

Agnieszka Gralińska-Toborek

Katedra Estetyki
Instytut Filozofii Uniwersytetu Łódzkiego

Znaczenie obrazu w koncepcji kultury Aby Warburga¹

Aby Warburg (1866–1929) postrzegany jest przede wszystkim jako badacz sztuki Renesansu i założyciel słynnej, specyficznej Biblioteki. Współcześni badacze kultury coraz częściej doceniają także oryginalność jego koncepcji kultury, którą postrzegał nie jako czasowy ciąg rozwojowy, lecz dialektyczne rozpręszanie się energii mitycznych i racjonalnych, co ujawniać ma się szczególnie w obrazotwórczej działalności człowieka. Dzięki temu Warburg może być dziś postrzegany jako prekursor współczesnych badań nad tzw. kulturą wizualną². Nasze zainteresowanie skupione będzie tylko na kilku szczegółowych problemach podejmowanych przez Warburga, takich jak symbol i alegoria, pamięć zbiorowa oraz, najbardziej intrygujący, projekt atlasu *Mnemosyne*, są to bowiem elementy budujące kluczowe zagadnienie świadomości ikonograficznej³.

Praca badawcza Warburga skupiła się na tropieniu śladów pogańskiego antyku w Renesansie⁴. Nie sprowadzała się jednak do odnajdywania motywów i ich pierwowzorów, jak to czyniło wielu historyków sztuki, lecz była punktem wyjścia do szukania powodów owego zjawiska wędrówki obrazów, a dalej

¹ Artykuł jest nieznacznie zmienioną I częścią pracy doktorskiej zatytułowanej: „Świadomość ikonograficzna a nowoczesna praktyka artystyczna i refleksja nad sztuką” napisanej pod kierunkiem prof. dr. hab. Grzegorza Sztabińskiego w Katedrze Estetyki w Uniwersytecie Łódzkim.

² O tym, czym jest „hybryda” zwana kulturą wizualną i jaki jest jej związek z historią sztuki, por. m.in. W.J.T. Mitchell, *Interdisciplinarity and Visual Culture*, „Art Bulletin”, December 1995, vol. 77, s. 540–545.

³ Świadomość ikonograficzna, tytułowe zagadnienie tej pracy, rozumiana jest jako świadomość tego, że obraz, a zwłaszcza dzieło sztuki, zawiera treść, że znaczy – czyli nie tylko ukazuje nam to, co przedstawione, ale także odnosi się do czegoś poza obrazem i poza przedstawionym przedmiotem. Wywołuje ona także gotowość i chęć rozpoznawania zakodowanych w obrazie treści.

⁴ Starożytną Grecję traktował Warburg jako czas pierwotności społecznej, nie antropologicznej. Por. W. Kemp, *Walter Benjamin i Aby Warburg*, „Artium Quaestiones” 1984, t. II, s. 164.

do zarysowania własnej koncepcji antropologicznej. Warburg dostrzegał kulturę jako zmaganie się człowieka z lękiem płynącym ze świata zewnętrznego i przechodzenie od myślenia mitycznego poprzez symbolizację aż do pełnego zdystansowania się w myśleniu abstrakcyjnym.

Grecja starożytna była dla Warburga egzemplaryczna, gdyż uważał ją za szczególnie energetyczne miejsce tworzenia się archetypów⁵. Lęki, frenetyczne przeżycia człowieka starożytnego (którego nazywał pierwotnym) w kontakcie ze światem zewnętrznym „oswajane były” w zbiorowych rytuałach.

W obszarze orgiastycznego, masowego przeżycia powinno się szukać tłoczni [...], która wybija w pamięci wyraz ekstremalnego emocjonalnego napięcia z taką intensywnością, że engramy bolesnego doświadczenia trwają jako dziedzictwo zachowane w pamięci⁶.

Engramy⁷ Warburg rozumiał jako zachowaną w pamięci energię wywołaną przez zbiorowe doświadczenie o charakterze fizjologicznym, cielesnym. Energia ta może być zamieniona na gesty i mimikę, co jest „odruchową projekcją przyczyny”⁸, naśladowaniem zastępującym nieznaną przyczynę mitem. Ogromny wpływ na koncepcję powstawania symbolu jako następstwa zbiorowych rytuałów „oswajających” traumatyczne przeżycia miały ówczesne badania antropologiczne i podróż Warburga do Ameryki, gdzie osobiście mógł obserwować rytuały Indian Pueblo w Nowym Meksyku i Arizonie. Tańce w maskach, naśladowujące zachowania zwierząt były

podstawowym pogańskim sposobem odpowiedzi na największe i najpilniejsze pytanie o porządek rzeczy. W ten sposób Indianin konfrontuje niezrozumiałość naturalnych procesów z jego rozumieniem, przekształcając się personalnie w pierwszego przyczynowego pośrednika w porządku rzeczy [...]. Taniec w masce jest tańczącą przyczyną⁹.

⁵ Słowa archetyp, które utrwaliło się już w słowniku nie tylko naukowym, ale także potocznym jako określenie prawzoru, używamy tu w celu unaocznienia działania pewnych obrazów w pamięci. Warburg nie używa jednak tego sformułowania. Jak wyjaśnia W. Kemp, zbieżności między Jungiem a Warburgiem są powierzchowne, gdyż tego drugiego nie interesuje stałość symbolu – lecz jego forma odsyłająca do kontekstu historyczno-społecznego, por. W. Kemp, *op. cit.*, s. 163.

⁶ A. Warburg, Wstęp do *Mnemosyne*, Warburg Archive, nr 102.I.1.6, cyt. za: M. Rampley, *Archives of Memory: Walter Benjamin's Arcades Project and Aby Warburg's „Mnemosyne Atlas”*, w: *The Optic of Walter Benjamin*, ed. A. Coles, London 1999, s. 105.

⁷ Pojęcie engramu zapożycza Warburg z teorii Richarda Semona wyłożonej w książce *Die Mneme als erhalten des Prinzip im Wechsel des organischen Geschehens*, Leipzig 1904. Według Semona bodźce wpisują się w pamięć jako ślady, nazywane engramami. Są one reaktywowane w pewnych okolicznościach. Dla Warburga są one punktem wyjścia dla dynamogramów, które są ich zapisem wizualnym. Por.: M. Rampley, *Archives...*; tenże, *The Remembrance of Things Past. On Aby M. Warburg and Walter Benjamin*, Wiesbaden 2000, s. 88.

⁸ J. Szczuka, „Mnemosyne”, *sztuka jako organ społecznej pamięci w pismach Aby Warburga*, „Roczniki Humanistyczne” 1998, t. XLVI, z. 4, s. 140.

⁹ A. Warburg, *Images from the Region of the Pueblo Indians of North America*, Ithaca and London 1995, s. 48.

Plemiona pierwotne dostarczały mu materiału porównawczego, na podstawie którego odnajdywał te same elementy w kulturze greckiej, a potem renesansowej:

Dwa tysiące lat temu w Grecji, tym miejscu, z którego czerpiemy naszą europejską kulturę – były popularne właśnie takie rytualne praktyki i przekraczały one w swej krzykliwej monstrialności rzeczy, które widzimy wśród Indian¹⁰.

Taki zaskakujący wniosek mógł wysnuć Warburg, porównując indiański rytuał węża z greckimi przedstawieniami tańczących Menead, trzymających w rękach węże i rozszarpane w ofierze zwierzęta. Motyw węża był zresztą dla badacza szczególnie interesujący, bo – obecny w wielu kulturach – świetnie ukazuje ludzką zdolność do zamiany lęku w symbol.

Jadowity gad symbolizuje obce i zewnętrzne demoniczne siły, które ludzkość musi opanować¹¹.

Gesty powtarzane w rytuałach wyciskają się w pamięci jako obrazy – dynamogramy, wizualne inskrypcje. Obraz stoi na przejściu między owym archaicznym odruchem naśladowania a myśleniem dyskursywnym i jest formą myślenia symbolicznego¹², jest przejściem od mimetycznego utożsamienia z wywołującym lęk zjawiskiem do postawy zdystansowania się od niego. Mathiew Rampley nazywa taki symbol mityczno-asocjacyjnym¹³.

Symbol ma zdolność przetrwania w pamięci i przechowywania pierwotnej, źródłowej dla niego energii. Najbardziej kreatywny i energetyczny jest oczywiście w czasie, gdy jest ustanawiany. Gdy zaś epoka – tzn. ludzie w niej żyjący eksploatują tę energię aż do jej wyczerpania, symbole nie zanikają, lecz zmieniając formę, utajniają się na pewien czas. Jak pisze Sylwia Ferretti:

W rzeczywistości one są zawsze obecne w historii i są skierowane ku niej tak jak do drugiej natury; one ukrywają się w innych formach, które im często zaprzeczają i często obniżają ich ewokatywną siłę i czynią je z wyglądu innymi, niż są. Nie walczą przeciwko czasowi, ale raczej próbują przetrwać w czasie. [...] Zmieniając wygląd, ale nie strukturę, symbole przeszłości pozostają nietknięte, dopóki geniusz o jakimś ekstrahistorycznym i ekstratemporalnym charakterze nie przyniesie bardziej intensywnej zmiany, która jest w tym samym czasie ponownym podbojem ich pierwotnej mocy¹⁴.

W specjalnych warunkach symbole ożywają, przekazując znów swoją energię, dzieje się zaś tak wtedy, gdy umysłowość epoki znajduje się w podobnym

¹⁰ A. Warburg, *A lecture on Serpent Ritual*, „Journal of the Warburg and Courtland Institutes” 1939, nr 2, s. 282, cyt. za S. Ferretti, Cassirer, Panofsky and Warburg. *Symbol, Art and History*, New Haven, London 1989, s. 71.

¹¹ *Ibidem*, s. 53

¹² J. Szczuka, *op.cit.*, s. 140.

¹³ Por. M. Rampley, *Archives...*

¹⁴ S. Ferretti, *op.cit.*, s. 35.

stanie wysokiego napięcia. To tłumaczy odrodzenie się w sztuce renesansowej motywów pogańskiego antyku. Owo napięcie zaś rodzi się w starciu pierwotnej energii – irracjonalnej, zmysłowej, traumatycznej – ze świadomą chęcią opanowania chaosu, zrationalizowania lęków i zdystansowania się. Z próby pogodzenia i zrozumienia tych dwóch żywiołów, które z pewnością nazwać można za Nietzschem Dionizyjskim i Apollińskim¹⁵, rodzi się sztuka. We wstępie do *Mnemosyne* Warburg pisze:

dominium sztuki leży w sferze symbolu, który pomaga wyobraźni uwolnić się z głębokości i wyrazić siebie. Konieczne jest znaleźć te symbole, które z ostateczną siłą ekspresyjnej syntezy reprezentują eksternalizację wewnętrznego świata tak, by powierzyć to zmysłom, które to odbierają, i intelektowi, który to ocenia. Gdy tak się stanie, symbole zaczynają żyć w świadomości ludzkiej. Leżą one w niej w bardziej lub mniej ukrytych sferach, migrują przez cywilizacje poprzez te osoby, które mogą otwarcie je przyjąć, szukają w pewnych osobach takiej samoświadomości, która pozwoli im odrodzić się w ich kształcie pierwotnym. Patetyczny gest Marii Magdaleny Niccolo dell'Arca, Donatella czy Bertolda di Giovanni, wyrażający „moment intensywności kobiecej świętości”, jest powtórzeniem w jej ciele nieokiełznanych żądz Menead antycznych. Jest to więc przykład „pęknięcia w symbolicznym porządku”. Ten wsteczny krok, gest poganizmu, jest w porę zignorowany przez całkowicie symboliczny kontekst – ofiarę Słowa Wcielonego¹⁶.

Symbole nie odradzają się więc tylko przez naśladowanie dzieł dawnych, lecz budzą się w pamięci dzięki owemu specyficznemu natężeniu we wnętrzu artysty, stąd słynne stwierdzenie Warburga, że gdyby nawet artyści Renesansu nie znali rzeźby Laokoona, byłiby w stanie sami go wymyślić¹⁷.

Może być jednak i tak, że symbol jest eksploatowany bez owego natężenia, jest wyrwany z kontekstu, zaledwie naśladowany, a nie rozumiany i odczuwany. Tak się dzieje, gdy Agostino di Duccio w swoim reliefie dla ukazania św. Bernardina ratującego dwójkę dzieci zapożycza formy z sarkofagu antycznego przedstawiającego Medeę mordującą swe dzieci¹⁸ czy gdy „skromny przywilej pobożnego zajmowania rogu obrazu przez donatora jest rozszerzony przez Girlandaja i jego klienta bez namysłu nad tym, czy cielesny wygląd ma prawo wejścia do świętego wydarzenia jako widz a nawet aktor”¹⁹. Symbol tak

¹⁵ Inspiracja Warburga *Narodzinami tragedii* Nietzschego jest tutaj bezsporna i widoczna, choć odnajduje się też wiele różnic między koncepcjami obu filozofów. Por. m.in. S. Feretti, *op.cit.*, część: *The pagan Demon-God and the Apollonian-Dionysian Polarity*.

¹⁶ G. Didi-Huberman, *Dialektik des Monstrums: Aby Warburg and the symptom paradigm*, „Art History”, November 2001, vol. 24, nr 5, s. 265.

¹⁷ A. Warburg, „L'ingresso dello stile anticheggiante nella pittura del primo Rinascimento”, *La rinascita del paganesimo antico: Contributi alla storia della cultura raccolti da Gertruda Bing*, Florence, 1966, s. 307, za: M. Rampley, *From symbol to allegory: Aby Warburg's theory of art*, „Art Bulletin”, March 1997, vol. 79.

¹⁸ Za: J. Szczuka, *op.cit.*, s. 146.

¹⁹ A. Warburg, *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, ed. D. Wuttke, Baden-Baden 1992, cyt. za: M. Rampley, *From symbol to allegory*.

użyty staje się pustą formą wynikającą z „hiperinflacji” symbolicznego znaczenia – czyli alegorią (lub, według interpretacji M. Rampleya, znakiem logiczno-dysocjacyjnym)²⁰. Owa ekonomiczna metafora, zauważa M. Rampley, służy Warburgowi do ukazania, jak podwyższona retoryka ma skompensować fakt, że aktualny obraz nie jest już związany z jego podstawową ekspresyjną „tłoczną” [*Prägewerk*]. Rozumienie alegorii jako rozłączenia natury (tzn. emocjonalnego pochodzenia obrazu) i znaczenia wskazuje na romantyczny rodowód myśli Warburga²¹. Podobnie jak romantyczni teoretycy symbolu (przeciwnicy alegorii), Warburg także widzi symbol jako naturalne połączenie obrazu i znaczenia na zasadzie empatii. Obraz, jak zauważa M. Rampley, jest przez Warburga rozumiany jako

symbol empatycznej projekcji w coś odmiennego i sam staje się przez to obiektem empatii. Symboliczna reprezentacja traci swą symboliczną cechę, rozróżnienie między obrazem i symbolizowanym obiektem załamuje się i obraz staje się przedmiotem takiej samej empatycznej identyfikacji jak obiekt przez niego symbolizowany²².

Dzieła sztuki są więc wynikiem działania dwóch przeciwnych sił, rodzi się jednak pytanie: czy są obrazem ich polaryzacji czy też zwycięstwa rozumu nad chaosem? W zależności od przyjętej metody badacze bądź skłaniają się ku postrzeganiu Warburga jako dążącego do harmonii dzięki zapanowaniu nad tym, co zmysłowe i irracjonalne, inni zaś widzą go jako tragicznego odkrywcę psychologii sztuki, której źródłem jest irracjonalne i traumatyczne, podświadome przeżycie, co poświadczać miały także losy samego Warburga i jego kłopoty z utrzymaniem psychicznej równowagi²³. W wielu notatkach Warburg mówi o „boju z monstrem” w sobie, a także o „psychicznym dramacie” [*Seeldrama*] kultury jako całości, „zawiłym i dialektycznym” węzle podmiotu z tym tajemni-

²⁰ Ta degradacja znaczenia w alegorii barokowej zbliża Warburga do refleksji Waltera Benjamina, na co zwraca uwagę M. Rampley w tekstach: *The Remembrance...*, oraz *Archives...*, s. 100.

²¹ M. Rampley zwraca tu uwagę na wpływ koncepcji symbolu Karla Philipa Moritza, który twierdził, że „w dziele sztuki znajdujemy połączone ze sobą totalne przeciwności, które w pięknie poezji okazują się wyższym językiem, który łączy w pojedynczej ekspresji wiele koncepcji. Dźwięczą one harmonijnie razem, gdy gdzie indziej są odseparowane i przeciwstawione”. Co więcej tworzą one niepodzielną formę, w przeciwieństwie do alegorii, w której alegoryczna forma i treść są ekstremalnie różne. K.P. Moritz, *Gotterlehre, oder mythologische Dichtungen der Alten*, Lahr, 1948, 101–102, cyt. za: M. Rampley, *From symbol...*

²² Na empatię jako istotę działania symbolu zwracał uwagę F.T. Visser w eseju *Das Symbol*, w: *Philosophische Aufsätze. Eduard Zeller zu seinem 50 jährigen Doctor-Jubiläum gewidmet*. Red. F.T. Visser, Leipzig 1887, s. 15–193. Na wpływ koncepcji Vissera w myśli Warburga zwraca uwagę E. Wind, *Warnburg's Concept of Kulturwissenschaft*, w: tenże, *The Eloquence of Symbols. Studies in Humanistic Art*, Oxford 1993, oraz M. Rampley, *From symbol...*

²³ Znamienny jest tu artykuł Margeret Iversen, która z punktu widzenia psychoanalizy oraz metodologii feministycznej polemizuje z odmiennymi poglądami Gombricha. M. Iversen, *Retrieving Warburg's Tradition*, „Art History”, December 1993, vol. 16, nr 4.

czym monstrum, „pierwotną przyczynową formą” [*Urkausalitätform*]. Jak pisze Georges Didi-Huberman:

Warburgiańska historia obrazów próbuje analizować zarówno przyjemność formalnej inwencji, w okresie Renesansu np., jak i „karygodność” tłumionej pamięci, która może się tu manifestować. Ewokuje ruch artystycznej kreacji tak samo jak autodestrukcyjny przymus pracy w ogromnej obfitości form. Naświetla zarówno koherencję estetycznych systemów, jak i czasem irracjonalną naturę wierzeń, ponad którymi są one ufundowane. Bada tak jedność stylistycznych epok, jak i konflikty i „formacje kompromisów”, jakie mogą przecinać i rozdzielać je. Rozważa tak piękno i wdzięk dzieł sztuki, jak i „trwogę” i „fobie”, dla których dostarczają one, jak mówi – rodzaj „wzniosłości”²⁴.

Wydaje się więc, że Warburg dążył do opanowania chaosu, pragnął harmonii, ale jednocześnie był świadomy, że nie jest to trwała harmonia i że za każdym razem musi dochodzić do kolejnych spięć i kolejnych ustaleń – *per monstra ad astra*²⁵.

Symbol jako obrazowo utrwalony gest jest nam dostępny dzięki istnieniu zbiorowej pamięci. Ta koncepcja, zaczerpnięta z książki *Die Mneme* Richarda Semona, który porównuje pamięć do inskrypcji, pozwala Warburgowi mówić o trwałości i dostępności symbolów nie tylko dla artystów, ale całej zbiorowości. Skoro bowiem symbole rodzą się w zbiorowym przeżyciu, należą też do zbiorowej pamięci. Trudno jest jednak jednoznacznie stwierdzić, czym owa zbiorowa pamięć jest i czy jej funkcja sprowadza się tylko do bycia przetrwalnikiem, czy także ingeruje w swoje zbiory. Jednocześnie jest bowiem archiwum, w którym w równej mierze tak wcześniejsze, jak i późniejsze dokumenty są chronione²⁶, miejscem trwania dziedziczonych, pierwotnych lęków i niepokojów. Z drugiej jednak strony pojawia się u Warburga inna wersja zbiorowej pamięci, w której spadek odległej przeszłości jest w pewien sposób przetworzony, wartościowany. W tej wersji Warburg odnosi się do pamięci jako *unpolarisiertes Contiguum*, gdzie powrót antyku byłby bardziej konstrukcją współczesniającą przeszłość. Stąd Rampley wyciąga wniosek o presji ekstremów w dziedzictwie kulturowym Europy. Jedno jest istotowo konserwatywnym zatrzymaniem w przeszłości, można powiedzieć: mimetyczną absorpcją w historii – która ochrania przez powtórzenie, zaś drugie – to „transformujące zaangażowanie w przeszłość”²⁷. Można więc chyba ująć ten problem jako współdziałanie dwóch funkcji ludzkiego umy-

²⁴ Georges Didi-Huberman, *op.cit.*, s. 623–624.

²⁵ Gertruda Bing, ulubienica Cassirera, sekretarka Warburga, wspominała: „Tradycja nie była dla Warburga strumieniem, w którym wydarzenia i ludzie cały czas się rodzą. Wpływy nie są sprawą biernej akceptacji, ale zależą od wysiłku uzgodnienia, dyskusji, jak mówił Warburg, która składała się z teraźniejszości i przeszłości”. G. Bing, *Aby Warburg*, „Journal of the Warburg Institute” 1965, nr 28, s. 310, cyt. za: S. Feretti, *op.cit.*, s. 34.

²⁶ M. Rampley, *The Remembrance ...*, s. 94.

²⁷ *Ibidem*, s. 95.

słu, o jakich mówi Warburg: *Mnemosyne* – pamięci archiwizującej pierwotne przeżycia, i *Sofrosyne* (rozwagi) kształtującej materiał mnemiczny, przekazywany później przez społeczną pamięć²⁸. Ujawniony, wyłoniiony z pamięci symbol-obraz może być więc powtórzeniem, obrazem wynikającym z traumatycznego przeżycia i ujawnieniem towarzyszącej mu energii, cofnięciem się ku myśleniu prymitywnemu, ku dionizyjskości, albo opanowaniem owego lęku. Wtedy powrót do przeszłości jest zwrotem życiodajnym, jak pisze Warburg:

zadanie społecznej pamięci wyłania się całkiem wyraźnie: poprzez odnowiony kontakt z dawnymi zabytkami soki wprost z podłoża przeszłości powinny umożliwić wzrost²⁹.

Pamięć jest więc przeciwstawieniem się regresywnym impulsom, ale też obroną przed wypaleniem się symbolu w pustej alegorii, zwanej przez Warburga „rozłącznym dynamogramem”.

I tu pojawia się kolejny ważny problem, a mianowicie rola artysty w przekazywaniu symboli trwających w zbiorowej pamięci. Wyraźna sympatia Warburga do artystów, którzy powracają do modelu antycznej kultury, takich jak: Donatello, Albrecht Dürer, Sandro Botticelli czy Piero della Francesca, wskazuje na rolę artysty jako tego, który korzystając z utrwalonych w pamięci obrazów, potrafi zapanować nad wywołującym je lękiem. Nie repetycja, lecz transformacja jest rolą artysty. W dziełach wymienionych artystów mamy do czynienia z inną, oryginalną „antycznością”. Polega to na „sublimacji prymitywnych wspomnień dziedziczonych dynamogramów poprzez transformację semantyczną, zadanie porównywalne do odczarowania natury”³⁰. Akt twórczy jest więc racjonalizacją zebranego w *Mnemosyne* materiału. „Przetworzenie pierwotnych doświadczeń w medium sztuk plastycznych oznacza, według Warburga, akt zracjonalizowania i wysublimowania”³¹ – pisze Kemp. Najważniejszym rysem artystycznej obiektywizacji jest wskazanie, jak lęk jako siła decydująca i wprowadzająca w ruch może być opanowana przez kontemplację³². Jako przykład można tu wspomnieć esej o Manecie, w którym Warburg dostrzega *Śniadanie na trawie* jako transformację motywu z klasycznego sarkofagu zwanego Sądem Parysa. Świat prymitywnej przemocy, gwałtu i wojny jest przetransformowany w obraz współczesnego miejskiego odroczyńcy³³.

Nie oznacza to jednak, że Warburg rozumie sztukę w kategoriach postępu ku racjonalności. Nie każdemu artyście udaje się opanować monstra wyobraźni³⁴,

²⁸ J. Szczuka, *op.cit.*, s. 138.

²⁹ Cyt. za: M. Rampley, *From symbol...*, s. 61.

³⁰ M. Rampley, *Archives...*, s. 105.

³¹ W. Kemp, *op.cit.*, s. 161.

³² M. Diers, T. Girst, *Warburg and the Warburgian Tradition of Cultural History*, „New German Critique”, Spring/Summer 1995.

³³ Za E. Gombrich, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, London 1970, s. 272–277.

³⁴ Tu M. Rampley podaje hipotetyczny przykład *Panien z Awignonu* Picassa.

z drugiej zaś strony bez powrotu do życiodajnych soków antyku symbolowi grozi upadek w alegorię. W dodatku kultura składa się nie tylko z obrazów „obrobionych” ręką artysty, lecz jest zbiorem wszelkimi sposobami utrwalonych obrazów. Niepokojące Warburga regresje pojawiają się zewsząd. Notatkę prasową z 1905 roku o rosyjskim nauczycielu-intelektualiście, na którym dokonano samosądu, oskarżając go o działalność antycarską, Warburg zaopatrzył uwagą: „Śmierć Orfeusza. Powrót wiecznie tej samej bestii: rodzaj: *homo sapiens*”³⁵. W 1929 roku w czasie pobytu w Rzymie, jak wspominała Gertruda Bing, Warburg obserwując paradę na ulicach Wiecznego Miasta po podpisaniu przez Mussoliniego konkordatu, spóźnił się na spotkanie z przyjaciółmi. Usprawiedliwić się miał stwierdzeniem:

Wiecie, że przez całe życie interesowałem się odrodzeniem poganizmu i pogańskich uroczystości. Dziś miałem jedyną szansę być obecnym przy repoganizacji Rzymu, wybaczenie, ale nie mogłem sobie odmówić zobaczenia tego³⁶.

Koncepcję pamięci rozumianej jako archiwum obrazów rozwija Warburg w ostatnim dziele swego życia – atlasie *Mnemosyne*, czyli atlasie pamięci. Jest to bardzo oryginalny, swoisty sposób wizualizacji problemów, które go najbardziej zajmowały. Sam pisał:

To właśnie proces oddemonizowania dziedziczonego zapasu wrażeń, które stworzył lęk, obejmujący całą gamę wrażeń w uścisku emocji, od bezradnego krwawienia do morderczego kanibalizmu, użycza także cech traumatycznego doświadczenia dynamice ludzkich ruchów ekspresyjnych, leżącej pomiędzy ekstremami orgiastycznych działań, takich jak walka, chodzenie, bieganie i chwytanie. To spowodowało, że wykształcona publiczność renesansowa, wychowana w posłuszeństwie wobec Kościoła, patrzyła na tę sferę jak na region zakazany, gdzie swobodnie mogli poruszać się tylko ci, którzy, opuszczeni przez Boga, oddawali się niepohamowanym pasjom. Właśnie ten proces chce zilustrować atlas *Mnemosyne*. Skupia się on na próbie psychologicznego przyswojenia tych przeżytych wrażeń dla oddania życia w ruch³⁷.

Tym więc, co najbardziej interesuje Warburga, jest ciągły proces powracania dziedziczonych lęków, ujawniających się w ruchu, w geście – i opanowywania ich przez obraz. Pierwotnym celem Warburga było ukazanie owego procesu w kulturze Renesansu, ale dla ukazania aktualności problemu zebrał on na plan-szach wszelkie obrazowe „dowody” od czasów antycznych aż do jemu współczesnych. W ten sposób atlas *Mnemosyne* staje się wizualnym archiwum europejskiej historii kultury³⁸, rekonstrukcją zbiorowej pamięci.

³⁵ M. Rampley, *Archives...*, s. 109.

³⁶ Anegdotę przytacza M.P. Steinberg, *Aby Warburg's Kreuzlingen Lecture: A Reading*, w: A. Warburg, *Images...*, s. 108–109.

³⁷ A. Warburg, Wstęp do *Mnemosyne*, cyt. za: E.H. Gombrich, *Aby Warburg. An Intellectual Biography with a Memoir on the History of the Library by F. Saxl*, Oxford 1986, s. 291, cyt. za: J. Szczuka, *op.cit.*, s. 149.

³⁸ M. Rampley, *Archives...*, s. 100.

Na czarnych planszach dużego formatu Warburg umieszczał ryciny, reprodukcje, prasowe fotografie, znaczki pocztowe, zestawiając je ze sobą, bez słownego komentarza, według własnego klucza. Trudno bowiem jednoznacznie nazwać i odczytać motywy łączące poszczególne obrazy umieszczone na jednej planszy. Z jednej strony zwraca uwagę na gest, który powraca w czasie w kolejnych obrazach, jest to więc, jak zauważa Jakub Szczuka, ekspresyjny aspekt kultury, któremu odpowiadałaby jedna z wersji projektowanego tytułu całego atlasu brzmiąca: „*Mnemosyne: seria obrazów służących badaniu funkcji pierwotnych matryc wyrazowych przy przedstawianiu życia w ruchu w sztuce europejskiego Renesansu*”. Nie jest to jednak historia rozwoju ludzkiego gestu, lecz raczej, jak pisze Kurt Forster „historyczna powtarzalność kluczowych figur i gestów w politematycznej mozaice”³⁹. Drugi zaś aspekt kultury ujawniający się w *Mnemosyne* polega na „orientacji”, czyli utrzymywaniu dystansu wobec powracającej energii pierwotnej – i temu także służy świadoma wizualizacja, która zastępuje osobiste zaangażowanie, pogrążenie się, poddanie się mitycznej sile. Odpowiada temu druga wersja tytułu, jaką rozważał Warburg: *Mnemosyne. Stworzenie „przestrzeni do namysłu” jako funkcja kultury. Próba stworzenia psychologii ludzkiej orientacji na podstawie powszechnej historii obrazów*. Stąd atlas *Mnemosyne* jest też przedstawieniem ciągłego pogrążania się i dystansowania od tego, co pierwotne i mityczne, co niekoniecznie musi się wyrażać w geście. Rampley zwraca uwagę, iż Warburga frapuje obrazowanie relacji przestrzennych i czasowych⁴⁰. Na pierwszej planszy Warburg umieszcza XVI-wieczną mapę zodiakalną nieba, mapę Europy i drzewo genealogiczne rodziny Tornabuoni. Przechodzi od mitu do abstrakcji: od przedstawienia przestworzy tłumnie wypełnionych mitycznymi postaciami zodiakalnymi do geograficznej, zrationalizowanej mapy przestrzeni i wykresu chronologicznej sukcesji, czyli podejmuje wysiłek wizualnego zorientowania przestrzeni i czasu.

Ciekawa z tego punktu widzenia jest refleksja autora atlasu dotycząca współczesności. Epoka nowoczesności jawi mu się bowiem jako zmniejszanie myślowego dystansu, wypracowanego przez Sofrosyne, który uważał za największe osiągnięcie cywilizacji.

Kultura epoki maszyny niszczy to, co nauki naturalne, zrodzone z mitu, tak zarliwie osiągnęły: przestrzeń do uduchowienia, która ewoluowała w kierunku przestrzeni wymagającej namysłu [...]. Nowoczesny Prometeusz i nowoczesny Ikar, Franklin i bracia Wright, którzy wynaleźli sterowny aeroplan, są dokładnie tymi złowieszczymi niszczycielami poczucia dystansu, co grozi poprowadzeniem planety na powrót w chaos. Telefon niszczy kosmos. Mityczne i symboliczne myślenie dąży do formy duchowych granic między ludzkością i otaczającym światem, tworząc dystans do przestrzeni

³⁹ K. Forster, *Aby Warburg's History of Art: Collective Memory and the Social Mediation of Images*, „Daedalus” 1976, vol. 105, s. 175.

⁴⁰ M. Rampley, *Archives...*

wymagającej dewocji i refleksji: dystans zniszczony przez natychmiastowe elektryczne połączenie⁴¹.

Jedna z plansz *Mnemosyne* ukazuje fotografie Zeppelina obok diagramu systemu słonecznego Keplera z kosmologicznego tekstu *Mysterium Cosmographicum* z 1596 roku i średniowieczny manuskrypt. W świetle przytoczonych słów Warburga, takie zestawienie może być odczytane nie jako zwycięska droga opamowywania przestrzeni od mitu do technologicznej racjonalizacji w nowoczesności, lecz jako powtórny upadek w mit, utracenie dystansu. Atlas *Mnemosyne* miał więc pełnić funkcję nie tylko wizualizacji zmagazynowanych w zbiorowej pamięci obrazów, ale także miał dystansować się wobec energii, które owe obrazy w sobie niosą. Można interpretować *Mnemosyne*, za Kurtem Forsterem – jako próbę ratunku kultury europejskiej, w obliczu inflacji obrazu, przez stworzenie „historii ludzkiej emancypacji w swej własnej psychohistorii”⁴², jako reakcję na nagłe doświadczenie fragmentaryzacji kultury i przeciwdziałanie głębokiemu poczuciu straty. Można jednakże odbierać *Mnemosyne* jako przestrożę przed powracającym dionizyjskim monstrum, które objawia się w ludzkim działaniu bez myślowego dystansu.

Atlas Warburga jest porównywany czasem do awangardowych technik collage'u. Kemp pisze o wspólnych cechach *Mnemosyne* i działań Kurta Schwittersa czy kolaży dadaistycznych. Podobieństwo jest tu pozorne, zebrane na planszach gazetowe fotografie, znaczki pocztowe i tym podobne obrazy traktowane były przez Warburga nie jako pamiątki, ułamki z ruin świata – jak u Schwittersa, ale jako obrazowe dokumenty ludzkiej działalności. Ich zestawianie podyktowane było chęcią zilustrowania bardzo konkretnej koncepcji kultury, opartej na pamięci i przewyciężaniu lęku. Warburg nie chciał ukazywać rozsypanego świata, ale dążył do odkrycia jego wiecznych praw. Nie interesował go przedmiot, ale człowiek, jego gesty i działania, wszelkie zaś obrazy uważał za wizualizację ludzkiego wysiłku. W *Mnemosyne* sąsiedztwo obrazów nie jest przypadkowe, choć jak zauważa Forster, aranżacja atlasu sugeruje raczej konstrukcję znaczeń niż transmisję oryginalnego znaczenia i ukazuje wewnętrzną grę odmiennych obrazów i zmienności ich znaczeń⁴³. Ta niejednoznaczność pracy Warburga spowodowana jest dialektyką obiektywności naukowej metody, jaką starał się wypracować w badaniu kultury, i subiektywności objawiającej się w osobistym podejściu do badanych problemów.

Wokół Biblioteki Warburga, która przekształciła się w Hamburgu w instytut naukowy, gromadzili się badacze kultury, którzy pozostawali pod przemożnym

⁴¹ *Ibidem*, s. 54

⁴² K. Forster, *Aby Warburg's...*, s. 175.

⁴³ Tenze, *Die Hamburg Amerika Line...*, w: *Aby Warburg Akten des Internationalen Symposiums* (Hamburg 1991), red. H. Bredekamp, M. Diers, Ch. Schoell-Glass, za: M. Rampley, *The Remembrance*, s. 93.

wplywem jej twórcy. Wśród kontynuatorów badań Warburga wymienia się Fritza Saxla, najbliższego współpracownika, a przede wszystkim Erwina Panofsky'ego, twórcę naukowej metody ikonograficznej w historii sztuki. Błędne byłoby jednak stwierdzenie, że Panofsky w całości przejmuje Warburgiańską koncepcję dziejów sztuki jako wędrówki (migracji) obrazów. Zauważa on oczywiście te migracje, lecz tłumaczy je nie w kategoriach psychologicznych, lecz właśnie historycznych. Dla Warburga konkretne przedstawienie jest wywołaniem przez artystę obrazu przechowywanego w pamięci i w związku z tym nagle powroty pewnych motywów są warunkowane specyficznymi przeżyciami zbiorowości. Panofsky zaś dokładnie bada poszczególne typy i obserwuje ich transformacje. Zamiast nagłych pojawień się ukazuje ciągi przekształceń formy, a także – i przede wszystkim – treści. Wspólne z Warburgiem zaś jest to, że historia sztuki nie jest przez Panofsky'ego rozumiana jako ciąg rozwojowy, lecz tylko pewne następstwo kolejnych obrazów.

Proces tradycji obrazowej, jaki rekonstruuje Panofsky, jest kręty, przypadkowy, pełen wątpliwości, odbić przeszłości i niespodziewanych zwrotów. Jest absolutnie poza logiką, nie ma stałego kierunku ani celu. Ale nie oznacza to, że nie ma własnego porządku [...]. Jest to porządek tworzenia, który systematyzuje mnemoniczne odzyskiwanie i ruch obrazów⁴⁴.

Ostatecznym celem dla Warburga było nie tyle odszyfrowanie dzieła sztuki i ukazanie go jako wyrazu epoki, do czego dążył Panofsky, lecz raczej poznanie człowieka, jego psychiki, objawiającej się poprzez obraz⁴⁵. Był on zatem bliższy antropologii kulturowej i filozofii kultury aniżeli historii sztuki. Warto więc może wspomnieć, jak duży wpływ miała koncepcja Warburga na filozofię kultury Ernsta Cassirera⁴⁶, na co zwrócił uwagę Jürgen Habermas w odczycie na Uniwersytecie w Hamburgu w 1995 roku, gdy otwarto odbudowany gmach Biblioteki Warburga⁴⁷. Właśnie specyficzny układ biblioteki, gdzie księgozbiór „prowadził od obrazu wizualnego w pierwszej fazie ludzkiej świadomości do języka i stąd do religii, nauki i filozofii, czyli produktów ludzkiego poszukiwania orientacji,

⁴⁴ G.C. Argan, *Ideology and Iconology*, „Critical Inquiry”, Winter 1975, nr 2, s. 298–299.

⁴⁵ Dlatego historycy sztuki nie uważali Warburga za ikonologa. Wystarczy zacytować tu słowa Jana Białostockiego: „Prawda, że Warburg posługiwał się doskonałą, racjonalną i integralną metodą, której podstawę stanowiło studium dokumentów, źródeł pisanych i samych dzieł. Nie pojmował on jednak pracy w kategoriach działalności naukowej, lecz uważał ją za moralny, niemal religijny obowiązek”. J. Białostocki, *Postanie Aby Warburga: historia sztuki czy historia kultury?*, w: tenże, *Refleksje i syntezy ze świata sztuki. Cykl drugi*, Warszawa 1987, s. 201.

⁴⁶ Częściej mówi się o związkach Panofsky'ego z Cassirerem, gdyż ten pierwszy wykorzystał teorię form symbolicznych dla wytłumaczenia rozwoju perspektywy w malarstwie. Por. E. Panofsky, *Die Perspektive als „symbolische Form”*, Leipzig–Berlin 1927. O tym problemie piszę w innej części pracy.

⁴⁷ J. Habermas, *Wyzwalająca moc symbolicznego formowania. Humanistyczne dziedzictwo Ernsta Cassirera i Biblioteka Warburga*, w: tenże, *Od wrażenia zmysłowego do symbolicznego wyrazu*, Warszawa 2004.

które wpływały na wzory zachowań i działania człowieka [...]”⁴⁸, odpowiadał myśli Cassirera⁴⁹. Jak zauważa Habermas, Cassirer w pełni zgadzał się z intuicjami Warburga, iż

kontaktowanie się ze światem poprzez bodźce zmysłowe przetwarzane symbolicznie w coś zawierającego sens jest konstytutywne dla ludzkiej egzystencji i tworzy zarazem, w normatywnym znaczeniu, podstawową cechę ludzkiej kondycji⁵⁰.

Na tym przekonaniu zbudował Cassirer swoją koncepcję form symbolicznych:

Człowiek nie żyje już w świecie jedynie fizycznym, żyje także w świecie symbolicznym. Częściami składowymi tego świata są: język, mit, sztuka i religia. Są to różnorakie nici, z których utkana jest owa symboliczna sieć, spleciona sieć ludzkiego doświadczenia. [...] Człowiek nie potrafi się już bezpośrednio ustosunkować do rzeczywistości. Nie może jak gdyby stanąć z nią twarzą w twarz⁵¹.

Świat fizyczny poznajemy więc za pośrednictwem mitu, religii, sztuki i języka (wersje modalne form symbolicznych), które wchodzą w relacje z apriorycznymi formami logicznymi, takimi jak czas, przestrzeń, przyczynowość, rzecz i jej właściwości. Jednocześnie bliskie Warburgowi jest to, że proces symbolizacji, czyli transformowania doświadczenia zmysłowego najpierw w mit, a potem w sens umysłowy – dokonuje się ciągle i nie spleta się z dziejami ludzkości, co więcej: jest to proces o dialektycznym charakterze, gdzie „magiczno-władczej [bannenden] tendencji, nakazującej poszczególnym silnym doznaniom tężeć w kształty i postaci, przeciwstawia się pojęciotwórcza tendencja do uogólnienia i rozróżniania”⁵². Stąd i Cassirer, i Warburg z niepokojem dostrzegali odradzanie się mitycznego myślenia w czasach im współczesnych, w czasie budzących się totalitaryzmów.

Aby Warburg zakładał, że dzieło sztuki musi znaczyć, że nie jest zamkniętym w sobie, autonomicznym bytem, lecz jest splecione siecią zależności, jest uzewewnętrznieniem, wizualizacją tego, co ukryte w psychice i w pamięci. Co jednak dla nas najważniejsze – dla Warburga wizualizacja jest momentem uświadomienia, jest „przestrzenią do namysłu”. Obraz jest właśnie granicznym punktem między podświadomością a świadomością. Nie jest jednak pewne, czy każdy z obrazów jest przejściem na stronę świadomości. Na tym prawdopodobnie polega spe-

⁴⁸ T. von Stockhausen, *Die Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*, Hamburg 1992, s. 88, cyt. za J. Habermas, *op.cit.*, s. 7.

⁴⁹ Czytelnie w kształcie elipsy otaczały cztery piętra księgozbioru: tematycznie pierwsze piętro to psychologia sztuki, drugie – symbole, ekspresja przez gesty, funkcjonowanie pamięci, psychologia i historia religii, kosmologia, filozofia i nauka, trzecie – język i historia literatury, czwarte – historia polityczna i życie społeczne. Por. J. Szczuka, *Per monstra ad sphaeram. Aby Warburg i jego biblioteka*, „Konteksty” 1999, nr 1–2, s. 26–27.

⁵⁰ J. Habermas, *op.cit.*, s. 12.

⁵¹ E. Cassirer, *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, Warszawa 1971, s. 69.

⁵² J. Habermas, *op.cit.*, s. 16.

cyficzna dwoistość myśli Warburga, która jest źródłem ciągłych interpretacji. Artysta, według jego koncepcji, świadomie ukazując w sposób obrazowy symbole przechowywane w zbiorowej pamięci – dokonuje racjonalizacji traumatycznych doznań, których były wynikiem. W ten sposób Warburg chciałby widzieć sztukę jako pochod człowieka oświeconego. Ale o tym człowieku – „dobrym Europejczyku” – pisze Warburg z ironią i z dystansem, gdyż idea postępu nie jest dla niego jednoznaczna ze zwycięstwem rozumu. Bez namysłu, bez udziału rozumu artysta może przywołać bolesne przeżycia i dać upust niesionym w pamięci lękom. Georges Didi-Huberman, badający podobieństwa Warburgowskiego symbolu do medycznego symptomu, mówi o „plastycznej formule kompensacji” represji, która ledwo przekracza próg świadomości, i o powrocie represjonowanego w „kryzysie” i „symptomatycznej” figurze, która przynosi „maksymalny stopień napięcia energii”. Formuły patosu wspomniany autor nazywa wprost symptomami, przenosząc je poza poziom świadomości:

Jeśli symbol był u Warburga w centrum zainteresowania, nie był on abstrakcyjną syntezą racjonalności i irracjonalności, materii i formy *etc.*, ale konkretnym symptomem nieustannego rozszczepienia w dziele „tragedii kultury”⁵³.

Takie odczytanie symbolu w nieunikniony sposób prowadzi do konfrontacji z koncepcją Freuda, co Didi-Hubermann czyni, odwołując się do krótkiego artykułu twórcy psychoanalizy z 1916 roku *Relacja między symbolem a symptomem*. Symbol, zwykle zrobiony tak, by był zrozumiały, staje się symptomem w momencie, gdy przemieszcza się i gubi swą pierwotną tożsamość, gdy jego płodność dusi jego znaczenie, przekracza granice swego właściwego pola semantycznego. Dlatego przywoływany przez Panofsky’ego gest zdjęcia z głowy kapelusza, symbol w porządku społecznej konwencji (uprzejmego pozdrowienia kogoś) czy nawet w onirycznym folklorze (kapelusz jako organ płciowy), staje się symptomem gdy, np. obsesyjnie „odgrywane” w nieskończoność pozdrowienie rozkłada całą sieć znaczeń, jakby zatruwając (przemieszczenie jest rodzajem epidemii) wszystko, co je otacza. W skrócie – symptom jest symbolem, który staje się niezrozumiały, obdarzony w energii *wirksamen unbewußten Phantasie* [nieświadomej fantazji w dziele]. Dzieło fantazji polega na wciąganiu symboli w rejestr, który dosłownie wyczerpuje je; stają się obfitsze, ich kombinacje osiągają rodzaj bogactwa, ale i wyczerpania. Przyciąganie, któremu się poddają, równa się ich deformacji, pustej formie. Symptom jest przede wszystkim „ciszą w podmiocie, który przypuszczalnie mówi”, jest „nieświadomą inskrypcją”, śladem „mnemonicznym”⁵⁴ – i tak rozumiany podlega już nie rozszyfrowywaniu, ale interpretacji⁵⁵.

⁵³ G. Didi-Huberman, *op.cit.*, s. 627.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ Zauważmy, iż duża część sztuki nowoczesnej i współczesnej jest właśnie nie rozszyfrowywana, ale interpretowana, a owe interpretacje niejednokrotnie dalece odbiegają od spodziewanej treści dzieł.

Omówione tu elementy koncepcji kultury Aby Warburga wybrane zostały z punktu widzenia dalszych badań świadomości ikonograficznej, a zwłaszcza mają służyć znalezieniu odpowiedzi na pytanie, czy człowiek współczesny – tak artysta i znawca sztuki, jak i odbiorca, widz – posiada jeszcze świadomość znaczenia obrazu i czy obraz może być jeszcze polem ciągłego ścierania się sił Dionizyjskich i Apollińskich. Choć setki lat dzielą nas od pogańskiego antyku i Renesansu, to jednak ujawnione przez Warburga mechanizmy powstawania symbolu wydają się wciąż obecne. Niestety o słuszności tez Warburga może świadczyć tragiczna historia XX wieku, gdy obraz posłużył do odrodzenia zbiorowego fanatyzmu i utraty dystansu. Czy jednak w wieku XXI grozi jeszcze ludzkości popadanie w mit? Czy przetwarzanie, cytowanie, transformowanie obrazów jest wynikiem świadomej pracy nad treścią, czy jest neutralizowaniem lęków, czy może być powrotem niszczącego lęku zapisanego w pamięci zbiorowej? Jednym słowem: czy współczesna kultura wizualna posługuje się żywotnymi symbolami czy pustymi alegoriami? Na takie pytania tylko częściowo można odpowiedzieć, czerpiąc z myśli Warburga, w wielu jednak przypadkach wydaje się ona zaskakująco aktualna.

Świadomość ikonograficzna a nowoczesna praktyka artystyczna i refleksja nad sztuką Streszczenie rozprawy doktorskiej

Świadomość ikonograficzna (czyli rozumienie obrazu jako nośnika znaczeń wychodzących poza to, co przedstawione na obrazie, znaczeń wtórnych czy symbolicznych) ujęta jest w rozprawie jako kulturowa zasada odpowiedzialna za powstawanie tak dzieł sztuki i metod badawczych, jak i wielu teorii obrazu. Proces odchodzenia sztuki nowoczesnej od świadomości ikonograficznej i jej redukowanie do pamięci obrazowej ukazany jest jako jedna z ważnych przyczyn współczesnego chaosu znaczeniowego i kryjącego się za nim braku jedności i jasności aksjologicznej.

Tok rozprawy podporządkowany jest chronologii zmian w świadomości ikonograficznej – od jej ukształtowania się i względnej trwałości w sztuce dawnej (część I) przez przekształcanie jej w XIX i XX wieku aż do jej pełnego odrzucenia w pewnych nurtach sztuki nowoczesnej (część II). Ten przegląd ma służyć podkreśleniu pozorności powrotu do ikonografii w sztuce postmodernistycznej (część III).

W pierwszej części problematykę *storii*, symbolu i alegorii w sztuce dawnej poprzedza rozdział prezentujący poglądy Aby Warburga i Erwina Panofsky'ego jako myślicieli sytuujących problemy znaczenia obrazu w szerokim obszarze kultury. W części drugiej w kontekście świadomości ikonograficznej rozpatrywane są poglądy J.W. Goethego, F.W. Schellinga, H.G. Gadamera i W. Benjamina. Dokładnie prześledzona została puryfikacja i autonomizacja sztuki nowoczesnej oraz zjawisko nadawania znaczeń tej

sztuce przez badaczy postmodernistycznych. Na koniec omówiona zostaje koncepcja alegorii Petera Bürgera.

W ostatniej części pracy postawione zostaje pytanie, czy zapowiadane przez teoretyków powroty w postmodernizmie do figuracji (Benjamin Buchloch), narracji (Brian Wallis), alegorii (Craig Owens) czy kodowania treści (Charles Jencks) przywołują świadomość ikonograficzną. Skonfrontowanie ich z artystyczną praktyką cytatu, pastiszu, stylizacji prowadzi do wniosku, że nie ma już powrotu do dawnej wspólnoty sensów w sztuce. Potwierdzać ma to epizod polskiej sztuki z lat 80. XX wieku zwanej „przykościelną”, która wyczerpała się wraz ze zmianą kontekstu politycznego.

W zakończeniu pracy pojawia się jeszcze wątek znaczącego gestu. Sztuka performance, a także fotokolaże Zofii Kulik porównane są z koncepcją Aby Warburga, który w zobrazowanym gościu widział ukrytą, symboliczną energię.

Obraz sztuki współczesnej wyłaniający się z tych rozważań ukazuje dwa podstawowe nurty: jeden, generujący nowe dzieła przez powielanie obrazów, traktuje kulturę jako mozaikę czy ruinę muzeum, gdzie szczątki obrazów przemieszane ze sobą są przywoływane bez konieczności ich zrozumienia, drugi – krytyczny, kontynuujący awangardowe tradycje, stojąc na straży wolności, broni jej przed groźbą autorytaryzmu czy wręcz totalitaryzmu przez dekonstruowanie wszelkich dążeń do ujednolicenia kultury.

Iconographic Consciousness and Artistic Practice

Some philosophers, such as, for instance, Aby Warburg and Erwin Panofsky, locate problems of meaning of images in the broad field of culture studies. This author begins from describing the mechanism of emergence of symbols as presented in Warburg in his philosophical work. Then she discusses the role of allegory, common memory, and the specific project, Atlas Mnemosyne, undertaken by Warburg. She finds that the conception of understanding of symbols is an essential contribution by Warburg to philosophical analysis. She compares his position with those of Erwin Panofsky, Ernst Cassirer and Sigmund Freud. Against this background, she discusses the role and importance of iconographic consciousness, and presents Warburg as a forerunner of contemporary research on visual culture.