

# OMÓWIENIA I RECENZJE

HANNA MORYŃ

## W KRĘGU BADAŃ NAD SZTUKĄ PORTRETOWĄ XVIII WIEKU

Marcia Pointon, *Hanging the Head. Portraiture and Social Formation in Eighteenth-Century England*, New Haven & London 1993, Yale University Press, 278 ss., 292 il.

Barbara Maria Stafford, *Body Criticism. Imaging the Unseen in Enlightenment Art and Medicine*, Cambridge, Massachusetts 1991, Massachusetts Institute of Technology, 586 ss., 247 il.

Richard Wendorf, *The Elements of Life. Biography and Portrait-Painting in Stuart and Georgian England*, Oxford 1990, Clarendon Press, 308 ss., 76 il.

Roland Kanz, *Dichter und Denker im Porträt. Spurengänge zur deutschen Porträtkultur des 18. Jahrhunderts*, München 1993, Deutscher Kunstverlag, 277 ss., 82 il.

Wśród dyscyplin humanistycznych, historia sztuki wyróżnia się otwartością na sąsiadujące z nią obszary badawcze. Przedmiot jej badań prowokował historyków do przekraczania granic sztuki i odczytywania jej w szerokim kontekście historycznym, społecznym czy też psychologicznym. Lata dziewięćdziesiąte naszego wieku przyniosły wszakże rewolucję w tym zakresie – obok już funkcjonujących i zakorzenionych w refleksji metodologicznej nurtów zorientowanych hermeneutycznie (ale nie formalistycznie) pojawiły się, zwłaszcza na gruncie anglosaskim, paradygmaty kierujące spojrzenie historyka sztuki na dyscypliny dotąd nie uwzględniane, tradycyjnie niezależne od sztuki, jak medycyna czy biologia.

Seria opublikowanych ostatnio opracowań o portrecie XVIII wieku, stawia w innym świetle problem statusu dzieła sztuki. Marcia Pointon wydała pracę poświęconą angielskiemu portretowi osiemnastowiecznemu, *Hanging the Head*, która stała się natychmiast przedmiotem krytyki ze strony tradycyjnej historii sztuki. Autor recenzji w *Art History* (December 1993) John Gage, zarzucił angielskiej historyczce powierzchowność analiz, spowodowaną nazbyt szeroką perspektywą badawczą i nadmierne kierowanie się imperatywami teoretycznymi, co doprowadziło do zaniedbania zadań historycznych (np. błędy w interpretacji konkretnego przypadku portretów Lady Mary Wortley Montagu wynikłe z nieuwzględnienia źródeł epistolarnych).

Marcia Pointon napisała książkę, która fascynuje odwagą spojrzenia i radykalizacją stawianych problemów. Swoim metodologicznym nastawieniem tkwi ona w nurcie badań feministycznych, ujmujących dzieło sztuki z punktu widzenia, który ujawnić ma ukryte za formami wizualnymi represyjne wobec kobiet treści. Dzieło sztuki w świetle tej metodologii jest niesamodzielnym narzędziem manipulacji w stosunku do pewnych grup społecznych i pełni funkcję manifestacji ideologicznej.

Praca Pointon podzielona jest na dwie części – w pierwszej autorka analizuje funkcjonowanie portretów jako elementów systemu reprezentacji uprzywilejowanych warstw społeczeństwa. Podczas gdy pojedynczy portret (*parole*) symbolizuje i denotuje indywidualność, którą można odczytać za pomocą identyfikacji modelu i przy zastosowaniu procedur ikonograficznych, portretowanie jako system (*langue*) jest częścią szerszego mechanizmu społecznej komunikacji. Jego interpretacja wymaga, według autorki, uwzględnienia innych elementów tego mechanizmu, takich jak styl bycia, konwencje towarzyskie, język przedstawianej grupy społecznej, etc. Z tego powodu Pointon nie interesuje się wyłącznie konwencjami wizualnymi. Problem wyboru języka artystycznego jest dla niej funkcją ideologicznej wymowy dzieła.

Autorka opisuje wybrane przez siebie elementy wspomnianego systemu, niczym „oczka” sieci, które decydują o sposobie funkcjonowania portretu w osiemnastowiecznej Anglii. Na podstawie zachowanych spisów inwentaryzacyjnych i dziełnastawiecznych akwareli, ukazujących wnętrza domów i pałaców ziemiańskich, a także opierając się na zachowanych dekoracjach Houghton Hall sir Roberta Walpole’a, Strawberry Hill Horacego Walpole’a czy Holkham Hall Thomasa Williama Coke’a i innych, rekonstruuje Pointon „przestrzeń portretowania”, czyli porządek wieszania obrazów, który nadawał wewnątrz określony sens (s. 13-52). Materialne bogactwo, które przede wszystkim oddziaływać miało na widza, swój głębszy wymiar zyskiwało w programach ideowych wystrojów pałacowych.

W następnych rozdziałach autorka analizuje normatywną funkcję *Biographical History of England* (1769) Jamesa Grangera. Jest to publikacja ukazująca historię Anglii za pośrednictwem biografii bohaterów, dopełnionych „malowanymi portretowymi ich głowami” (s. 56-78). Dzieło to było także ujętym w system opisu typów postaci. Każda grupa społeczna miała w nim swoje ustalone miejsce. Hierarchia obejmowała typy władców, arystokratów, wojskowych, służących, ludzi z marginesu społecznego, przestępców, upadłe kobiety (była to najniższa warstwa – na co Pointon kładzie nacisk). Każdemu odpowiadała określona fizjonomia i sposób portretowania: tak więc władca zjawiał się konno, arystokrata przybierał określoną pozę, kryminalista ukazany był w charakterystycznym stroju wagaundy, z „atrybutami” swojego przestępstwa. Te widzialne znamiona symbolizowały trwałą przynależność do grupy.

Oddzielne miejsce Pointon poświęca obszarowi „subwersji”. Reprezentowany jest on przez galerię portretów odmieńców, kryminalistów, prostytutek (czyli typów ludzkich z najniższego szczebla hierarchii Grangera), ujętych jako odwrócenie ustalonego porządku rzeczywistości (s. 79-94). Ów obszar jako wzorzec negacji jest miejscem, które potwierdza nienaruszalność społecznego status quo. Istnieje jednak, według Pointon, ukryte napięcie między obowiązują-

jącym porządkiem społecznym a jego rewersem, które ujawnia się poprzez stosowanie w przedstawieniach morderców i morderczyń (słynne w Anglii postaci Johna Shepparda czy Sary Malcolm) konwencji reprezentacyjnego wizerunku arystokracji (s. 87-91). Dokonana w ten sposób mitologizacja ludzi marginesu społecznego, nadanie im cech bohaterów z najwyższych poziomów hierarchii Grangera, konotowała dwuznaczność, sugerującą pokrewieństwo postaw między górnymi i dolnymi warstwami społeczeństwa.

Ukryte w portretach dwuznaczności i napięcia śledzi Pointon zwłaszcza w drugiej części swej pracy, gdzie analizuje „portrety i ich podmioty”. W jednym z rozdziałów autorka rozważa funkcje peruk w kontekście patriarchalnego systemu sprawowania władzy i męskiej dominacji seksualnej. Jak dowodzi Pointon, peruka była potężnym nośnikiem znaczeń, zajmowała szczególne miejsce w ekonomii ciała, mając wartość symboliczną. Peruki noszone np. przez prawników uosabiających elokwencję, groźbę kary śmierci i władzę były wizualnym ucieleśnieniem historycznej i długowiecznej potęgi (s. 114-117). Jako nakrycia głowy przysługujące i zarazem obowiązujące mężczyzn były one nośnikiem uspołecznionej męskości. Oficjalność osiemnastowiecznego portretu mężczyzny w peruce budowana była przez symboliczne oddzielenie ustalonego porządku (konotowanego m.in. przez strój, pozę i perukę) od groteskowego nieporządku, jakim charakteryzowało się na przykład życie marginesu społecznego. Autorka pokazuje na literackich przykładach, iż utrata czy pozbawienie kogoś peruki było faktem równie wstydlivym, jak utrata innej, bardziej intymnej części odzienia. Brak peruki był równoznaczny z obnażeniem, co oznaczało zarówno zakłócenie obyczajowego porządku, jak i symbolizowało nieporządek polityczny, zachwianie dyskursu władzy (s. 121-124). W ramach tych rozważań nie mieszczą się portrety kobiet, gdyż nie obowiązywało ich noszenie peruk. Dla Pointon jest to sygnał kryjącego się pod „operukowanymi” wizerunkami mężczyzn seksizmu, który wyłączał kobietę z dyskursu politycznego.

Miejsce kobiety w społeczeństwie osiemnastowiecznym wyznacza, zdaniem Pointon, wypełnianie ról społecznych przydzielonych jej przez społeczność mężczyzn. Z takiej perspektywy postrzega ona funkcje tzw. *conversation pieces* – portretów przedstawiających grupy rodzinne we wnętrzach domów lub w ogrodach. Kobieta pełni w nich rolę elementu niesamodzielnego, symbolu (przedmiotu) posiadania, statusu i potęgi mężczyzny. Zastosowany w przestrzeni portretowej podział ról, zaznaczony m.in. „kobiecy” atrybutami, wiązał kobietę z takimi kategoriami jak podrzędność, bierność, uległość, oczekiwanie, wewnątrz. Kobieta określana była ze względu na cechy przysługujące płci i jej funkcji w rodzinie – stanowiła element dopełniający i negatywny wobec pozytywnej aktywności mężczyzny. Dyskurs różnicy płci ujawniał się w obrazach w napięciu między „widzianym” i „widzącym”, gdzie kobieta była przedmiotem oglądu, elementem podlegającym męskiej manipulacji. Pointon dowodzi, iż portrety ukazujące matki rodu w otoczeniu dzieci są w istocie odbiciem „niewidzialnej patriarchalności”, wobec której kobiecość jest wtórna (s. 159-175).

Dzieło sztuki, jak widać, w analizach Pointon traci wymiar transcendentny, a pojmowane jest jako narzędzie manipulacji, element zespołu uwarunkowań kształtujących „dyskurs” epoki. Jest ono „dokumentem” posługującym się spe-

cyficznym kodem. Pointon nie interesuje moment, w którym artysta nawiązuje kontakt z modelem (czy w ogóle – z przedmiotem artystycznych zabiegów) i w którym rodzi się absolutna jakość dzieła sztuki. Malarstwo postrzega jako przedstawienia, w których odbijają się przekonania społeczności, uważane za obiektywną rzeczywistość. Na przekonania te składa się zbiór mitologii, poprzez które kultura istnieje. Podstawową funkcją dzieła sztuki jest utrzymywanie stereotypów kulturowych, ochrona trwałych, uznanych za nienaruszalne hierarchii wartości, według których członkom społeczeństwa przysługują określone miejsca. Sprowadzenie sensu sztuki do funkcji społecznych czy ideologicznych mogłoby budzić wątpliwości, gdyby Pointon poprzestała na formułowaniu ogólników, wyznaczających ogólne zasady tych funkcji. Nie zapomina ona jednak o obrazie, w jego indywidualnym wymiarze – to on pozostaje punktem wyjścia rozważań zakorzenionych silnie w tradycji poststrukturalizmu (Foucault), semiologii, psychoanalizy (Lacan), czy współczesnego dekonstrukcjonizmu. Autorka postuluje potrzebę tworzenia „historii generalnej”, w przeciwieństwie do „historii totalnej”. Zgodnie z rozróżnieniem wprowadzonym przez Foucault, ta pierwsza ograniczałaby się do opisywania niewielkich segmentów historii, „miejsc rozproszenia” bez roszczenia sobie pretensji do tworzenia syntez i uogólnień, które nie podlegałyby rewizji. Pointon nie daje sobie prawa wyłączności i ostateczności swej interpretacji. Z wielodyskursywnej rzeczywistości podejmuje ona tematy marginalne (np. portrety kobiet, dzieci, seksualność a polityka, wizerunki przestępców etc.), pomijane dotąd w analizach z powodu braków źródeł i małej użyteczności dla tradycyjnego modelu historii. Nie dokumenty i źródła wyznaczają tematykę jej badań, lecz fakty, o których źródła „milczą”.

W podobnym, postmodernistycznym nurcie metodologicznym, choć bez wyraźnie określonej, jak to było w przypadku Pointon, perspektywy feministycznej, sytuuje się praca Barbary M. Stafford *Body Criticism. Imaging the Unseen in Enlightenment Art and Medicine*. Obszerne to dzieło poświęcone jest problemowi obrazowania ciała ludzkiego w sztuce i medycynie. Jest to pozycja specyficzna nie tylko z powodu tematyki, ale przede wszystkim ze względu na przyjętą formę wykładu. Tradycyjny podział na rozdziały, wyznaczany problematyką naukowego dyskursu, został tu zastąpiony próbą zmetaforyzowania problemów. Każdy z rozdziałów spięty jest więc wyrażeniem metaforycznym, którego wyróżniającą cechą jest możliwość odniesienia go do ciała ludzkiego (*Dissecting, Abstracting, Conceiving, Marking, Magnifying, Sensing*). Na poziomie naddanej nad światem zjawisk metafory (rozumianej tu nie w sensie oratorskiego ozdobnika), która łączy w sobie wielość zagadnień niemożliwych do wyjaśnienia w drodze tradycyjnego, uporządkowanego dyskursu naukowego, autorka próbuje zestawiać ze sobą odległe i wydawałoby się, niezależne od siebie obszary wiedzy. Bada więc różne tropy i wyobrażenia z perspektywy słów-kluczy spajających sztukę, medycynę, teologię i filozofię. „Metaforologiczny” tryb wykładu przeciwstawiony jest tradycyjnemu „logocentryzmowi” nauki, od którego Stafford się odżegnuje. „Logika” metafory polega na kojarzeniu odległych pól semantycznych, co pozwala obrazowo i przedjęzykowo ujmować świat. Sam termin „metaforologia” został zaczerpnięty od Hansa Blumenberga (*Paradigmen zu einer Metapherologie*, „Archiv für Begriffsgeschichte”, 4 (1960), 83).

Historia, którą *tworzy* Stafford, nie dąży do odkrywania prawdy. Nie istnieje dla niej bowiem jednorodna rzeczywistość, podlegająca metanarracyjnemu opisowi roszczeniowemu do absolutności i nieomyślności. W konsekwencji – nie istnieje też absolutna nauka. To *credo* przyświeca badaniom autorki. Swój metaforologiczny sposób opisu nazywa Stafford *sztuko-nauką* (*imaging art-science*; s. 35). Jest to twórczość *sensu stricto*, przysługuje jej więc prawo do subiektywizmu, nacechowania emocjonalnego i swobody w doborze tematów. Mimo tych cech, *artystyczno-naukowa* książka Stafford zachowuje wszelkie walory dzieła naukowego. Jej wartość tkwi w rzetelnym, drobiazgowym opracowaniu i zinterpretowaniu szeregu nieznanych szczegółów z historii kultury, nauki i sztuki. Nie jest to więc utwór poety, ale żmudna praca historyka nowej generacji, którego zadanie polega na stawianiu problemów, otwierającym nieznaną dotąd perspektywę.

Pojęcie przełamania *symulakry* jest kluczowe dla wizji nauki Stafford. Termin przejęty od francuskiego filozofa J. Baudrilliarda, a później stosowany przez F. Lyotarda i innych filozofów postmodernizmu, oznacza zasadę funkcjonowania rzeczywistości postnowoczesnej. Jest to rzeczywistość zalewu telewizyjną informacją – żyjemy w „ekstazie komunikacji”, w której znaki są przezroczyście i tworzą własny świat złudy, odcieleśnionej symulakry. W wieku odpersonalizowanych fantasmagorii wideo, niezmysłowych pozorów i komputerowych wirtualnych światów, problematyka cielesności – która interesuje Stafford – straciła swoją namacalność na rzecz pojęciowości i zjawiskowości. W stuleciu encyklopedyzmu natomiast – mimo popularności metafory umysłu uwięzionego w cielesnej powłoce – ludzkie ciało było zasadniczym kompendium wiedzy, punktem wyjścia do tworzenia metod badawczych i źródłem wielu tropów, za pomocą których rzeczywistość (także duchowa) była opisywana. Stafford chce wrócić do owej namacalności ciała poprzez taki opis, który pozwoli odkryć nie dotknięte dotychczas, a wręcz zagubione w języku, wizualne czy też „sensualne” znaczenia. Chce też ukazać, jak w XVIII wieku zapoczątkowana została deprecjacja zmysłowego poziomu odbioru na rzecz jego racjonalizacji i abstrakcyjnego wyjaśniania.

Krąg badań Stafford jest raczej szeroki niż głęboki. Analizuje ona chętniej poboczne zagadnienia sztuki, które w jej interpretacji okazują się koherentne z obfitym materiałem z dziedziny biologii czy filozofii. Na przykład, slogan „ciało ekspresją ducha” znajduje w książce Stafford potwierdzenie w obfitym materiale wizualnym. Powszechne w okresie Oświecenia zainteresowanie dla spraw moralności, bezprawia, marginesu społecznego autorka odnajduje w pytaniu o przyczyny defektu i deformacji ciała ludzkiego, w analizach hermafrodytyzmu, monstrualności czy w popularności karykatury, groteski (s. 254-279).

Z zupełnie innej perspektywy, niż to czyniono dotąd, analizuje Stafford kluczowe dla sztuki końca XVIII wieku zagadnienie „klasyczności”. Za pośrednictwem metafory sekcji (nawiązującej do sekcji zwłok) wyjaśnia zasady porządkowania kompozycji w malarstwie, architekturze, strukturze rzeźby, w czym odkrywa pokrewieństwo między działaniami artystycznymi a postępowaniem anatoma. Niczym w prosektorium, zrealizowana wizja artysty może podlegać rozbiorowi na szereg elementów, z których każdy pełni wyznaczoną sobie funkcję i zajmuje jedynie konieczne miejsce w porządku całości – jak w doskonałym ludz-

kim organizmie. Piranesi w cyklu rycin ruin rzymskiej architektury, demonstrując elementy konstrukcji i odsłaniając wewnętrzną strukturę budowli, niczym schemat wnętrza ciała, posługiwał się strategią „chirurgiczną”. Porównanie zasady estetycznej stojącej u podstaw ilustracji Piranesiego z anatomicznymi rysunkami Jacquesa Gautiera Dagoty z 1748 roku wskazuje, według Stafford, na pierwotność wspólnego, przedjęzykowego doświadczenia świata, co wyrażane jest między innymi topiką medyczno-artystyczną (s. 58-129). Ogólne wyobrażenia i przed-sądy o strukturze rzeczywistości, poziom i tryb jej odbioru, wpływały na sposoby wizualizacji wiedzy na ten temat. Jednolity poziom metaforyzowania danej epoki konkretyzował się w różnych, rozproszonych przejawach, ale – jak dowodzi autorka – spokrewnionych ze sobą na wysokim poziomie abstrakcji.

„Metaforologiczne” myślenie, inspirujące Stafford, wyrasta z potrzeby przywrócenia należnego sztukom obrazowym wysokiego statusu, który utraciły na rzecz dominacji słowa i abstrakcji. Wizualność a wraz z nią materialność, namacalność, i cielesność konotują to, co irracjonalne i niewyjaśnialne, a więc sprzeczne z tym, co jasne, teoretyczne i intelektualne (nauki przyrodnicze). W wieku Oświecenia Stafford odnajduje pierwsze symptomy intelektualizacji nieuchwytnych pojęciowo irracjonalizmów. Dokonywało się to na drodze czynienia widzialnym tego, co ukryte i niejasne dla rozumu. Charakterystyczna dla XVIII wieku ilustracyjno-opisowa systematyzacja chorób psychicznych według ich zewnętrznych symptomów, próby wizualizowania bólu i cierpienia „duchowych”, uprościły złożoność ludzkich zachowań i zaprzeczyły potencjalnemu bogactwu, które kryć mogły twarz i ciało. Człowiek Oświecenia składał się z lepiej lub gorzej uporządkowanych elementów fizjonomicznych, wyrażających pozbawione tajemnic i zbądane przez naukę emocje, oraz posługiwał się stałym zestawem gestów. Zewnętrzna powłoka wyrażała wnętrza ludzkie, które nie kryło już tajemnic, gdyż zostało poznane i opisane przez anatomię.

Schematyczne traktowanie ciała ludzkiego najwyraźniej przejawiało się w portretach, w których artyści korzystali ze wzorników fizjonomicznych i przedstawiali swych modeli w podobnych pozach. Znaczący był też podział pracy podczas malowania, kiedy to poszczególni uczniowie mistrza – którego dziełem była tylko twarz – wykonywali różne fragmenty wizerunku. Przykłady takie podaje też Pointon, sugerując, iż „składanie” z kawałków ludzkiej postaci odbierało jej sens bycia mistyczną całością, pełnią. Według Stafford, traktowanie ciała w kategoriach uporządkowanego „diagramu”, a więc pojęciowego opisu, pozbawiało je wymiaru zmysłowego. Tu przejawiały się oznaki „ujęzykowania” obrazu i tendencja do ewidencjonowania wiedzy, wiara w możliwość manipulowania dostępnym materiałem i układania go w oczekiwane formuły wyjaśniające (s. 178-199).

Napięcie powstające na styku medycyny i sztuki polegało więc na relacjach między widzialnym i niewidzialnym. Wizualizowanie „ukrytej głębi” prowadziło do odcieleśniania zmysłowości, a w konsekwencji do utraty zdolności bezpośredniego, przedjęzykowego odbioru zjawisk – na rzecz tworzenia racjonalnych językowych konstruktów.

Kontynuację tej „monumentalnej trywializacji niewerbalnej ekspresji” Stafford dostrzega także w dzisiejszych czasach, kiedy to „niewiedzące” sztuki wizualne zginają się przed „wiedzącą” hermeneutyką słowa, szukającą ukrytych sen-

sów (s. 34-40). Ta leniwa zgoda na wszechobecną logocentryczność nie dopuszcza do oryginalnego wizualnego „myślenia” (metaforą) i efektywnego działania w obrębie obrazowych problemów. Nadal wyobrażenia pozostają zdominowane przez teksty i „schwytane są w sieć niewłaściwych metafor”.

Metaforologia otwiera prawdziwy interdyscyplinarny horyzont między obrazem i słowem, pozwala przeformułować relacje między tymi dwoma obszarami bez uciekania się do tradycyjnych dominant logocentrycznych. Spojrzenie poprzez metaforę prowadzić może do odkrycia zawikłanych stosunków między podmiotem a światem, dotąd widzianych przez pryzmat logicznego, językowo-matematycznego porządku. Stafford proponuje rozbitcie dotychczasowych, trwałych bloków wiedzy, i stawia pytanie o to, do czego doprowadził przymus geometryzowania, abstrahowania i porządkowania świata. Odpowiedzi udziela współczesna postmodernistyczna filozofia (por. krytyka logocentryzmu u Lacana, Derridy, Lyotarda i in.). Tylko odejście od „przesądu” logocentryzmu pozwoli, według autorki, przywrócić autentyczność komunikacji międzyludzkiej oraz pierwotne i bezpośrednie *widzenie* zjawisk.

Stafford postawiła sobie trudne zadanie do realizacji – zbadanie obszernego materiału wizualnego z dziedziny medycyny i nauk jej pokrewnych oraz zestawienie go z odpowiednimi przykładami ze sztuk plastycznych. Mimo założonej transdyscyplinarności, autorka ani nie utraciła spójności wizji, ani nie wpadła w dyletantyzm – na pierwszym miejscu postawiła własną osobowość, owo „uodzielielskie ja”, które pozwoliło zerwać z pretensją do obiektywizmu i z przekonaniem o rozstrzygającej misji własnych dociekań. Postmodernistyczne uprawianie nauki, swoista „fuzja horyzontów” historycznego i współczesnego, pomóc miała w ustaleniu kondycji egzystencjalnej autora i jemu współczesnych, jako konsekwencji procesu zapoczątkowanego w XVIII wieku. Dzieło sztuki wyznaczono tu wprawdzie miejsce nadrzędne, nie funkcjonuje ono jednak jako autonomiczny twór, lecz jest „klockiem” w kulturowej układance – podlega poziomowi epistemologicznemu, który konstytuuje wszystkie formy wyrażania wiedzy o świecie i określa sytuację człowieka w danej epoce.

Praca Richarda Wendorfa *The Elements of Life. Biography and Portrait-Painting in Stuart and Georgian England*, poświęcona portretowi XVII i XVIII wieku, sytuuje się w zupełnie innej perspektywie badawczej, niż opracowania omawiane wyżej. Przyjmując założenie o strukturalnych podobieństwach między literackimi biografiami i portretami malarskimi jako formami przedstawiania „historycznych charakterów”, autor przeprowadza komparatystyczne badania wybranych realizacji obu rodzajów sztuk. W celu określenia paraleli i różnic między portretem a biografią, Wendorf analizuje teoretyczne wypowiedzi malarzy i biografów z epoki. Wskazuje na współpracę między pisarzami i artystami, podobne założenia i cele przyświecające poczynaniom biografów i portrecistów oraz analizuje efekty ich działań artystycznych. Dla ilustracji stawianego problemu autor wybiera przykładowe siedemnasto- i osiemnastowieczne biografie (np. Isaaca Waltona, Johna Evelyn, czy Rogera Northa) i odpowiadające im wizerunki malarskie (malarstwo doby Stuartów i późniejsze J. Reynoldsa, W. Hogartha i in.), które służą mu jako paradygmat. Interesuje go konstytuowanie się „biograficzności” w malarstwie oraz portretowy charakter biografii.

Punktem wyjścia do badań komparatystycznych było ustalenie punktu widzenia, który porównanie w ogóle dopuszcza. W tym celu Wendorf rozpatruje w jakim stopniu charakterystyczne dla każdej ze sztuk kategorii estetyczne dają się przełożyć na drugą. „Opisywanie życia” i „malowanie twarzy” (*Life-writing – Face-painting*) to współzależne dyskursy i praktyki zrelatywizowane do siebie poprzez podmiot opisu, funkcje (memoratywne, społeczne, prywatne), zasady konstruowania się portretowości (cechy charakteru, podobieństwo fizyczne, życie).

Obie formy przedstawiania osoby ludzkiej „zapisują fakty”, stając się dzięki temu dokumentami, publicznymi lub osobistymi, które zatrzymują to, co stracone i ginące w pamięci. Biografie i portrety wskrzeszają, powtórnie stwarzają i ukazują nieobecnych. Portrety, malowane zwykle z żywych modeli i przez nich zamawiane, utrwalają określoną chwilę z życia postaci i przez to są bardziej „okazjonalne”. Biografie celebrytów raczej śmierć osoby, pełnią funkcję ostatniej kroniki i poprzez swoje czasowe oddziaływanie mają charakter bardziej moralizatorski. Pełna i szeroka perspektywa biografii nie może zostać utrwalona w portrecie. Te drugie są bardziej „autoprezentacją” modela, zaś biografie prezentują, stawiają osobę przed oczy czytelnika (s. 5-21).

Wspólna obu formom jest tendencja do idealizacji postaci. W ten sposób upamiętniana była śmierć – to ona dawała przyzwolenie na ukazywanie cnót i wartości, które miały być uznane za uniwersalne. Dla zobrazowania manipulacyjnych, idealizacyjnych procesów, którym podlegali bohaterowie biografii i portretów, porównuje Wendorf dwie historie: Margaret Blagge, żony Sidneya Godolphin (*The Life of Mrs. Godolphin*, 1683-1686), opisanej przez Johna Evelyn oraz żywot poety Johna Donne’a pióra Isaaca Waltona (pierwsza wersja ukazała się w 1640 jako przedmowa do *Kazania LXXX* Donne’a) (s. 23-64). Sylwetki obu osób potraktowane zostały na wzór żywotów świętych – ich literackie wizerunki służyć mogły prywatnej (w przypadku Blagge) i publicznej (w przypadku Donne’a) adoracji. Te wzorce literackie sprzężone zostały z – powstałymi wcześniej – plastycznymi przedstawieniami obu tych osobistości (s. 65-107).

Portret Mary Blagge (Matthew Dixon, 1673, ryc. W. Humphrey), utrzymany w lirycznej konwencji, nawiązującej do przedstawień Matki Boskiej z Dzieciątkiem, który stał się wizualnym wzorcem dla literackiej biografii, pełni funkcję religijnego wizerunku, ikony przeznaczonej do prywatnej adoracji. Oszczędny w środkach wyrazu, tektoniczny posąg Johna Donne (Nicholas Stone, marmurowa figura w katedrze św. Pawła w Londynie, ok. 1632), którego wszystkie napięcia zogniskowane zostały w uduchowionej twarzy poety, wyraża doskonale twórcze spełnienie. Komemoratywny monument zaprojektowany został przez samego Donne’a niemal „na łożu śmierci”, co biograf zinterpretował jako symboliczną kulminację artystycznej aktywności (s. 46-47). W takich konkretnych przypadkach biografia i portret dopowiadały się wzajemnie, zyskiwały dzięki sobie wielowymiarowy sens. Dopełniający charakter obu form – niezależnych materialnie od siebie – wyprowadza Wendorf z wczesnych portretów emblematycznych, w których słowo przeplatało się z obrazem.

Zasadnicza odmiennność między literacką biografią i portretem – czasoprzeczerpniętość pierwszej i mimetyczność drugiej – stwarza napięcie, które według Wendorfa podlegało ustawicznym próbom złamania za pomocą, wspólnej obu ga-



tunkom, „ikoniczności”. Odnajduje ją Wendorf zarówno w portrecie malarskim, jak i w literackich formach narracyjnych. Ikoniczność polegałaby na koncentrowaniu się twórcy na wydobyciu stałych cech charakteru portretowanej osoby, czy to za pomocą odpowiednich środków malarskich (kompozycja statyczna, dynamiczna, określone atrybuty, „ponadczasowy” kostium), czy też poprzez skupienie się w literackim opisie na kulminacyjnym momencie życia, w którym dochodzą do głosu główne cechy postaci. Przez ikoniczność Wendorf rozumie też wplatanie w biografię ekfrazy, czyli ikonograficznego opisu malarskiego bądź rzeźbiarskich portretów postaci. Zabiegiem tym posługiwał się na przykład Isaac Walton.

Wzór strukturalny biografii składał się z motywów upadków i powstań, co akcentowane było przez dramatyczny zwrot akcji w środku narracji. Wydarzenia „sprzed zwrotu” prefigurowały epizody drugiej części. Dzięki temu narracyjność podporządkowana była symetrycznie centrum kompozycji, które zatrzymywało akcję w pomnikowym, statycznym („ikonicznym” – jak powiada Wendorf) wizerunku opisywanej osoby. W obszarze sztuk plastycznych zabiegowi temu odpowiadało podporządkowanie wszystkich elementów kompozycji wydobyciu „ogólnej istoty” portretowanej osoby. Reynolds radził na przykład rezygnować z precyzowania malarskiego tła postaci, zalecał przedstawianie portretowanych w uniwersalnych strojach i fryzurach, niezależnych od mody (s. 227-260).

Wendorf przyjął postawę badawczą dla historyka sztuki ryzykowną – kategoria ukazywania czy też opisywania „ludzkiego charakteru” ma sens głównie literacki i przekładanie jej na sztuki plastyczne może prowadzić do zagubienia specyfiki ich środków wyrazu. Nadrzędność słowa wobec obrazu jest – wprawdzie niewypowiedzianym nigdzie wprost – założeniem książki tego badacza. Spajająca obie formy naczelną kategorią „ikoniczności” bardziej oznacza „zapis” cech charakteru osoby i konieczność ich „odczytania” w obrazie i biografii, niż kategorię *sensu stricto* wizualną. Pracą Wendorfa rządzi literatura, która stwarza teoretyczne podstawy dla wyciągania wniosków o malarstwie. Funkcje i sens obrazów konstytuują się w literackich wypowiedziach twórców, bez których dzieła nie mogłyby znaczyć.

Wraz z ostatnią pracą przenosimy się na grunt niemieckiej historii sztuki. Roland Kanz jest autorem opracowania *Dichter und Denker im Porträt. Spurengänge zur deutschen Porträtkultur des 18. Jahrhunderts*, poświęconego portretowi poety i myśliciela na ziemiach niemieckich w XVIII wieku.

Aby uchwycić specyfikę i złożoność funkcjonowania „portretu literackiego” w XVIII wieku, Kanz rekonstruuje zewnętrzne warunki jego recepcji. Dotychczasowy trójsegmentowy schemat ( twórca – dzieło sztuki – obserwator) autor proponuje rozszerzyć na pięć pól: artysta – portret – portretowany – wspólnota obserwatorów/czytelników.

W pierwszej części opracowania autor rysuje obraz ogólnej sytuacji społeczno-kulturowej, w jakiej znajdowały się Niemcy w początku XVIII wieku. W okresie tym nastąpił wyraźny wzrost intelektualnej roli mieszczaństwa w społeczeństwie, przy jednoczesnym obniżeniu się pozycji arystokracji. Wykształceni przedstawiciele zamożnej burżuazji utworzyli warstwę nowej „duchowej arystokracji”, pełniąc coraz częściej funkcje mecenasów sztuki, literatury i nauki. Ustanowiony został przy tym inny, niż dotychczas, typ relacji między mecenasem a twórcą.

Ten ostatni stał się dawcą i wyrazicielem norm etycznych, poglądów politycznych, czy też upodobań estetycznych mieszczańskiej inteligencji. Stał się przedstawicielem wspólnoty duchowej. Wewnętrzne poczucie duchowej przynależności do republiki uczonych i poetów znalazło swój wyraz w zakładanych przez nową inteligencję towarzystwach czytelniczych, stowarzyszeniach miłośników sztuki i im podobnych organizacjach. Zainteresowanie twórcą jako geniuszem, funkcje indywidualności i osobowości w procesie twórczym, spopularyzowanie fizjonomiki Lavatera – pociągnęło za sobą rozwój malarstwa portretowego. Wizerunek poety czy uczonego wkrótce stał się dla publiczności uchwytnym wzrokowo ucieleśnieniem idei geniusza.

Mieszczańską wspólnotę – o której pisze Kanz – jednoczyła szczególna, sentymentalna czy też czulostkowa wrażliwość, uformowana przez osiemnastowieczną poezję i prozę. Przejawiała się ona między innymi w społecznym systemie etycznym, w którym niepoślednie miejsce zajmowały takie wartości jak przyjaźń, tkliwość, „uduchowienie”, czy też pojmowana Oświeceniowo cnota. W kontekście owej emocjonalności analizuje Kanz galerie tzw. „portretów przyjaciół” lub osób „pokrewnych duchowo” (s. 138-151 i n.). Kult przyjaźni, ukazywany też w literaturze osiemnastowiecznej, był wyrazem wspólnotowej utopii mieszczańskiej. Swoją realizację wizualną mit ów zyskał właśnie w „Świątyniach przyjaźni”, jak nazywano galerie tego rodzaju.

W drugiej części opracowania Kanz opisuje tradycję europejskiego portretu humanisty od XIV do XVIII wieku, wskazując na istnienie stałego wzorca obrazowego w postaci „uczonego w pracowni, w otoczeniu swych narzędzi” (s. 25-28). Postać przedstawiana jako *magister in cathedra*, dla widza była dostępna tylko wzrokowo, nie dopuszczając go do tajemnic wiedzy. Ten rodzaj wizerunku, zamykający uczonego we wnętrzu i symbolicznie odgradzający go od świata zewnętrznego, odpowiadał intelektualnie duchowym rozterkom Fausta i jego rozważaniom na temat ograniczoności ludzkiego rozumu. Dla zilustrowania tego problemu Kanz omawia wybrane fragmenty *Fausta* Goethego oraz analizuje znane grafiki Rembrandta o tej tematyce.

Teoretyczne koncepcje malarskie XVII i XVIII wieku, które omawia Kanz w innych rozdziałach, postawiły na nowo problem przedstawiania osoby ludzkiej. Istniejące od renesansu aksjomaty, takie jak podobieństwo, czy też ukazanie relacji między duszą a ciałem, zintegrowane zostały z rozwijającymi się psychologią i antropologią. Od późnego oświecenia malarski wizerunek odczytywany był jako wskazówka do odkrycia indywidualnej psyche postaci. Systematyzacji twarzy ludzkiej według przejawiających się w niej cech charakteru, oznak geniusza lub szaleństwa, dokonał Lavater (s. 114-120). Uczony ten w swoich antropologicznych dociekaniach wysoko oceniał rangę malarstwa portretowego.

Możliwościami ukazywania osobowości, duszy i istoty człowieka w portrecie zajmowali się również ówczesni teoretycy malarstwa. Temu celowi miały służyć wykorzystywane w stosowny sposób środki malarskie, nazywane przez nich „mową obrazu” (kompozycja, światło, barwa, a w przypadku portretu także zgodność figury z tłem, poza, gest, strój etc.). W takim aspekcie Kanz omawia rozprawy Charlesa Alphonse’a de Fresnoy (*De Arte Graphica* 1668, tłum. niem. 1699),

Joachima von Sandrarta (*Teutschen Academie*, 1675/79) i Rogera de Piles (*Cours de peinture par principes*, 1708) (s. 59-69).

Systematyczne omówienie wypowiedzi o sztuce portretowej dopełnione jest przez interpretacje konkretnych obrazów. Znanym portrecistą hamburskim w pierwszym dziesięcioleciu XVIII wieku był Baltazar Denners. Kanz analizuje portretowe studia głów Dennersa, wskazując na mikrorealizm przedstawienia: dokładne opracowanie włosów, skóry i innych szczegółów. System wewnętrznej prezentacji opierał się na drobiazgowości wizerunków, która wyznaczała optymalny punkt oglądu. Równocześnie wszystkie elementy podporządkowane zostały podstawowej funkcji – ukazania „całości i istoty” człowieka. Temu sposobowi wizualizowania w sztuce – poprzez wybranie jakiegoś wycinka natury, jego optyczną analizę, rozłożenie na elementy i złożenie nowego obrazu rzeczywistości – odpowiadała oświeceniowa twórczość poetycka. W takim, paralelnym ujęciu, Kanz interpretuje zmysłową „lirykę przyrody” hamburskiego poety Bartholda Heinricha Brockesa (s. 69-78).

Autor kreśli w swej pracy obraz estetycznej rzeczywistości na ziemiach niemieckich epoki Oświecenia. Epoka ta poszukuje wyrazu głębi na widzialnej powierzchni, czemu odpowiadają zasady twórczości poetyckiej i malarskiej, wyrażone w systemie wewnętrznej prezentacji. Sytuują one widza i czytelnika w określony sposób wobec przetworzonej w dziele sztuki rzeczywistości. Wewnętrznym przesłankom recepcji towarzyszą zewnętrzne jej warunki – kontekst społeczno-polityczny oraz złożona, wielopoziomowa kultura portretowo-literacka. Podstawowym założeniem pracy Kanza jest rekonstrukcja tych warunków, przy czym punktem wyjścia dla rozważań jest dzieło sztuki. Jemu też służy hermeneutyczna interpretacja „tekstów kultury”.

Dwie pierwsze z omówionych tu publikacji mieszczą się w postmodernistycznym nurcie historii sztuki. Rosnąca stale popularność tego rodzaju opracowań wynika pośrednio z kręgu zagadnień, które są podejmowane przez ich autorów. Nieznane obszary kultury, spychane przez tradycyjne nurty na margines badawczy, kuszą swoją odmiennością, egzotyką i wydają się być płodne w swej inności dla nowych ujęć, zdawałoby się znanych problemów. „Tematyka kobieca”, dziecięca, problemy mniejszości seksualnych, stawiają na nowo przemyślane pytania przebadanym już dawno zespołom dokumentów. To właśnie w odmiennym postawieniu problemu tkwi wartość prac Pointon i Stafford. Można im zarzucić powierzchowność analiz, zwłaszcza w porównaniu z hermeneutyczną tradycją niemieckiej historii sztuki. Można też wskazać na niedopracowania warsztatu historyka. Czy przyjęta przez autorki konwencja dyskursu „artystyczno-naukowego”, dopuszczającego subiektywizm w doborze tematów, stopniu rozwinięcia pewnych zagadnień, pozwala na naukowe nieścisłości? Wydaje się, iż to pytanie należy postawić nie autorkom, lecz czasowi, który zaprzeczył tradycyjnym formom opisywania świata proponując w zamian inny ogląd, skupiający się na wydawałoby się nieważnych dla konstytucji całości, marginaliach. Największe jednak wątpliwości budzi w tego rodzaju opracowaniach status dzieła sztuki. Czy zostaje ono „zgubione”, rozproszone w szeregu innych dokumentów epoki (tak chciałby je widzieć Foucault)? Otóż wydaje się że nie – Pointon pokazała w drugiej części swej książki, iż ostateczny sens dzieła konstituowany jest

przez nie samo i w nim. Dokonując interpretacji poszczególnych, wybranych obrazów, ustanowiła wprawdzie określony punkt widzenia, który modulował odczytywane z dzieła znaczenie – zawsze jednak dzieło było jego dawcą. Stafford źródła sensu poszukiwała nie w pojedynczych dziełach sztuki, ale w różnych przedstawieniach o wizualnym charakterze, niekoniecznie artystycznym. Starła się odzyskać wspólną podstawę „wizualnego myślenia”, która pozwoliłaby zrekapitulować dotychczasowe logocentryczne (pojęciowe) mniemania o istocie tego, co widzialne.

Pozostałe dwie prace – Wendorfa i Kanza – łączą przekonanie o płodnym dla analiz historyczno-artystycznych, powinowactwie sztuk literackich i plastycznych. W pierwszej książce autor wiele miejsca poświęcił szczegółowym interpretacjom biografii literackich, przykładając narzędzia historyka literatury do rozważań nad portretem. Takiej analizie relacji między słowem a obrazem Stafford zarzuciłaby logocentryzm. Zasluga Wendorfa dla historii literatury angielskiej wszakże jest ogromna, gdyż do malarstwa portretowego nie wydaje się wносить rewelacyjnych nowości. Z większą pieczołowitością podchodzi do obrazu drugi z wymienionych autorów, przyjmując założenie o wspólnocie odbioru sztuk plastycznych i literackich na wyższym, naddanym poziomie. Dzięki temu, iż nie poszukuje on, jak Wendorf, wspólnych dla obu sztuk kategorii estetycznych, zachowana została w analizach swoistość środków wyrazu literatury i sztuki.

Wszystkie prace charakteryzuje tendencja do przekraczania kompetencji historii sztuki i tworzenia wizji świata, w którym sztuki plastyczne mają udział porównywalny z innymi przejawami działalności kulturotwórczej człowieka. Wydaje się, iż tak jak w każdym przypadku, także o charakterze tych opracowań decyduje odpowiednie wyważenie proporcji.

Werner Müller, *Grundlagen gotischer Bautechnik. Ars sine sciencia nihil*. Deutscher Kunstverlag, München 1990.

Postępująca specjalizacja w historii sztuki doprowadziła do stanu, w którym eksperci od poszczególnych dziedzin z trudem znajdują wspólny język nawet z tym badaczami, którzy uprawiają pola sąsiednie. Lawinowy przyrost informacji, coraz bardziej wysublimowane metody i hermetyczny język, publikowanie wyników w trudno dostępnych periodykach pogłębiają to poczucie stanu kryzysowego. I nie pomogą na to komputery. Jedynym środkiem zaradczym są syntezы podsumowujące stan wiedzy na danym etapie i uprzystępniające ją osobom spoza wąskiego najczęściej kręgu wtajemniczonych.

Z sytuacją taką właśnie mamy do czynienia w przypadku badań nad średniowieczną – gotycką w szczególności – techniką budowlaną. W sto pięćdziesiąt lat po wielkim dziele Violet-le-Duca i pięćdziesiąt po publikacji Pola Abrahama zamykającej (wydawałoby się) pewien etap dyskusji nadszedł czas na nową syntezę na ten temat. W tym czasie dziedzina ta stała się niemal autonomiczną dyscypliną badawczą, szczególnie intensywnie uprawianą w Niemczech i Stanach Zjednoczonych. Badania Guntera Bindinga, Qaltera Haasa, Hansa Ericha Kubacha,