekstów*, znajdują swój ekwiwalent w stylistyce wystawy. Zbudowana ona jest z konstelacji obrazów, w które wprowadzone są obszerne teksty teoretyczne, dotyczące różnych zagadnień, kluczowych dla pojmowanej przez kuratorów *nowoczesności*. Jest to ciekawa konstrukcja, aczkolwiek wymagająca. Jako widz tej wystawy z niektórymi tezami zawartymi zarówno w tekstach, jak i w konstelacjach obrazów nie mogłem się zgodzić, uważałem je za mylne, nietrafione, czasem wręcz fałszywe i tendencyjne. Jednakże oto właśnie konsekwencja wpływająca z dorobku Warburga i Benjamina. Ich rozważania są w pewnym sensie arbitralne, *a priori*, subiektywne. Albo wchodzi się w ich narracje, podporządkowując się ich wizjom i konwencji, albo należy je odrzucić, jako nienaukowe, nieobiektywne, nieokreślone. Ich rozważania oparte są do pewnego stopnia na asocjacjach, intuicji i przeczuciu, które często prowadzą do zaskakująco trafnych konstatacji, choć czasem mogą zawodzić. Podobnie jest z ekspozycją w Muzeum Sztuki. Widz postawiony jest wobec podobnej arbitralnej, czasem wręcz apodyktycznej narracji. Jednakże, tak samo jak w *Atlasie Mnemosyne* i „Pasażach”, odbiorca może swobodnie poruszać się po salach „Atlasu nowoczesności”, podporządkowując się jej idei, ale jednocześnie współtworząc ją, montując ją, czasem wręcz czytając ją wbrew intencjom kuratorów. Montaż nowoczesności dokonał się na poziomie wyborów kuratorskich, architektury wystawy, doboru i stworzenia tekstów, ale również ten montaż dokonuje się na poziomie indywidualnego odbioru wystawy, która nie narzuca swojej teleologii, linearności i chronologii, a pozostawia je otwarte.

BIBLIOGRAFIA

- Belting, Hans, 1987, *The End of Art History*, trans. Christopher S. Wood, Chicago.
- Benjamin, Walter, 1970, *O kilku motywach u Baudelaire’a*, przeł. Barbara Surowska, [w:] „Przegląd Humanistyczny”, nr 5, ss. 69–84.
- Benjamin, Walter, 1996, *Anioł Historii i inne szkice*, opr. Hubert Orłowski, Poznań.
- Walter Benjamin, 1997, *Ulica jednokierunkowa*, przeł. Andrzej Kopacki, Warszawa.
- Benjamin, Walter, 2005, *Pasaże*, przeł. Ireneusz Kania, Kraków.
- Binswanger, Ludwik; Warburg, Aby, 2005, *La guarigione infinita*, trad. Catia Marazia, Davide Stimilli, Vicenza.
- Didi-Huberman, Georges, 2000, *Obraz jako rozdarcie i śmierć wcielonego boga*, tłum. Mirosław Loba, [w:] „Artium Quaestiones”, X, ss. 219–304.
- Didi-Huberman, Georges, 2004, *Ninfa Moderna*, trad. Aurelio Pino, Milano.
- Didi-Huberman, Georges, 2006, *L’immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell’arte*, trad. Alessandro Serra, Torino.
- Didi-Huberman, Georges, 2007, *Storia dell’arte e anacronismo delle immagini*, trad. Alessandro Serra, Torino.
- Didi-Huberman, Georges, 2011, *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, przeł. Barbara Brzezicka, Gdańsk.
- Eisenstein, Sergiusz, 1959, *Wybór pism*, przekład zbiorowy, Warszawa.
- Foucault, Michel, 1977, *Archeologia wiedzy*, przeł. Andrzej Siemek, Warszawa.
- Gombrich, Ernst, 1970, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, London.
- Juszczak, Wiesław, 1972, *Dzieło sztuki czy fakt historyczny?*, [w:] *Granice sztuki: z badań nad teorią i historią sztuki, kulturą artystyczną oraz sztuką ludową*, red. Jan Białostocki, Warszawa.
- Kemp, Wolfgang, 1983, *Walter Benjamin i Aby Warburg*, przeł. Wojciech Suchocki, [w:] „Artium Quaestiones”, II, ss. 145–172.
- Kracauer, Siegrfried, 1975, *Teoria filmu*, przeł. Wanda Wernstein, Warszawa.

- Philippe-Alain, Michaud, 2002, *Zwischenreich. Mnemosyne, o l'espessivita senza soggetto*, [w:] *Aby Warburg e le metamorfosi degli antichi dei*, red. Marco Bertozzi, Ferrara.
- Panofsky, Erwin, 1971, *Studia z historii sztuki*, opr. Jan Białostocki, Warszawa.
- Schoell-Glass, Scharlotte, 2002, *La teoria dell'immagine proposta da Aby Warburg*, [w:] *Aby Warburg e la metamorfosi degli antichi dei*, red. Marco Bertozzi, Ferrara.
- Tiedemann, Rolf, 2009, *Wprowadzenie*, [w:] Walter Benjamin, *Pasaże*, przeł. Ireneusz Kania, Kraków, ss. 5–30.
- Warburg, Aby, 1966, *La rinascita del paganesimo antico: contributi alla storia della cultura*, red. Gertrud Bing, Firenze.
- Warburg, Aby, 2010, *Narodziny Wenus i inne szkice renesansowe*, przeł. Ryszard Kasperowicz, Gdańsk.
- Warburg, Aby, 2010, *Atlas Mnemosyne. Wprowadzenie*, przeł. Krzysztof Pijarski, [w:] „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” nr 2–3, 2011, ss. 110–115.

ABSTRACT

Editing Modernity. „Atlas of Modernity” exhibition confronted with some trends in contemporary aesthetics

In this article I examine the notion of “montage” in the contexts of both Muzeum Sztuki exhibition “Atlas of Modernity” and contemporary trends in aesthetics. In the exhibition folder there appears the word “montage” which describes a specific methodology of the exhibition. The way “montage” is being used metaphorically in the discourse of aesthetics is by no means new. Thus I decided to dig into the roots of the usage of this notion, which goes back to the beginning of 20th century when Aby Warburg established a new methodology in the visual studies, Walter Benjamin elaborated on his literary montage, and Sergey Eisenstein contributed to general theory of montage. Nevertheless, the very central figure is contemporary theorist Georges Didi-Huberman and his original reading of the above mentioned thinkers. Thus, using this constellation of names, I try to examine, how the notion deriving from cinematography happened to play such an important role in contemporary aesthetics.

KEYWORDS: “atlas of modernity”, montage, aesthetics, anachronism, image studies

SŁOWA KLUCZOWE: „atlas nowoczesności”, montaż, estetyka, anachronizm, teoria obrazu