

Aby Warburg: obrazy w ruchu

Nazwisko Aby'ego Warburga bywa dziś przywoływane jako zakłęcie świadczące o metodologicznym wtajemniczeniu autora w nauki wizualne¹. Kojarzony jest nie tyle z założycielskimi dla nowoczesnej ikonologii badaniami nad włoskim renesansem, ile przede wszystkim z antropologią obrazu wyrażoną w *Atlasie Mnemosyne*, czyniącą zeń cichego patrona zwrotu ikonicznego i zwrotu archiwalnego. I choć Warburg, ze swoją wizją ciemnego i jasnego antyku, z ostrym przeciwstawianiem średniowiecza i renesansu, pod pewnymi względami (na pewno czasowo, jeśli nie myślowo) bliższy jest Nietzschemu i Burckhardtowi niż Derridzie czy Didi-Hubermanowi, to jego myśl wiedzie bardzo interesujące życie pośmiertne, przywoływana w ramach wielu odmiennych poszukiwań badawczych i artystycznych. Tom *Aby Warburg. Panorama recepcji*², który wieńczy krytyczną edycję pism niemieckiego badacza, z konieczności prezentuje jedynie wycinek warburgowskiego *Nachleben*. Prezentuje on Warburga nie tyle jako protokonceptualistę³, pioniera montażu⁴, „historyka «surrealistę»”⁵ i anatopistę⁶, lecz przede wszystkim wpisuje jego myśl w nurt studiów nad reprezentacją i ekspresją. Czytelnik otrzymuje przekrój interpretacji myśli Warburga, ułożony chronologicznie i obejmujący blisko sto lat: od tekstu Fritza Saxla z 1923 roku po artykuł Claudii Wedepohl z 2014. *Panorama recepcji* prezentuje Warburga jako historyka i teoretyka obrazu, ikonologa, a także jako założyciela niezwyklej biblioteki pomyślanej jako mechanizm do generowania i rozwiązywania problemów badawczych z zakresu nauki o kulturze⁷, która dla Carla Ginzburga jest jedynym jego prawdziwie skończonym projektem Warburga⁸. Wydany przez słowo/obraz terytorium tom pomaga usytuować postać niemieckiego badacza na tle jego epoki i zrozumieć, na czym polega oryginalność myśli Warburga wobec współczesnych mu (a także, choć w mniejszym stopniu, późniejszych) badań nad obrazem. Zanurzenie Warburga w historii przywraca jego postaci złożoność i ciężar konkretności, co wydaje się tym cenniejsze, im częściej *Atlas Mnemosyne* czy *Pathosformel* powracają jako obiegowe formuły pozbawione swojej pierwotnej siły⁹. W mniejszym stopniu natomiast możemy docenić skalę metodologicznego oddziaływania i mnogość – czasem sprzecznych – interpretacji jego myśli rozgałęziającej się jak kłace.

To zawężenie pola zostało jednak twórczo wykorzystane przez autora wyboru. Przyjęta przezeń perspektywa pozwala bowiem na ujawnienie szeregu paradoksów wpisanych w postać Warburga. Oto bowiem człowiek, który poniekąd uosabia samoświadomość historii sztuki jako dyscypliny badawczej, zarazem nieustająco ją przekracza. Sam Warburg wyrósł ze świata mieszczańskiej stabilności, tak przekonująco opisanej przez Zweiga¹⁰, jednak jest szczególnie wyczulony na wyobrażenia ludzi w stadium przemiany, w czasie gwałtownie zmieniającego się obrazu świata¹¹. Jego myśl cechuje nakierowanie na konkret (ze słynnym „bóg tkwi w szczegółach”) i zarazem potrzeba jego wszechstronnej, czasem zaskakującej kontekstuali-

zacji (a także dekontekstualizacji i rekontekstualizacji, tak czytelnych w *Atlasie Mnemosyne*¹²). W interpretacji Warburga zadanie historyka nie przypomina trudu porządkowania nieruchomych, martwych obiektów. Zadaniem, które sobie stawia, jest eksplorowanie obszaru potencjalności, rekonstruowanie napięć, w polu których i dzięki którym istnieją obrazy. W ujęciu Warburga domena obrazów nie da się opisać jako dzieje wpływów i inspiracji, w kategoriach rozwoju czy ewolucji form ani jako systematyka inwencji i wzorów. Jest raczej ciemnym terytorium połączonym siecią podziemnych więzi, które jak system korzeniowy pozostają niewidoczne, ale jednocześnie utrzymują to, co widzialne, przy życiu. Ten system podskórnych analogii – latentna przestrzeń ukrywająca potencjalne obrazy – ujawnia się czasem bez wiedzy i woli artystów, a jej eksploracja – doświadczanie „teraz poznawalności”¹³ – jest właśnie zadaniem badacza. W pracy nad obrazami nie dąży do skonstruowania narzędzi interpretacyjnych służących do ustanawiania kontroli nad sensami, interesują go raczej wzajemne relacje obrazów i ich wędrówki, nieskoordynowany ruch obrazów i wyobrażeń, które zmieniają się w czasie, migrują między krajami, nasycają się nowymi znaczeniami. Praca ikonologa jest więc wysiłkiem śledzenia nieustannego ruchu obrazów, uwikłanych w „agonistyczne gry z przeszłością”¹⁴, znikających i pojawiających się ponownie w poprzek czasu. Pyta, czym (i po co) jest obraz, jakie są jego implikacje poznawcze, co i dla kogo znaczy, czego od nas chce¹⁵. Ten ruch bywa harmonijną „międzynarodową wędrówką obrazów”¹⁶, bywa też „przymusem zmagania się ze światem form uprzednio ukształtowanych wartości wyrazu – czy pochodzą one z przeszłości, czy teraźniejszości”¹⁷. Myśl Warburga ustanawia także nierozzerwalny związek między obrazami a emocjami. Opisywany przezeń grecki antyk nie tylko wyznaczał estetyczne normy, ale też pełnił funkcję „czynników inspirujących, które budzą stłumione namiętności i domagają się wyrazić namiętnościom zamilkłym”¹⁸. Dzięki ich absorbowaniu oraz przewyciężaniu (w myśl zasady, że geniusz jest „świadomą energią przeciwstawiania się oraz przyswajania”¹⁹) dokonuje się twórcza anamneza, urzeczywistnianie doświadczeń związanych



Lambert Lombard, *Tancerka*, ok. 1521–1566.
Rysunek z kolekcji Instytutu Warburga.
© The Trustees of the British Museum.

w równym stopniu z teraźniejszością i przeszłością²⁰. Namysł nad obrazem obejmuje więc także dopuszczanie do głosu tego ciemnego, podziemnego potencjału, z którego wyrasta ponadczasowa i ponadindywidualna ekspresja.

Tom, choć silnie osadzony w tradycji logosu, dobrze wprowadza w swoisty hermetyzm Warburgowskiego projektu²¹. Wiele z intuicji Warburga ma przecież charakter tyleż badawczy, co poetycki, a szczególne zagęszczenie tych wątków ujawnia się w *Atlasie Mnemosyne*²². Dostrzegalne jest w nim napięcie między wyborem i układem obrazów a tytułami plansz, które powtarzają wątki z tekstów Warburga, ale zagęszczają je do haseł-zakłęk. To, co w tekstach renesansowych było erudycyjnym wywodem, tu nabiera dodatkowych sensów ewokowanych przez samo medium. Atlas, od drugiej połowy XVI wieku, a więc czasu wydania *Theatrum Orbis Terrarum* Abrahama Orteliusa i *Atlas Sive Cosmographicae* Gerardusa Mercatora, jest częścią nowożytnego projektu poznawczego, w ramach którego przedmiot poznania (świat, ludzkie ciało, nieboskłon) jest konceptualizowany, reprezentowany i porządkowany według racjonalnych i pragmatycznych kryteriów, a zarazem mimowiednie odzwierciedla system przekonań i wartości twórcy (np. europocentryzm szesn-

stowiecznych map). W analogiczny sposób Atlas Warburga, dążąc do stworzenia przejrzystej mapy formuł wizualnej ekspresji, ujawnia wewnętrzną geografę wyobrażeń ich autora, która wydaje się zorganizowana wokół dwóch biegunów: racjonalnego i magicznego. Warburg wprost formułuje tę parę pojęć, czasem jako przeciwieństwa, innym razem jako dopełniające się elementy (wspomina na przykład o „żywotnym pomieszaniu heterogenicznych elementów racjonalizmu i mitologii”²³). Wielokrotnie pisze o magicznej funkcji praktyk religijnych i artystycznych²⁴, które wyrażają się jako poszukiwanie w symbolach „narzędzia orientacji w świecie”. Zdaniem Warburga konkretny obraz jest nie tylko połączony z innymi, przeszłymi i przyszłymi obrazami, ale funkcjonuje także jako wehikuł w procesie ustanawiania „wyobrażonej łączności między człowiekiem a naturalnym kosmosem”²⁵. To właśnie nadaje obrazom aspekt wróżebny, zakorzenioną w przeszłości zdolność kształtowania teraźniejszości i przewidywania przyszłości²⁶. W swoich pismach zawsze jednak odsuwa od siebie ten irracjonalny element w czasie lub w przestrzeni, przypisując go ludziom piętnastowiecznym lub mieszkańcom Nowego Meksyku. To właśnie oni są ludźmi „w kręgu mocy kosmicznych”²⁷, którzy szukają obrazowych form „pośredniczących między nimi a światem”²⁸, które ujawniają się w malarskiej transpozycji motywów astrologicznych, we florenckim malarstwie portretowym czy rysunkach dzieci z plemienia Hopi. W dążeniu do oddalenia od siebie podobnych potrzeb, pisze o „antyczo-pogańskim zabobonie”²⁹ przeciwstawionym chrześcijaństwu czy o „kondycji „zwykłego dzikusa, nieobeznanego ze sposobami wpływania na przyszłość” jako o przeciwieństwie poczucia bezpieczeństwa, które „technika daje współczesnemu Europejczykowi”³⁰. Dziś fundamenty tego poczucia bezpieczeństwa wydają się nieporównanie mniej stabilne niż w kwietniu 1923 roku, kiedy Warburg wygłaszał referat o rytuale węża. Nie mamy już poczucia, że przyszłe wydarzenia będą następowały według racjonalnych praw, w ograniczonym tylko stopniu możemy utożsamiać się z „człowiekiem oświeconym, który planuje i antycypuje efekty własnych działań”³¹. Być może bliżsi jesteśmy uczestnikom rytuału węża, zawieszonym w „niejednorodności stanu przejściowego”³². Nic w tym dziwnego: skłonności do myślenia magicznego, jak czujnie zauważył Warburg w innym miejscu, dostają „zastrzyk nowej krwi dzięki [...] niepokojom społecznym i politycznym”³³.

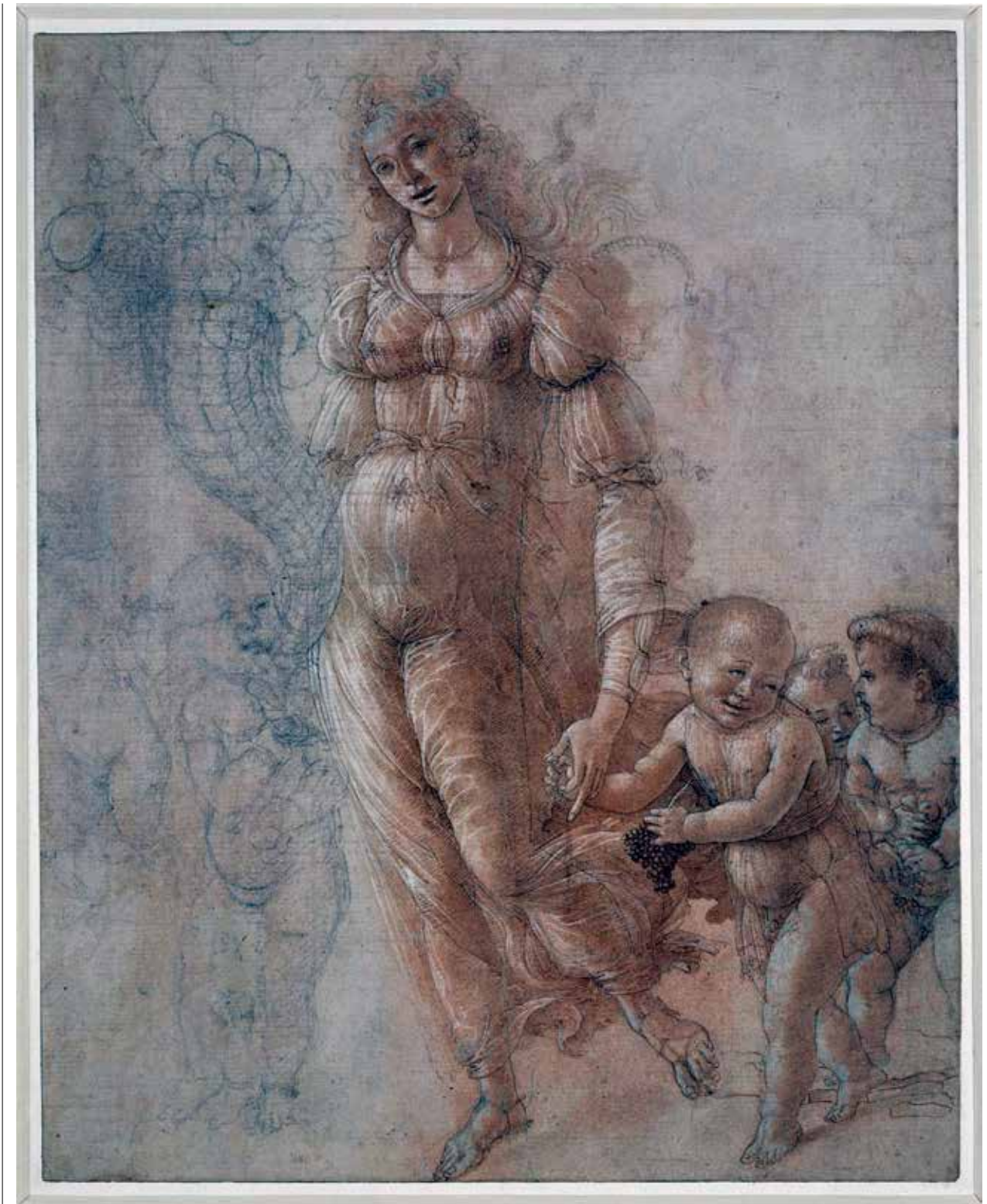
Jednak Warburg idzie dalej i przekracza dychotomię racjonalne-magiczne, eksplorując domenę *mimesis*, „tęsknoty za odtwarzaniem”³⁴. Wychodząc od teorii Friedricha Theodora Vischera, postrzega obraz jako stadium pośrednie między biegunowymi sposobami pojmowania symbolu: magicznym (pełnym utożsamieniem obrazu i jego znaczenia) i logicznym (w pełni je rozdzielającym)³⁵. Dochodzi tu do głosu „duchowe poruszenie, zrodzone z napięcia między tymi dwoma biegunami”³⁶, ale też możliwa jest chwilowa harmonia między „pragnieniem przyswojenia i wolą oddalenia”³⁷. Obraz daje człowiekowi

kontakt z nieredukowalnymi sprzecznościami, które nie zostają „za sprawą łączącej siły metafory tak bardzo skoncentrowane”, że rozładują się w działaniu, ani też „za sprawą analitycznej refleksji” tak rozproszone, „że powstają z niego pojęcia”³⁸. Tworzenie i obcowanie z obrazami jest więc zanurzeniem w przyrodzonym obszarze niejednoznaczności, który jawi się Warburgowi jako niebezpieczny, przeniknięty „najciemniejszą energią ludzkiego życia”³⁹. Warburg samą zasadę symbolicznej reprezentacji wywodzi z magii, a raczej późnoantycznej „kosmologii stosowanej”, będącej „sprowadzającym się w końcu do aktywnej praktyki stosowaniem zasady podobieństwa między podmiotem i światem”⁴⁰. Dostrzega, że choć obraz oddziela się od reprezentowanego przedmiotu, to zachowuje z nim głęboką emocjonalną więź. Ten afektywny aspekt obrazów sprawia, że ludzie szukają w nich form symbolicznego wyrazu tożsamości. Stąd też odnotowuje bezpośredni związek między podmiotem a przedmiotem, obrazem a tożsamością. Dowodzi, że portret czy wotum w magiczny sposób wiąże wizerunek człowieka z „poczuciem samego siebie”⁴¹, podobnie jak Marcel Mauss, zdaniem którego sama idea tożsamości jednostki w świecie Zachodu kształtuje się w relacji człowieka do wizerunków jego przodków⁴². Co szczególnie interesujące, dostrzega też, że szukając odzwierciedlenia czy przedłużenia siebie w elementach nieludzkich (takich jak figury wotywnie czy maski), człowiek otwiera się na sprawczość przedmiotów i życie tak zwanej materii nieożywionej.

W jego studiach ważne miejsce zajmują próby skonceptualizowania ekspresji, nie tylko formalnej, lecz także emocjonalnej, związanej z doświadczeniem ruchu, w którym Warburg przeczuwa epifanię nieludzkiego. Choć pisze o „antykwizującej, idealizującej prezentacji dynamiki ruchu”⁴³, w gruncie rzeczy jego fascynacja zdaje się mieć swoje ciemne źródło. Jest nim lęk jako instynktowna reakcja na nagły ruch – lęk łagodzony przez symbolizację i racjonalizację, ale podświadomie kojarzony z obecnością „potencjalnego agresora”⁴⁴. W rozwianym stroju i włosach Warburg dostrzegł wyraz doświadczenia człowieka, który napotyka coś, co go przekracza – człowieka, który nie może pomieścić się sam w sobie. Wiatr byłby tu więc symbolem złowrogiej siły, z którą człowiek próbuje „walczyć [...] jak z wrogą osobą”⁴⁵. Intuicja badawcza Warburga znajduje swoje potwierdzenie w *Zaślubinach Kadmosa z Harmonią* Calassa, który pisze „wzmaganie się intensywności życia w jakimś kierunku – poprzez honor lub śmierć, zwycięstwo lub ofiarę, zaślubiny lub błaganie, wtajemniczenie lub opętanie, oczyszczenie lub żałobę – więc poprzez to wszystko, co porusza się i dopomina się znaczenia, było akcentowane przez Greków umieszczeniem powiewających wstążek z wełny [...]. Wszystko, co działo się w tych łagodnych ramach utworzonych ze wstążek, było odmienne i oddzielone od reszty”⁴⁶. Walter Benjamin posługuje się figurą poruszenia wiatrem, by wyrazić inną formę kontaktu z nieludzkim: doświadczenie postępu. Właśnie postęmem jest „wicher”, który „wieje od raj”

i „niepowstrzymanie gna w przyszłość” anioła, konfrontując go zarazem ze stale narastającym zniszczeniem⁴⁷. W *Pasażach* powraca obraz skomponowany z analogicznych części, ale w zupełnie innej tonacji: „W każdym prawdziwym dziele sztuki jest miejsce, w którym tego, kto w nie się zagłębia, owiewa jakby chłodny wietrzyk bliskiego już poranka. Stąd wynika, że sztuka, uważana często za oporną na wszelkie związki z postępem, może również służyć do jego prawdziwego zdefiniowania. Postęp nie czuje się dobrze w ciągłości przebiegu czasowego, lecz w jego zawirowaniach – tam, gdzie po raz pierwszy to, co prawdziwie nowe, daje się odczuć na kształt rzeźwego poranka”⁴⁸. Pojęcie postępu jest obce Warburgowskiemu słownikowi, ale jego badania nad powrotami symbolicznych form w poprzek czasu mogą posłużyć jako ilustracja „zawirowań przebiegu czasowego”. W notatniku Warburga można natrafić na następującą myśl o relacji obrazów, przeszłości i przyszłości: „Zadanie pamięci społecznej jawi się całkiem jasno: dzięki odświeżeniu kontaktu z zabytkami dawnych czasów siły żywotne powinny podnieść się z podglebia przeszłości”⁴⁹. Namysł nad obrazami z przeszłości służy więc wyzwoleniu od przeszłości, nie jej kulturowaniu — i polega na uwalnianiu wyobrażeń, projekcji doświadczeń ucieleśnianych w obrazach. Skumulowana w nich energia czyni je nie tylko dostępnymi, ale zdolnymi pomieścić terazniejsze doświadczenie. W chwilach Benjaminowskiego błysku czy Warburgowskiego namysłu doświadczamy więc tego, co zawsze było, jako czegoś „prawdziwie nowego”. Mamy tu więc do czynienia z „obrazem w procesie”⁵⁰, którego znaczenia są płynne i rozwijają się w czasie. Tak pojmowany obraz — narzędzie, za pomocą którego człowiek konfrontuje się ze światem — ujawnia obecność czegoś, co stanowi najgłębszą i niewyraźną w inny sposób istotę naszego doświadczenia. Warburg nie zajmuje się projektami świadomego konstruowania tożsamości w oparciu o obrazy przeszłości (choć wystarczy zestawić kolażowy parawan z Sherborne House z ok. 1850 z planszami *Atlasu Mnemosyne*, by przekonać się, że przybierają one czasem formy zaskakująco podobne do jego własnych dociekań). Interesuje go raczej taki kontakt z obrazami, który pozwala doświadczyć marginalizowanych elementów tożsamości. Ich fundamentem są „pierwotne reakcje na świat, podyktowane najgłębiej zakorzenionym lękiem”⁵¹. Warburg pokazuje, że odpowiedzią na ten pierwotny lęk jest sztuka, która wyrasta z magicznego myślenia, lecz do fatalizmu dodaje element swobody: ekspresji i uczestnictwa⁵².

W Warburgowskiej koncepcji obrazu silnie ujawnia się performatywność wizerunków, rozumiana przede wszystkim jako iterowalność malarskiego gestu i intencjonalność jego lektury, jako dynamika reprezentacji i abstrahowania, które czynią obraz sceną „ciągle zmiennej, mobilnej, nigdy niezakończonej operacji wcielania wyrazu w przedstawienie”⁵³. Wcielanie wydaje się tu słowem kluczem, jako że ciało ludzkie jest dla Warburga uprzywilejowanym medium wizualnej ekspresji⁵⁴, ale także wehikułem pozna-



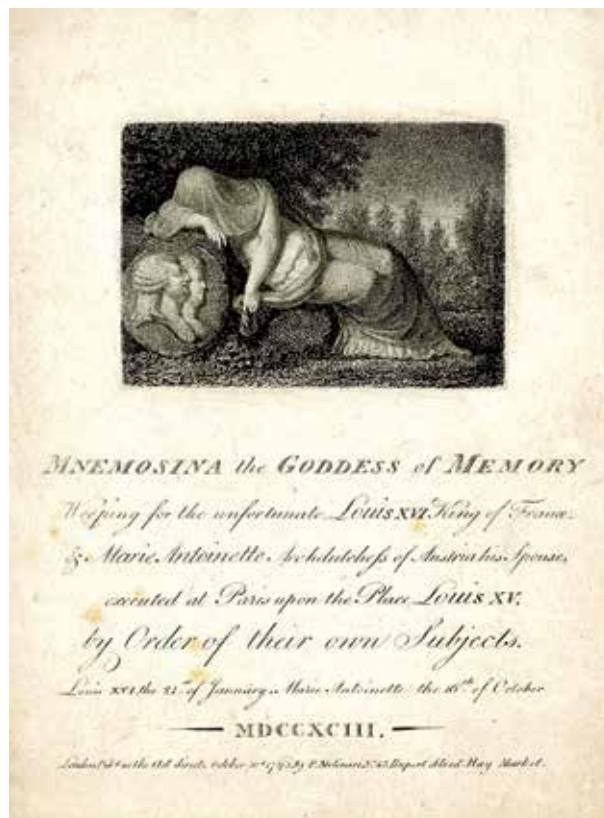
Sandro Botticelli, *Alegoria jesieni / obfitości*, ok. 1480–1485. © The Trustees of the British Museum.

nia, „wskaźnikiem podobieństwa i niepodobieństwa”⁵⁵, to znaczy centrum procesu mimetycznego pojmowanego jako zdolność utożsamiania się podmiotu z przedmiotem⁵⁶. Uderzająco wiele uwagi Warburg poświęca pozom i gestom, ale także strojom i fryzynom reprezentowanym przez XVI-wiecznych europejskich artystów (choćby w ramach motywu walki o spodnie⁵⁷) czy używanym podczas

rytuału węża w Ameryce. Nie wnika w wielorakie uwikłania społeczne i polityczne ludzkich ciał: zależności od ról społecznych i płciowych, uwarunkowań kulturowych i ekonomicznych, które w podobym czasie dostrzegł Marcel Mauss⁵⁸. Interesuje go kwestia reprezentacji – zarówno artystycznej, jak i symbolicznej – w ramach której ciało ludzkie to zarówno przestrzeń, jak i medium: „obszar, na

którym można pogodzić ze sobą obrazy ciała z obrazami przez ciało wytwarzanymi⁵⁹. Zajmuje go cielesny wyraz emocji czy może „obrazowe ujawnianie ciała”⁶⁰: z jednej strony wyrażanie stanów i emocji poprzez gesty, grymasy, ruchy, z drugiej przekształcanie ciała w obraz w procesie twórczym. Gertrud Bing pisze, że Warburga interesują artystyczne próby „ukazania ciała w ruchu za pomocą poruszonych linii półprzezprzejrzystej draperii”⁶¹. W istocie jednak jego uwaga kieruje się raczej w stronę „dialektyki ciała i tkaniny”⁶², której ucieleśnieniem jest nimfa. W centrum jego uwagi jest ciało opisane i wyrażone strojem – strojem, który w tradycji zachodniej odgrywa kluczową rolę w procesie ustanawiania i performowania obrazu jednostki. System ubiorów, jak przekonująco dowodzili Anne Rosalind Jones i Peter Stallybrass, funkcjonował przy tym jako mechanizm mnemotechniczny, który fikcjonalizował ciało i wpisywał je w sieć społecznych przynależności⁶³.

Dla Warburga strój i włosy są jednak przede wszystkim środkami emocjonalnego wyrazu, „zewnątrznie poruszonymi akcesoriami”⁶⁴, których ekspresja zwiększa „empatyczny potencjał obrazu”⁶⁵. Poddaje namysłowi obrazy ciała unieruchomionego w gwałtownym poruszeniu, w których widzi „formuły patosu”, najwyższy stopień języka gestów⁶⁶. Dowodzi, że pewne pozy i ruchy od czasu grecko-rzymskich funkcjonują jako transmitowane poprzez wieki emblematy gwałtownych stanów i emocji (Sabine Flach określa *Pathosformel* jako „formułę stylu emocjonalnego”⁶⁷). Tego rodzaju reprezentacje – ślady przeżycia w tkance pamięci – Warburg nazywa engramami⁶⁸. Gromadzi się w nich „ładunek energetyczny i doświadczenie emotywnie, które trwają jako dziedzictwo pamięci społecznej”⁶⁹. Obraz, ze swoją zdolnością do przekazywania skumulowanej energii psychicznej, jest bowiem funkcją ludzkiej pamięci zbiorowej, rozumianej nie tylko jako archiwum historycznych doświadczeń, ale też repozitorium związanych z nimi emocji. Pamięć w naturalny sposób jednoczy dwa elementy, które Warburg wskazuje jako konieczne do twórczego kontaktu z obrazem: emocjonalną bliskość i dystans jako przestrzeń namysłu⁷⁰. „Wewnątrznie poruszone obrazy”⁷¹ są zarazem cielesne i mnemotechniczne⁷², podczas gdy utrwalone na nich formuły patosu przypominają *loci* w teatrze pamięci – to znaki ukrytych treści, wehikuły wspomnień. Są też śladami znikania: materialnymi znakami ludzkiej skończoności, którą zarazem transcendują. Nic więc dziwnego, że historykowi w jego pracy nad obrazami nieustannie towarzyszą duchy. „W setkach przeczytanych i tysiącach nieprzeczytanych źródeł archiwalnych wciąż rozbrzmiewają głosy zmarłych”, a jego zadaniem jest „przywrócić tym niesłyszalnym głosom na nowo ich ton i barwę”. Jest to możliwe „jeśli tylko nie cofnie się przed trudem odtworzenia naturalnej wspólnoty słowa i obrazu”⁷³. Warburg podaje pozornie prostą formułę badawczą: pisze, że „trzeba tylko pytać wciąż na nowo i w stawianiu [...] pytań ograniczyć się do określonego obszaru”⁷⁴. Po raz kolejny ujawnia się tu paradoks jednoczesnego zawężania i poszerzania pola



Mnemosyne w żalobie po egzekucji Ludwika XVI i Marii Antoniny, 1793, druk okolicznościowy P. Molinarięgo.
© The Trustees of the British Museum.

badawczego: ma ono objąć konkretny czas i miejsce, ale w taki sposób, by zajrzeć pod jego podszewkę, usłyszeć niesłyszalne, ujrzeć jego diachroniczne związki z przeszłością i przeszłością, dzięki którym w piętnastowiecznych Florentczykach dostrzegamy potomków „zabobonnych Etrusków”⁷⁵. Przywołując głosy zmarłych i poszukując utraconych sensów, Warburg daje nam wgląd w widmowe formy pośmiertnych obrazów.

Miarą paradoksów, z których składa się postać Aby’ego Warburga niech będzie to, że Gombrich uważa, że „zawsze był człowiekiem oświecenia”⁷⁶, zaś dla Agambena jest „mrocznym demonem bezimiennej nauki”⁷⁷. Może tu właśnie ujawnia się twórczy potencjał dorobku tego „historyka energii emocjonalnych oraz ich cielesnego wyrazu”⁷⁸, snującego „historie o duchach dla dorosłych”⁷⁹. Dzieło i życie Warburga wydaje się rozpięte między biegunami: to, co logiczne zderza się z tym, co magiczne, racjonalne z tym, co emocjonalne, mania (uosabiana przez nimfę) konfrontuje się z depresją (pod postacią greckiego boga rzeczności). Jednak te napięcia nie ograniczają jego badawczej wyobraźni, lecz ją aktywizują. Jeśli Shelling uważał, że dzieło sztuki dokonuje całkowitej syntezy przeciwieństw⁸⁰, zaś Lyotard twierdzi, że artysta – przeciwnie – jest kimś, kto znosi to, że jedności nie ma⁸¹, Warburg pokazuje inną drogę. Jego zdaniem siła witalna obrazu płynie z unieważnienia biegunów, przy zachowaniu przebiegających między nimi napięć. Dowodzi, że symbole (czy „dynamogramy”) „przekazywane są artyście w stanie najwyższego napięcia, lecz bez polaryzacji ładunku [...]; dopiero w zetknięciu z nową epoką i jej potrze-

bami witalnymi polaryzacja może doprowadzić do całkowitej inwersji znaczeń⁸². Proponuje zatem wyjście z kręgu pozor-nych, opresyjnych sprzeczności przy zachowaniu potencjału napięć, którymi się żywią. Zarówno świadomość tych napięć⁸³, jak i wolność odkrywania wyobrażeń są konieczne dla odzyskiwania splątanych sensów symbolicznych i emocjonalnych. Odzyskiwanie to – podobnie jak odtwarzanie wspomnień – jest możliwe przez ich ciągle, wciąż od nowa rozpoczynające się i nigdy nieskończone nadpisywanie i przekształcanie.

Przypisy

- 1 Carlo Ginzburg kilkadziesiąt lat temu podkpiwał z tego rodzaju intelektualnych ciągów, pisząc, że nawiązywanie do Warburga „w imię mody i aktualności [...] bez wątplenia zakrawałoby na śmieszność”. Carlo Ginzburg, *Od Aby'ego Warburga do Ernsta Gombricha. Uwagi o metodzie*, przeł. Mateusz Salwa, [w:] *Aby Warburg. Panorama recepcji*, wybrał, wstępem opatrzył i przekłady przejrzał Ryszard Kasperowicz, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2020, s. 97.
- 2 *Aby Warburg. Panorama recepcji*, wybrał, wstępem opatrzył i przekłady przejrzał Ryszard Kasperowicz, Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2020.
- 3 Lyndell Brown, Charles Green, *Robert Smithson's Ghost in 1920s Hamburg: Reading Aby Warburg's Mnemosyne Atlas as a Non-Site*, „Visual Resources” 2002, nr 2, s. 167–181, doi: 10.1080/01973760290011824
- 4 Jonathan W. Marshall, *A Dramaturgy of Montage and Dislocation: Brecht, Warburg, Didi-Huberman and the Pathosformel*, [w:] Emer O'Toole, Andrea Pelegrí Kristić, Stuart Young, eds., *Ethical Exchanges in Translation, Adaptation and Dramaturgy*, Brill, Leiden 2017, s. 187–209.
- 5 Georges Didi-Huberman, *Atlas albo wiedza radosna niepokojem podszycia*, przeł. T. Stróżyński, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2020, s. 16.
- 6 Filippo Trentin, *Warburg's Ghost. On Literary Atlases and the 'Anatopic' Shift of a Cartographic Object*, [w:] Christoph F. E. Holzhey, Manuele Gagnolati, eds., *De/Constituting Wholes: Towards Partiality Without Parts*, Turia + Kant, Vienna 2017, s. 101–129, doi: 10.37050/ci-11_06
- 7 O bibliotece Warburga w *Panoramie recepcji* piszą: Fritz Saxl, *Biblioteka Warburga i jej cel*, przeł. Tomasz Ososiński, s. 17–30; Georg Syamken, *Warburg i Hamburg*, przeł. Tomasz Ososiński, s. 218–225; Heinrich Dilly, *Sokrates w Hamburgu. Aby Warburg i jego Biblioteka Wiedzy o Kulturze*, przeł. Tomasz Ososiński, s. 227–243. Sam Warburg pisze o niej jako o „sejsmografie rejestrującym ruchy duchowego dziedzictwa ze wschodu na zachód, z północy na południe, który ma pokazywać, jaka selektywna tendencja charakteryzuje w różnych epokach wspomagane pamięcią formowanie masy spadkowej”. Cyt. za: Georg Syamken, *Warburg i Hamburg*, s. 225.
- 8 Carlo Ginzburg, *Od Aby'ego Warburga do Ernsta Gombricha*, s. 98.
- 9 Gertrud Bing pisze: „dziś słyszy się określenia «metoda warburgiańska» czy «badania Warburga» wypowiedane z pewnością niepopartą znajomością jego pism z pierwszej ręki”. Gertrud Bing, *Aby M. Warburg*, przeł. Jacek Jaźwierski, [w:] *Aby Warburg. Panorama recepcji*, s. 55. Wojciech Bałus z kolei puentuje: [Warburg] „przez długie lata był powszechnie znany i powszechnie nieczytany”. Wojciech Bałus, *Dlaczego Warburg?*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2010, nr 2 (8), s. 25.
- 10 Zweig przywołuje zresztą Warburga jako przykład „awansu intelektualnego” zamożnych mieszczan o żydowskich korzeniach, do których sam się zaliczał. Stefan Zweig, *Świat wczorajszy*, przeł. Maria Wisłowska, PIW, Warszawa 1958, s. 24.
- 11 Podobne spostrzeżenie czyni Edgar Wind, *Pojęcie nauki o kulturze u Warburga i jego znaczenie dla estetyki*, przeł. Tomasz Ososiński, [w:] *Aby Warburg. Panorama recepcji*, s. 51.
- 12 Zob. Katia Mazucco, *Geneza dzieła „nieskończonego”*, przeł. Jolanta Dygul, [w:] *Aby Warburg. Panorama recepcji*, s. 383.
- 13 Formuła Waltera Benjamina (niem. *Jetzt der Erkennbarkeit*). Walter Benjamin, *Pasaże*, przeł. Ireneusz Kania, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005, N 9, 6, s. 521.
- 14 Ryszard Kasperowicz, Wstęp, [w:] *Aby Warburg. Panorama recepcji*, s. 15.
- 15 Pytanie podjęte później przez Mitchella, zob. William J.T. Mitchell, *Czego chcą obrazy?*, przeł. Łukasz Zaremba, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2015.
- 16 Warburg, *Sztuka Italii i astrologia międzynarodowa w Palazzo Schifanoia w Ferrarze*, [w:] tegoż, *Narodziny Wenus*, s. 213.
- 17 Warburg, *Wprowadzenie*, [w:] tegoż, *Atlas obrazów Mnemosyne*, s. 6.
- 18 Panofsky, *Aby M. Warburg*, s. 32.
- 19 Warburg, *Sztuka Italii i astrologia międzynarodowa*, s. 213.
- 20 Por. Wind, *Pojęcie nauki o kulturze*, s. 40.
- 21 Zob. Erwin Panofsky, *Aby M. Warburg*, przeł. Tomasz Ososiński, [w:] *Aby Warburg. Panorama recepcji*, s. 34: „Osoba i myślenie Warburga naznaczone były niesłychanym napięciem, które można określić jako napięcie między tym, co racjonalne, a tym, co irracjonalne. Lecz właśnie to napięcie, które Warburg odczuwał w sobie nie mniej niż w przedmiotach swoich badań, zapewniało mu wewnętrzną spójność”. Didi-Huberman opisuje *Atlas Mnemosyne* jako projekt zawieszonym między rozumem a obłędem.
- 22 Gombrich twierdzi, że: „Warburg oddziaływał na swoich współczesnych nie tylko jako uczyony, lecz przede wszystkim jako ktoś w rodzaju proroka. [...] Warburg był w gruncie rzeczy poetą”. Ernst H. Gombrich, *Pamięci Aby'ego Warburga*, przeł. Tomasz Ososiński, [w:] *Aby Warburg. Panorama recepcji*, s. 94.
- 23 Aby Warburg, *Pogańsko-antyczne wróżbiarstwo w tekstach i przedstawieniach obrazowych w czasach Lutra*, [w:] tegoż, *Narodziny Wenus*, s. 229.
- 24 Warburg, *Wpływ sphaera barbarica*, s. 225–281.
- 25 Tamże, s. 234.
- 26 Georges Didi-Huberman w swojej interpretacji *Atlasu Mnemosyne* wskazuje na podobne wątki, kiedy pisze, że jest on „nie tylko anamnezą problemów ikonologicznych podnoszonych przez Warburga przez całe życie, lecz także matrycą nowych pytań”. Didi-Huberman, *Atlas*, s. 79. Por. też Didi-Huberman, s. 34: „Obrazy potrafią przewidywać czasy poprzez samo zestawianie rzeczy niespójnych, tworzenie z nich montażu”.
- 27 Przedstawienie wizji Hildegardy z Bingen, tablica B *Atlasu Mnemosyne*. Aby Warburg, *Atlas obrazów Mnemosyne*, przeł. Paweł Brożyński, Małgorzata Jędrzejczyk, NCK, Warszawa 2016, s. 14.
- 28 Aby Warburg, *Wykład o rytuale węża*, przeł. Jacek Jaźwierski, [w:] tegoż, *Od Florencji do Nowego Meksyku*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2019, s. 295–296.
- 29 Warburg, *Pogańsko-antyczne wróżbiarstwo*, s. 269.
- 30 Warburg, *Wykład o rytuale węża*, s. 295–296.
- 31 Tamże.

- 32 Tamże, s. 296.
- 33 Warburg, *Pogańsko-antyczne wróżbiarstwo*, s. 224.
- 34 Aby Warburg, *Wpływ sphaera barbarica na próby orientacji wobec kosmosu podejmowane w świecie zachodnim*, [w:] tegoż, *Od Florencji do Nowego Meksyku*, s. 234. Zob. także Matthew Rampley, *Pomiędzy symbolem a alegorią. Teoria sztuki Aby'ego Warburga*, przeł. Jacek Jaźwierski, [w:] *Aby Warburg. Panorama recepcji*, s. 245–279.
- 35 Zob. Wind, *Pojęcie nauki o kulturze u Warburga*, s. 42–46; Rampley, *Pomiędzy symbolem a alegorią*, 265–267; Bernard Buschendorf, *Pojęcie symbolu u Friedricha Theodora Vischera, Aby'ego Warburga i Edgara Winda*, przeł. Tomasz Ososiński, [w:] *Aby Warburg. Panorama recepcji*, s. 281–302.
- 36 Wind, s. 44.
- 37 Tamże.
- 38 Tamże.
- 39 Tamże.
- 40 Warburg, *Wpływ sphaera barbarica*, s. 234.
- 41 Warburg pisał, że wizerunki wotywnie są „formą zaspokojenia niemożliwego do wykorzenia pierwotnego pragnienia zbliżenia się, we własnej osobie lub w formie własnej podobizny, do tego, co Boskie”. Warburg, *Sztuka portretu a mieszczaństwo Florencji*, s. 96. Por. także: *Atlas obrazów Mnemosyne*, tablica 43, s. 82–83.
- 42 Marcel Mauss, *Pojęcie osoby*, przeł. Marcin Król, [w:] tegoż, *Socjologia i antropologia*, Wydawnictwo KR, Warszawa 2001, s. 377–387.
- 43 Warburg, *Sztuka Italii i astrologia międzynarodowa*, s. 211.
- 44 Gombrich, *Pamięci Aby'ego Warburga*, s. 82.
- 45 Aby Warburg, *Statek powietrzny i łódź podwodna w średnio-wiecznej wyobraźni*, przeł. Tomasz Ososiński, [w:] tegoż, *Od Florencji do Nowego Meksyku*.
- 46 Roberto Calasso, *Zaślubiny Kadmosa z Harmonią*, przeł. Stanisław Kasprzysiak, *Czuly Barbarzyńca*, Warszawa 2017, s. 288.
- 47 Walter Benjamin, *O pojęciu historii*, przeł. Krystyna Krzemieniowa, [w:] tegoż, *Aniol historii*, red. Hubert Orłowski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996, s. 418.
- 48 Benjamin, *Pasaże*, N 9a, 6, s. 522. O analogiach między poszukiwaniami Warburga i Benjamina pisze m.in. Matthew Rampley, *Mimesis i alegoria. O Abym Warburgu i Walterze Benjaminie*, przeł. Anna Nacher, „Przegląd Kulturoznawczy” 2010, nr 2 (8), s. 54–74; Matthew Rampley, *Archiwa pamięci: Pasaże Waltera Benjamina i Atlas Mnemosyne Aby'ego Warburga*, „Konteksty” 2011, nr 2–3 (293–294), s. 174–183.
- 49 Cyt. za: Rampley, *Pomiędzy symbolem a alegorią*, s. 272.
- 50 Sabine Flach, *Naczynia połączone – o rozwoju teorii reprezentacji u Darwina i Warburga*, przeł. Jacek Jaźwierski, [w:] *Aby Warburg. Panorama recepcji*, s. 420. Por. także Hans Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. Mariusz Bryl, Universitas, Kraków 2007, s. 252.
- 51 Ryszard Kasperowicz, *Wstęp*, [w:] *Aby Warburg, Narodziny Wenus*, s. 26.
- 52 Por. tamże, s. 27.
- 53 Ryszard Kasperowicz, *Wstęp*, [w:] *Aby Warburg, Od Florencji do Nowego Meksyku*, s. 12.
- 54 Wind pisze o „procesie kształtowania obrazów pod postacią gestu cielesnego”. Wind, *Pojęcie nauki o kulturze*, s. 47.
- 55 Rampley, *Pomiędzy symbolem a alegorią*, s. 254.
- 56 Tamże, s. 260.
- 57 Warburg, *Wymiana artystyczna między Północą a Południem w XV wieku*, przeł. Tomasz Ososiński, [w:] tegoż, *Od Florencji do Nowego Meksyku*, s. 131–144.; *Atlas obrazów Mnemosyne*, tablica 32, s. 58–59 i tablica 70, s. 70–71.
- 58 Marcel Mauss, *O sposobach posługiwania się ciałem*, przeł. Marcin Król, [w:] tegoż, *Socjologia i antropologia*, s. 390–413.
- 59 Sabine Flach, *Naczynia połączone*, s. 418.
- 60 Tamże, s. 417.
- 61 Gertrud Bing, *Aby M. Warburg*, s. 62.
- 62 Anne Hollander, *Seeing Through Clothes*, Berkeley, University of California Press, 1993, s. 5.
- 63 Ann Rosalind Jones, Peter Stallybrass, *Renaissance Clothing and the Materials of Memory*, Cambridge University Press, Cambridge 2000. Anne Hollander widzi wręcz zachodni ubiór jako formę „samopowielającej się fikcji wizualnej, analogicznej do sztuki figuratywnej”, Hollander, *Seeing Through Clothes*, s. 2.
- 64 Określenie Warburga cytowane przez Panofskiego, *Aby M. Warburg*, s. 31.
- 65 Claudia Wedepohl, *Bernard Berenson i Aby Warburg. Skrajne przeciwieństwa*, przeł. Jacek Jaźwierski, [w:] *Aby Warburg. Panorama recepcji*, s. 452.
- 66 Warburg pisze „prawdziwie antyczny *superlativus* języka gestów”, *Sztuka Italii i astrologia międzynarodowa*, s. 191; zob. też. Ginzburg, *Od Aby'ego Warburga do Ernsta Gombricha*, s. 100.
- 67 Flach, *Naczynia połączone*, s. 434.
- 68 Giorgio Agamben, *Aby Warburg i bezimienna nauka*, przeł. Jolanta Dygul, [w:] *Aby Warburg. Panorama recepcji*, s. 156; Flach, *Naczynia połączone*, s. 425.
- 69 Agamben, *Aby Warburg i bezimienna nauka*, s. 156. Związki z pamięcią wpisane już w sam tytuł *Atlasu Mnemosyne*, zob. Paweł Brożyński, *Wstęp do wydania polskiego*, [w:] *Aby Warburg, Atlas obrazów Mnemosyne*, s. XVI–XX.
- 70 Wedepohl, *Bernard Berenson i Aby Warburg*, s. 452.
- 71 Flach, *Naczynia połączone*, s. 426.
- 72 Por. Didi-Huberman, *Atlas*, s. 34.
- 73 Warburg, *Sztuka portretu a mieszczaństwo Florencji*, s. 92.
- 74 Tamże.
- 75 Tamże, s. 96.
- 76 Gombrich, *Pamięci Aby'ego Warburga*, s. 91.
- 77 Agamben, *Aby Warburg i bezimienna nauka*, s. 152.
- 78 Flach, *Naczynia połączone*, s. 434.
- 79 Didi-Huberman, *Atlas*, s. 69.
- 80 Por. Rampley, *Pomiędzy symbolem i alegorią*, s. 262.
- 81 „The artist is not someone who reconciles, but one who can bear the fact that unity is absent”. Jean-Francois Lyotard, *Discourse Figure*, trans. Antony Hudek, Mary Lydon, University of Minnesota Press, Minneapolis 2011, s. 385.
- 82 Agamben, *Aby Warburg i bezimienna nauka*, s. 156. Agamben referuje tu za Gombrichem, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, The Warburg Institute, London 1970, s. 248–249.
- 83 Buschendorf, *Pojęcie symbolu*, s. 298–300.