

Krzysztof Nowicki

Spaniel atakujący bażanta

Praktyki przeszłości
w kontekście teraźniejszości,
czyli o współczesnym baroku

Opis rozprawy doktorskiej

Promotorka: dr hab. Anna Reinert-Faleńczyk

Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku
Gdańsk 2022

Spis treści

Wstęp	7
Barok	11
2.1. Barroca	11
2.2. Druk	13
2.3. Busola	14
2.4. Proch	16
2.5. Reformacja i kontrreformacja	17
2.6. Krytyka	18
2.7. Neobarok/współczesny barok	23
Współczesny barok	26
3.1. Elipsa	26
3.2. Uptynnianie	30
3.3. Żywioty	35
3.4. Ruiny	39
3.5. Nieskończoność	45
Metamodernizm	68
4.1. Modernizm	69
4.2. Postmodernizm	72
4.3. Metamodernizm	73
4.4. Oscylacja	74
4.5. Paradoks	76
4.6. Czucie	76
4.7. Uptynnianie granic	77
4.8. Rekonstrukcja	78
4.9. Jak gdyby	79
Współczesny barok a metamodernizm	80
Opis własnych działań artystycznych	84
5.1. Co?	84
5.2. Jak?	85
5.3. O czym?	86
5.4. Opis konkretnych obiektów	91
Konkluzje	136
Spis ilustracji	138
Bibliografia	142
Źródła cyfrowe	146

1. Wstęp

Opisując kuratorowaną przez siebie wystawę *Sanguine. Luc Tuymans on Baroque*, Luc Tuymans określił barok jako najbardziej frywolne zjawisko w całej historii sztuki¹. Trudno się z nim nie zgodzić. Przerysowany, ekscytujący, pełen dwuznaczności, barok pobudza naszą wyobraźnię. Sam tytuł wystawy Tuymansa ukazuje pewien kontrast, pewną wieloaspektowość właściwą epoce – z jednej strony francuskie „sanguine” to przymiotnik określający kogoś (coś) radosnego, optymistycznego, pełnego życia, z drugiej zaś strony słowo to oznacza krwistoczerwony kolor, symbolizujący między innymi rewolucję, walkę, śmierć. Kontrast ten odzwierciedla sposób, w jaki dokonywała się barokowa refleksja dotycząca społeczeństwa, zależności władzy i kultury.

Sztuka wspomnianego okresu powstawała w warunkach dalekich od spokoju i harmonii. Może chcielibyśmy takimi je widzieć ze względu na ludzką skłonność do odczuwania nostalgii za czasem minionym. Tęsknotę tę zdiagnozował choćby John Koenig w *The Dictionary of Obscure Sorrows*². Mówi on o specyficznym rodzaju nostalgii za czasami, których nie było nam dane doświadczyć, i znajduje dla tego uczucia słowo – anemoia. Jednak większość badaczy mówi o baroku jako okresie – cytując Christine Buci-Glucksmann – „wszechogarniającego poczucia katastrofy politycznej, upadku tradycji i pojawiania się niepewnej i destrukcyjnej terażniejszości”³. Wrażenie przytłoczenia charakteryzuje zarówno doświadczenie człowieka epoki baroku, jak i terażniejszości. Głównym powodem powstania

1

B. Takac, *Baroque, the Contemporary Way, Curated by Luc Tuymans*, “Widewalls”, <https://www.widewalls.ch/magazine/contemporary-baroque-luc-tuymans-muhka> [dostęp: 12.05.2022].

2

J. Koenig, *The Dictionary of Obscure Sorrows*, New York 2022.

3

C. Buci-Glucksmann, *Baroque Reason: The Aesthetics of Modernity*, London 1994, s. 23.

kulturowego zjawiska, za jaki uważam zbieżną wrażliwość dominującą w obu tych okresach, jest być może leżący u podstaw założycielski błąd. Świat wpadł w pułapkę ciągłego rozwoju zdeterminowanego racjonalnością kapitalizmu. Narodziny kapitalizmu były długotrwałym procesem. Niektórzy badacze początki tego procesu datują już na wiek XIV, choć większość – na XV i XVI⁴. Oznacza to, że czas najintensywniejszego formowania się kapitalizmu przypada właśnie na czas historycznego baroku – wówczas też ma miejsce przyspieszenie rozwoju technologicznego. W XX wieku tempo procesu stało się jeszcze szybsze i zyskało miano rewolucji naukowo-technicznej. Jedno z jej koronnych osiągnięć, internet, jest przyczyną zarówno pozytywnych zmian, jak i pewnych bolączek współczesnego świata. Z jednej strony przybliżyła nam najróżniejsze zakątki świata, pozwala poznawać ludzi, czerpać wiedzę, wyrównuje szanse w podzielonym klasowo społeczeństwie, z drugiej strony staje się źródłem lęków spowodowanych nadmiarem i chaosem informacyjnym. Przepływ informacji dokonuje się na skalę, z jaką nigdy wcześniej nie mieliśmy do czynienia. Informacje docierają do nas szybciej – zarówno te dobre, jak i te złe. Myślę, że mogę tu dokonać porównania z wynalazkiem druku i jego wpływem na historyczny barok. Skala i specyfika są, z oczywistych względów, różne, jednak skutki wydają się zbieżne. Idąc dalej tropem porównań historycznych, można przywołać również rewolucję militarną (opisaną w niniejszej rozprawie w podrozdziale *Proch*). Ponownie, nie można postawić znaku równości między barokiem a współczesnością, jednak XX wiek, tak jak wcześniej XVII, zdaje się naznaczony konfliktami militarnymi na niespotykaną dotąd skalę. Sam XX wiek zaowocował największą liczbą konfliktów zbrojnych w historii. W ostatnich dekadach ma miejsce wyścig zbrojeń (lub przynajmniej tak się może wydawać), w mediach co jakiś czas pojawiają się wzmianki o budzącej największą groźbę broni – broni atomowej. W roku 2022, kiedy powstaje niniejsza praca, tuż za polską granicą toczy się zbrojny konflikt spowodowany agresją Federacji Rosyjskiej na Ukrainę. Dzięki dostępowi do internetu śledzimy dokładnie każdy etap walk. Wiedzę o wydarzeniach ze świata człowiek czerpie regularnie od przeszło stu lat za pomocą różnych kanałów, począwszy od prasy, poprzez radio, na telewizji kończąc – międzynarodowe spory już

4

M. Bochenek, *Początki kapitalizmu w Anglii według Leona Winiarskiego*, w: „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Ekonomia”, T. 43, nr 1, ss. 91–104.

dawno zagościły w naszych domach i codziennym życiu – ale dziś za sprawą wirtualnych mediów uczucie wiecznego zagrożenia i niepokoju jest dotkliwsze niż kiedykolwiek. Obok konfliktów zbrojnych pojawia się też kwestia ochrony środowiska naturalnego i przeciwdziałania katastrofom ekologicznym. W kapitalistycznym zapędzie dotarliśmy do granic wytrzymałości naszej planety. Wiedzano o tym już w latach siedemdziesiątych XX wieku, czego wyrazem jest raport Klubu Rzymskiego⁵. Tego typu alarmujące informacje niepostrzeżenie stały się częścią naszej rzeczywistości, o czym będzie jeszcze mowa w dalszych rozdziałach. Ton współczesnej narracji o świecie waha się pomiędzy optymistyczną wiarą w naukę i jej osiągnięcia a katastroficznymi wizjami przyszłości. Myślę, że jest to powód, dla którego wrażliwość barokowa po latach nieobecności wypłynęła na powierzchnię. Przepęlniona wieloma niepewnościami i problemami ponowoczesność domaga się podobnej odpowiedzi – dlatego nasza kondycja egzystencjalna tak rezonuje z tą, której wyraz dawali przedstawiciele baroku.

W XX wieku pojawiło się w dyskursie pojęcie „współczesnego baroku”. Nie oznacza ono dosłownego przełożenia na współczesne czasy epoki historycznej – ta, wraz ze swoimi kontekstami i uwarunkowaniami, już bezpowrotnie odeszła, mowa raczej o pewnych conceptach i motywach, które zostały usunięte w cień, by na powrót wynurzyć się w odpowiednich uwarunkowaniach. W tym sensie barok nigdy nie zniknął, jedynie czekał na przybranie nowej formy. Równocześnie dojrzywało inne zjawisko. W podobnym czasie co pierwsze wzmianki o współczesnym baroku ukuło się pojęcie „metamodernizm”. Nazywa ono nurt myślenia wyrażającego frustrację postmodernizmem, wyrastającą z doznania bezsensu i marazmu. Główną cechą metamodernizmu jest oscylacja pomiędzy modernizmem a postmodernizmem, czerpiąca z obu tych zjawisk (nie negująca ich) i tworząca tym samym własną wrażliwość, odpowiadającą na współczesne dylematy. Metamodernizm – mimo posługiwania się zgoła innym językiem i metaforami zdeterminowanymi przez korzenie w modernizmie i postmodernizmie – zdaje się odpowiadać na podobne potrzeby co współczesny barok. Odnoszę wrażenie, że ze względu na swoje głębokie nawiązanie do zjawiska tak uniikatowego w historii sztuki współczesny barok może być postrzegany jako chwilowa moda, zauroczenie spowodowane nostalgią i szybko przemijający

5

D. H. Meadows, D. L. Meadows, J. Randers, W. W. Behrens III, *The Limits to Growth: A report for the Club of Rome's project on the predicament of mankind*, New York 1972.

epizod w historii. Metamodernizm, silnie akcentujący związki z dwiema poprzednimi epokami, zdaje się tym bardziej uzasadnionym i logicznym ich następstwem. Odnalezienie punktów stycznych w koncepcjach metamodernizmu oraz współczesnego baroku pozwoliłoby lepiej zrozumieć zjawisko powrotu wspomnianego stylu doświadczenia i myślenia o świecie.

Celem dysertacji jest przebadanie zarówno baroku oraz jego współczesnej wersji, jak i metamodernizmu, odszukanie między nimi podobieństw i różnic, a także ukazanie wrażliwości barokowej jako współczesnego zjawiska, które ma szansę pozostać w kulturze dłużej, niż mają to w zwyczaju chwilowe fascynacje przeszłością. Styk obu interesujących mnie zjawisk jest polem, w którym odnajduję własną wrażliwość, bliski mi sposób rozumowania i w którym widzę moją sztukę. Niniejsza praca opiera się na wzajemnym oddziaływaniu pracy twórczej i poszukiwań teoretycznych: tropy podsuwane przez pracę twórczą rozwijam w części teoretycznej, z której później wyniknąć mogły kolejne dzieła. Dlatego oba te fenomeny – barok i metamodernizm – przybliżam poprzez analizę pojęć wybranych pod kątem własnej twórczości, a następnie przekładam je na mój język wizualny.

W pierwszym rozdziale pracy opisuję historyczne uwarunkowania, które zdeterminowały właściwości epoki baroku oraz sposób jej postrzegania przez myślicieli następnych okresów, aż do momentu ponownego ujawnienia się zjawiska w XX wieku. Drugi rozdział poświęcony jest wybranym motywom barokowej sztuki i ich znaczeniom odczytywanym poprzez pryzmat współczesności, a zwłaszcza tym tendencjom w sztuce, które swoje uznanie zyskały dopiero współcześnie. Trzeci rozdział zawiera rozważania dotyczące metamodernizmu i właściwych mu sposobów opisywania współczesności w oderwaniu od odległego historycznie bagażu. Następnie, w rozdziale czwartym, śledzę punkty styku obu tych zjawisk. Kolejna część rozprawy dotyczy mojej własnej twórczości – sposobu jej powstawania i tematyki, która zespała ze sobą współczesny barok i metamodernizm. Dysertację kończą refleksje nad całym procesem badawczym i jego efektami.

2. Barok

Barroca

Niemal każdy tekst o baroku historycznym rozpoczyna się od próby zdefiniowania pochodzenia słowa „barok”. Próba zdefiniowania pojęcia współczesnego baroku natomiast rozbija się o określenie samego baroku historycznego. Czesko-amerykański teoretyk i historyk literatury René Wellek w swoim artykule z 1946 roku omawia możliwe źródła pochodzenia słowa i przedstawia różne hipotezy⁶. Z kolei w 2008 roku Walter Moser ogranicza się do trzech najprawdopodobniejszych⁷. Wedle pierwszej termin „baroco” to trzysylabowe, bezznaczeniowe słowo będące nazwą czwartej formy drugiej figury w scholastycznej nomenklaturze sylogizmów. Nazwy te pomagają zapamiętać najważniejsze cechy danych trybów. Według drugiej, zapewne najbardziej znanej, nazwa wywodzi się od portugalskiego słowa „barroca”, oznaczającego perłę o nieregularnym kształcie. Trzecia wiąże to słowo z tokańskim określeniem średniowiecznej umowy lichwiarskiej – „barocco”. U początków dziedziny historii sztuki, to jest w XIX wieku, za prawdopodobną powszechnie uznawano drugą koncepcję, która stanowiła nośną metaforę sztuki i estetyki omawianego okresu. Badacze dwudziestowieczni, między innymi Erwin Panofsky⁸, przychylali się do wersji pierwszej, zwracając uwagę na to, że słowa „baroco” tuż przed XVII wiekiem zaczęto używać w znaczeniu „zawiły”. Trzecia opcja nie była zbyt szeroko komentowana. Do opisywania współczesnego baroku wersja z perłą wydaje się najbardziej poręczna, gdyż, jak zostało zauważone wcześniej, ma potencjał metaforyczny.

6

R. Wellek, *The Concept of Baroque in Literary Scholarship*, w: „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1946, Vol. 5, Nr 2, ss. 77–109.

7

W. Moser, *The Concept of Baroque*, w: „Revista Canadiense de Estudios Hispánicos” 2008, vol. 33, nr 1, s. 14.

8

E. Panofsky, *What is Baroque*, w: *Three Essays on Style*, London 1995, s. 19.

Tak jak nierozstrzygnięte zostało pochodzenie nazwy, tak przez lata niejasnym pozostawał przedmiot jej odniesienia. Powszechnym zdawało się utożsamianie baroku z manieryzmem czy też nazywanie go wybujałą wersją renesansu, jak czynił to choćby szwajcarski historyk sztuki Jacob Burckhardt⁹. Niektórzy chcieli w baroku widzieć okres przejściowy między renesansem a klasycyzmem. Określenie „barok” w kontekście sztuki pojawia się po raz pierwszy za sprawą Francesca Milizii. W swoim *Dizionario delle Belle Arti del Disegno* (Słownik Sztuk Pięknych) z 1797 roku jako cechy tego stylu wskazał nadmiarowość i zbytek dekoru i wyrażał się o nim jako czymś, co współcześnie powiązać moglibyśmy z pojęciem „kicz”. Wspomniane cechy, obecne według Milizii zarówno w baroku historycznym, jak i w gotyku, należy traktować jako upadek dobrego smaku. Autor słownika nie szczędzi przy tym krytyki względem Berniniego, da Cortony czy Borrominiego; pisze między innymi tak: „Barok to najwyższy stopień dziwaczności, nadmiar śmieszności. Borromini oszalał, ale w zakrystii św. Piotra Guarini, Pozzo, Marchione poszli w barok”¹⁰. Opinia ta nie odnosi się rzecz jasna do całej epoki, tylko konkretnej architektury, niemniej wyrażone tu zostało przekonanie o wpływie barokowej mody na jej „zepsucie”. W podobnym tonie wypowiadał się wspomniany już Jacob Burckhardt w swojej książce *Der Cicerone: Eine Anleitung zum Genuss d. Kunstwerke Italiens* z roku 1855, twierdząc, że barok to „zwyrodniała forma renesansu”¹¹.

Zaiste, barok postrzegać można jako styl zonglujący estetyką renesansową, należy jednak zauważyć przy tym, że wplatał w ten porządek własne motywy i środki wyrazu: monumentalność, przemijalność, zwielokrotnienie powierzchni i fałdowania, aluzyjne pokazywanie czegoś więcej, niż widzi oko, kreowanie wrażenia ruchu. Twórcom barokowym zależało, by wywołać w odbiorcy poczucie lęku czy też nerwowości podczas obcowania z dziełem, ale też wprawiać w zdumienie, zaskoczenie, podziw i podekscytowanie.

9

M. J. Hanak, *The Emergence of Baroque Mentality and Its Cultural Impact on Western Europe after 1550*, w: „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1970, vol. 28, nr 3, s. 315.

10

F. Milizia, *Dizionario delle belle arti e del disegno*, Edizione 27, Volume 1, Bassano 1822, cyt. za: H. Hills, *The Baroque: the grit in the oyster of art history*, w: *Rethinking the Baroque*, ed. H. Hills, Burlington 2011, s. 14, tłum. własne.

11

J. Burckhardt, *The Cicerone. An Art Guide to Painting in Italy*, London 1879, s. 145, tłum. własne.

Jakie uwarunkowania doprowadziły do potrzeby eksplorowania takiej estetyki i tego rodzaju przeżycia estetycznego? Odpowiedź na to pytanie jest poniekąd zawarta w opublikowanym w 1620 roku *Novum Organum* Francisca Bacona, gdzie pisze on tak:

Warto dalej zwrócić uwagę na moc, wydolność i następstwa wynalazków, co w niczym nie występuje tak wyraźnie jak w tych trzech odkryciach, które były nieznane starożytnym, a których początki, chociaż niedawne, są nieznane i nikomu nie przyniosły sławy; mam na myśli wynalazek druku, prochu strzelniczego i busoli morskiej. Te trzy bowiem wynalazki zmieniły całkowicie oblicze rzeczy i stosunki na świecie: pierwszy w dziedzinie nauk, drugi w sztuce wojennej, trzeci w żegludze morskiej. W ślad za tym poszły niezliczone dalsze zmiany, tak że żadna władza, żadna sekta, żadna gwiazda nie wywarła – zdaje się – większego skutku i jakby wpływu na sprawy ludzkie niż te wynalazki mechaniczne¹².

Druk

Do momentu wynalezienia druku nauka pozostawała zajęciem dla wybranych. Wielkie umysły świata dzieliły spore odległości geograficzne i niekiedy różnice językowe, a odręcznie przepisywane kopie rozpraw były nie tylko niezwykle trudne do zdobycia, drogie, ale również niedoskonałe – zdarzały się pomyłki przy powielaniu dzieł. Dzięki wynalazkowi prasy wymiana informacji nabrała tempa, a w naukach poczyniono znaczne postępy, których jaskrawe efekty można obserwować właśnie w czasach historycznego baroku. Druk miał wpływ także na kształtowanie się światopoglądów ówczesnych Europejczyków. Louis-Sébastien Mercier w swoim *Tableau de Paris* (1781–1788) pisze o nowym osiągnięciu tak: „[Druk] to najpiękniejszy dar z nieba. Wkrótce zmieni oblicze wszechświata... Druk narodził się niedawno, a już wszystko zmierza do perfekcji... Drżycie więc, tyrani świata!”¹³.

¹²

F. Bacon, *Novum Organum*, tłum. J. Wikarjak, Warszawa 1955, s.160.

¹³

L. S. Mercier, *Tableau de Paris*, Amsterdam 1782, cyt. za: D. Roos, *7 Ways the Printing Press Changed the World*, tłum. własne, <https://www.history.com/news/printing-press-renaissance> [dostęp: 21.03.2022], tłum. własne.

Prasa drukarska stała się czynnikiem napędzającym zmiany kulturowe i religijne. Jedną z najpopularniejszych ksiąg była (i wciąż jest) Biblia. Szybkość produkcji wpływała na jej cenę i dostępność. Spowodowało to poniekąd zachwianie dotychczasowego porządku i częściowe przesunięcie władzy w stronę ludu. Ludzie powoli przestawali zwracać się do autorytetów z zakresu wiedzy i interpretacji literatury religijnej. Wreszcie można to było zrobić samemu. Powolny, lecz stały rozwój czytelnictwa sprzyjał też rozprzestrzenianiu się wielu śmiałych idei, czego efektów można upatrywać w wydarzeniach takich jak choćby rewolucja francuska. Tempo rozprzestrzeniania się wszelakich informacji znacznie wzrosło, co pociągnęło za sobą konsekwencję: dotychczas znany, w miarę stabilny świat zaczął się nieustannie przeobrażać. Obok gwałtownego rozwoju myśli związanych z nauką, sztuką czy religią nastąpił wzrost i pewnego rodzaju standaryzacja języka wernakularnego, co z kolei sprzyjało powstaniu podwalin pod współczesną popkulturę. Rozkwit wszystkich tych obszarów nie był mile widziany przez wszystkich. Kościół katolicki w takich treściach widział zagrożenie dla swojej pozycji. Podejmował się on zatem wielu prób cenzury, w skrajnych wypadkach paląc książki na stosach. Książki palono od starożytności. Niegdyś miało to bardziej radykalne konsekwencje ze względu na niewielkie liczby egzemplarzy, wraz z popularyzacją druku rezultat takich działań przestał być aż tak dotkliwy. Dziś taki gest ma już tylko wymiar symboliczny. Niemniej historia niszczenia książek, która miała być formą kontroli treści w obiegu społecznym, przywodzi na myśl współczesne debaty o cenzurze internetu.

Busola

Istotnym kontekstem dla rozważań o epoce baroku są ówczesne przemiany społeczno-polityczne związane z odkryciami geograficznymi. Nie sposób oddzielić ich od barokowej wrażliwości i logiki kultury. Odkryciom tym towarzyszyła doza niepewności i strachu przed nieznanym, ale kolonizacja nowych obszarów przynosiła Europejczykom wymierne korzyści. Zmieniała obraz świata, czyniła go większym, ale i bardziej skomplikowanym. Nie powinno więc zaskakiwać, że narodziny barokowej sztuki zbiegają się właśnie z wyprawami poza kontynent. Obok samych podbojów geograficznych wpływ na postrzeganie świata miały też zdobycze naukowe. Wszelkie odstępstwa od obowiązującego światopoglądu w XVI wieku były postrzegane jako atak na Kościół. W XVII wieku nieco się to zmieniło – odkrycia, jakich dokonali Kopernik czy Galileusz, postrzegano już jako pochwałę Stwórcy

i jego dzieła. Relacje między światem nauki a Kościołem uległy zmianie. Siedemnaste stulecie to czas rewolucji naukowej, która dała podwaliny pod współczesną naukę. To nie pojedyncze przypadki, a systematyczna zmiana w sposobach badania przyrody, świata i wszechświata, poparta eksperymentami i dokumentacją wyników. Jest to również czas wynalazków takich jak teleskop, mikroskop, termometr czy barometr, które umożliwiły naukowe potwierdzenie wcześniejszych teorii. Spowodowało to całą masę zmian, także w dziedzinach geografii i astronomii. Istniejąca mapa świata rozrosła się o nowe ziemie, ale także samo przeświadczenie o położeniu naszej planety względem innych ciał niebieskich uległo weryfikacji. Starcie nowego światopoglądu ze starym obrazuje rycina (il.1) pochodząca z wydanego w 1651 roku *Almagestum novum*¹⁴, przedstawiająca różne modele kosmosu ważne przez Uranię, muzę astronomii. Modele znajdujące się na szali należą do



il.1
Fronton: postacie mitologiczne
rozważają teorie astronomiczne
z *Almagestum Novum* G.B. Riccioli,
Francesco Curti, 1651

Kopernika i autora książki, w której znaleźć można rycinę – Giovanniego Battisty Riccioli, zaś model ptolemejski leży poniżej, odrzucony. Na górze grafiki znajduje się dłoń Boga, która sugerować ma zaangażowanie Kościoła w tę debatę.

Proch

W 1955 roku historyk Michael Roberts wprowadził koncepcję rewolucji wojskowej. Szerzej omówił ją w artykule zatytułowanym *The Military Revolution, 1560-1660*¹⁵. Spotkała się ona z dość szerokim odzewem w środowisku naukowym. Przez kolejne dziesięciolecia kwestionowano ją i podważano, jednak z podstawowym twierdzeniem Roberta wypadło się zgodzić – historyczne znaczenie zmian, które zaszły w sztuce wojennej w postrenesansowej Europie, jest niepodważalne. Kwestionowano zaproponowane przez Roberta ramy czasowe owych zmian. Jeremy Black wskazywał, że kluczowe były lata 1660–1710, kiedy to nastąpił gwałtowny przyrost europejskich armii¹⁶, z kolei Clifford J. Rogers proponował podział rewolucji na pięć etapów, począwszy od „rewolucji piechoty” już w XIV wieku, poprzez „rewolucję artyleryjską” w wieku XV, „rewolucję fortyfikacji” w XVI, „rewolucję broni palnej” przypadającą na przełom XVI i XVII stulecia, kończąc na rewolucji związanej ze wskazanym przez Rogersa powiększaniem się armii¹⁷. O ile zakwestionować można rewolucyjny charakter tak rozległych czasowo wydarzeń, o tyle jasne jest, że nastąpiła zmiana, która pozwoliła Europie zdominować resztę świata na najbliższe stulecia. Dla przeciętnego Europejczyka wiązało się to raczej z większym poczuciem niepokoju, jako że rozwój militariów wynikał z prowadzenia wojen, które zagrażały bezpieczeństwu społeczności, co więcej – tenże rozwój napędzał kolejne konflikty i czynił je jeszcze bardziej krwawymi.

15

M. Roberts, *The Military Revolution, 1560–1660*, w: C. J. Rogers, *The Military Revolution Debate: Readings On The Military Transformation Of Early Modern Europe*, Boulder 1995.

16

J. Black, *War – Past Present & Future*, London 2000, ss. 94–95.

17

C. J. Rogers, *The Military Revolutions of the Hundred Years' War*, w: „The Journal of Military History” 1993, 57(2).

Reformacja i kontrreformacja

Wiek XVII to także czas zmian wywołanych przez ruch religijny, społeczny i polityczny zwany reformacją, krytykujący zepsucie Kościoła władzą. Kościół borykał się z różnymi problemami, jednym z najczęściej krytykowanych był wzrost poziomu korupcji przejawiającej się choćby w sprzedaży odpustów. Z potępieniem reformatorów spotkał się też niski stopień wykształcenia duchownych (zwłaszcza tych mieszczańskich), rozluźnienie dyscypliny kościelnej i nadmierne przywileje. Dowodów duchowego upadku instytucji dopatrywać się można w sztuce. Malarstwo religijne zamawiane na potrzeby Kościoła stopniowo traciło ikonograficzny rygor. Przykładem pierwszych tego oznak może być kaplica Tornabuoni znajdująca się w kościele Santa Maria Novella we Florencji, której autor Domenico Ghirlandaio w scenach przedstawiających życie Maryi i Jana Chrzciciela o wiele bardziej skoncentrował się na przedstawieniu szczegółów życia mieszczańskiego niż na przesłaniu duchowym. By odbudować swój autorytet, duchowni Kościoła rzymskokatolickiego postanowili dokonać reform, które uchwalono podczas soboru trydenckiego. Przyniósł on wiele zmian w obrębie samej struktury Kościoła, ale także w sztuce sakralnej. Pod naporem krytyki Kościół postanowił docenić siłę tkwiącą w sztuce i uznać ją za równie istotną, co moc słowa pisanego, a może nawet i ważniejszą, gdyż docierającą do wszystkich, nie tylko tych umiejących czytać. Wierząc w edukacyjną i inspirującą moc sztuki, ojcowie soborowi wydali szereg dyrektyw obowiązujących w sztuce religijnej. Stanowiło to bazę dla czegoś, co określa się dziś jako sztukę kontrreformacyjną. Artyści zobowiązani byli do akcentowania elementów odróżniających kościół rzymskokatolicki od protestantów, czyli dogmatów takich jak na przykład niepokalane poczęcie czy zwiastowanie. Sposób przedstawiania tych tematów miał być klarowny, tak by każdy zwykły człowiek mógł odczytać przekaz. W końcu sztuka miała zachęcać do pobożności, przemawiać do ludzi poprzez intensywność przedstawianych emocji. Sztuka odegrała więc ogromną rolę w walce Kościoła katolickiego z reformatorami. Określenie baroku jako sztuki kontrreformacyjnej wydaje się pochopte, wszak sam barok to nie tylko sztuka sakralna, jednak i ta musiała być bardziej zmysłowa i nawiązywać bardziej bezpośredni dialog z odbiorcą. Nie powinno więc dziwić odzwierciedlenie tych postulatów w realizacjach omawianego czasu, jako że spokojna i poukładana sztuka renesansu przestała już odpowiadać wrażliwości przedstawiciela dynamicznej i niepewnej epoki.

Według Harolda Segela¹⁸ doszło do schizmy sztuki barokowej, która podzieliła się na manieryzm i barok wysoki. Ten pierwszy przejawiał się w zwiększonym zainteresowaniu artystów samą techniką tworzenia. W swoich dążeniach do wywarcia na widzu poczucia zdumienia i podziwu coraz chętniej posługiwali się ornamentami. Prace stały się nie tylko bardziej zawiłe formalnie, ale też kolorystycznie. By podkreślić własny kunszt i pomysłowość, artyści kierowali uwagę odbiorcy na detal. Nastąpiło rozbitcie renesansowej jedności i skromności, zamiast tego liczył się efekt zagubienia wzroku widza w mnogości i skomplikowaniu, odciążenie uwagi od całości przedstawienia, przekierowania jej z centrum na peryferia. Barok wysoki z kolei wciąż przejawiał się w różnorodność i złożoność form, za to ornamentacja miała tu zgoła inne zadanie. Ukazywała ona raczej złożoność i jednocześnie pewnego rodzaju jedność leżącą pod powierzchnią masy –jedność nie wprost przedstawianą, a raczej zasugerowaną odbiorcy wrażeniem, jakie wywołuje. Jakkolwiek spostrzeżenia Segela wydają się ciekawe, to rozbijanie baroku na mniejsze, odrębne kawałki w kontekście współczesnego jego pojmowania wydaje się nietrafione.

Krytyka

Zasadniczo każda krytyka jest nacechowana ideologicznie, gdyż przedkłada jedne idee nad inne. Stawanie w opozycji i punktowanie słabości ma za zadanie dowieść słuszności racji formułującej krytykę. Na przestrzeni wieków teoretycy opiewający nowy kierunek w sztuce nierzadko dawali wyraz niechęci do stylu dominującego wcześniej. W renesansie powstała koncepcja średniowiecza jako wieków ciemnych i barbarzyńskich. Już sama nazwa zdradza podejście do tej epoki jako okresu przejściowego (pośredniego) między starożytnością a nowożytnością. Romantyzm natomiast sceptycznie podchodził do oświeceniowych metod „szkiełka i oka”, był również krytyczny względem baroku, mimo pewnych podobieństw. Na recepcję baroku przez intelektualistów i artystów epok późniejszych wpływ miały głównie przemiany ustrojowo-społeczne (rewolucje, krytyka Kościoła katolickiego, rosnące w siłę mieszczaństwo), a zwłaszcza nieprzychylnie postrzeganie systemu feudalnego czy kultury dworskiej, a samej sztuki barokowej jako wytworu klas wyższych. Na przykładzie XVIII wieku widać wyraźnie, w jaki sposób

zmiany polityczno-społeczne wywierają wpływ na stosunek do sztuki epok minionych. Rozwój przemysłu i przemiany kulturowe doprowadziły do zmiany tendencji. Barokowe koncepcje ustępowały miejsca tym oświeceniowym, postrzeganym jako bardziej nowoczesne, bo oparte na rozumie. Teatralność i zbytek traciły w tym świecie na znaczeniu. Racjonalność stała w twardej opozycji do mistycyzmu. Rzeczy, których nie sposób ogarnąć rozumem, budzić mogły niepokój. System edukacji oparty na klasycznych koncepcjach pogłębiał ten stan rzeczy. Pierwsza katedra historii sztuki powstała na uniwersytecie w Getyndze w 1813 roku. Wkrótce otworzono kolejne. W polu zainteresowania ówczesnych badaczy mieściły się jedynie dwie epoki – starożytność i renesans. Średniowiecze zostało zdyskredytowane jako nieudany poprzednik renesansu, a barok określano dekadencją.

Pierwsze próby badania baroku w sposób metodyczny i pozbawiony wyraźnego wartościowania (choć nie do końca neutralny) można przypisać Heinrichowi Wölfflinowi¹⁹. Jego koncepcja zdeterminowała późniejsze postrzeganie tego zjawiska. Ów szwajcarski historyk sztuki definiował je na zasadzie zero-jedynkowej opozycji względem klasycznego renesansu, tworząc przy tym antagonistyczną, sinusoidalną relację między stylami. Podzielił on sztukę według pięciu kategorii wizualnych: linearyzm i malarskość, płaszczyzna i głębia, forma zamknięta i otwarta, wielość i jedność oraz jasność i niejasność. Z czasem barok zaczął być rozumiany jako styl antyklasyczny, pomimo jego wyraźnego klasycznego charakteru, wyrażany przez dramatyzm, ekstrawagancję i nadmiar. O tym, jak bardzo wykreowany przez Wölfflina model wpłynął na nasze postrzeganie sztuki, może świadczyć fakt, że nawet bez zapoznania się z jego dziełem umielibyśmy przypisać dane cechy konkretnej epoce. Cała Wölfflinowska koncepcja opierała się jednak o spostrzeżenia czysto wizualne. Problem z tak określonym barokiem tkwi w jego powszechnej definicji opartej właśnie o czysto wizualne cechy. Początkowo obraźliwe nazewnictwo wbrew pozorom nie określało konkretnego stylu dającego się powiązać z jednym miejscem i czasem. Biorąc pod uwagę różnice między malarstwem choćby Caravaggia (il.2), Nicolasa Poussina (il.3) czy Fransa Snydersa (il.4), wpisanie tych artystów we wspólny nurt na podstawie czysto wizualnych przesłanek wydaje się z gruntu nietrafione. Nie tylko nie ma spójnego barokowego stylu w tym okresie, ale pokusić się można o stwierdzenie, że ta różnorodność jest jednym z wyróżników epoki. Różnorodność



il.2

Wieczera w Emaus, Caravaggio, 1606

il.3

Uciezka do Egiptu, Nicolas Poussin, 1657–58



il.4

Kucharz przy kuchennym stole z martwą dziczyzną, Frans Snyders, 1637

ta przyczyniła się może do wzmożonego w ostatnich latach zainteresowania barokiem, objawiającego się w poszukiwaniu podobieństw między sztuką dawną a współczesną.

Neobarok/współczesny barok

Pod koniec XX wieku nastąpiło wzmożone zainteresowanie epoką baroku. W 1987 roku włoski semiolog Omar Calabrese jako jeden z pierwszych rozpoznał zbieżności między estetyką kultury masowej a czymś, co nazwał „neobarokiem”. W 1988 z kolei wydana została jedna z ostatnich książek Gillesa Deleuze’a *Fałda. Leibniz a barok*²⁰, będąca opracowaniem filozofii Leibniza z oryginalnej perspektywy. Pojęcie fałdy stanowi w tych rozważaniach klucz do analiz filozofii bytu. W ostatnich latach problematyka baroku zwróciła też uwagę współczesnych badaczy kultury, którzy wciąż rozszerzają pojęcie „neobaroku” nie tylko o nowe dyscypliny, ale też zakres geograficzny, jeszcze bardziej komplikując zagadnienie. Do badaczy zainteresowanych tematem baroku w kontekście sztuk wizualnych należą choćby Mieke Bal²¹, oferująca unikatowe spojrzenie na analizę sztuki uwikłanej w konteksty i badająca ich konsekwencje zarówno dla sztuki dawnej, jak i współczesnej, czy Christine Buci-Glucksmann²², która szuka uzasadnienia dla wpływu baroku na współczesność poprzez połączenie pracy Maurice’a Merleau-Ponty’ego z psychoanalizą Jacques’a Lacana, renesansowymi studiami w optyce i dwudziestowieczną matematyką. Angela Ndalians²³ i Omar Calabrese²⁴ z kolei oferują namysł nad szeroko rozumianą popkulturą, odwołując się do seriali telewizyjnych, filmów (np. *Obcy*) czy komiksów typu *Kaczor Donald*.

²⁰

G. Deleuze, *Fałda. Leibniz a barok*, tłum. M. Janik, S. Królak, Warszawa, 2014.

²¹

M. Bal, *Quoting Caravaggio*, Chicago 1999.

²²

C. Buci-Glucksmann, *The Madness of Vision: On Baroque Aesthetics*, Ohio 2014.

²³

A. Ndalians, *From Neo-Baroque to Neo-Baroques?*, w: *Neo-Baroque Aesthetics and Contemporary Entertainment (Media in Transition)*, Cambridge 2004.

²⁴

O. Calabrese, *Neo-baroque. A Sign of the Times*, Oxford 1992.

Cesar Augusto Salgado²⁵ bada relacje między europejskim modernizmem a neobarokową literaturą Ameryki Łacińskiej, udowadniając tym samym, że neobarok sięga poza kolebkę baroku historycznego, poza Europę. Cristina Degli-Esposti²⁶ skupia się z kolei już tylko na kinie i odnajduje neobarokowe tropy u twórców takich jak Peter Greenaway. José Antonio Maravall²⁷ zwraca uwagę na serię zmian zachodzących w czasach historycznego baroku. Oprócz wspomnianych wcześniej niepokoi związanych z odkrywaniem świata czy reformacją za ważny kontekst uznaje jeszcze migrację ludności z terenów rolniczych do miast, która miała miejsce w XVII wieku. Maravall w baroku doszukuje się podwalin przyszłej kultury masowej. Być może tym właśnie tropem podążył Calabrese, mówiąc, że nadszedł czas dominacji „neobaroku” charakteryzującego się niestabilnością, wielowymiarowością i zmianą²⁸. Zdaniem tego badacza w dyskursie humanistycznym doszło w końcu do swoistego wyczerpania: wszystko zostało już powiedziane i napisane. Jedyny sposób wybrnięcia z pułapki nasycenia to zwrócenie się ku poetyce powtórzeń. Przyjemność obcowania z tekstami kultury przynoszą teraz drobne wariacje oraz pewien rodzaj cytowania innych dzieł. Ta nowa forma intertekstualności, tak w mediach, jak i sztukach wizualnych, w dawnych epokach byłaby nie do pomyślenia. Pokusić się tu można o stwierdzenie, że neobarok Calabresego to po prostu inna nazwa na postmodernizm. Nie do końca byłoby to prawdą, gdyż o ile neobarok w jego ujęciu jest wymysłem z ducha postmodernistycznym, to nie wszystko, co postmodernistyczne, jest z gruntu neobarokowe.

Na potrzeby tej pracy będę używał jednego terminu – „współczesny barok”. Niektórzy z przytoczonych wyżej badaczy używają określenia „neobarok”, lecz posługiwanie się nim w niniejszej dysertacji mogłoby budować niepotrzebne skojarzenia z nurtem historyzmu. Współczesnego baroku nie można zamknąć w jednym stuleciu czy też w ramach jednej epoki. To ciągly

25

C. Augusto Salgado, *From Modernism to Neobaroque: Joyce and Lezama Lima*, London 2001.

26

C. Degli-Esposti, *Sally Potter's „Orlando” and the Neo-Baroque Scopic Regime*, w: „*Cinema Journal*” 1996, nr 1, ss. 75–93.

27

J. A. Marvall, *Culture of the Baroque. Analysis of a Historical Structure*, Manchester 1987.

28

O. Calabrese, dz. cyt. s. xii.

i ciągle aktualizujący się prąd myślowy, rozkwitający w czasie historycznego baroku, a współcześnie wpisujący się w post-postmodernistyczną estetykę meta, wytwarzający pojęcia służące do opisu elementów kultury, ale też kultury samej w sobie. Współczesny barok nie jest czysto wizualnym powrotem do siedemnastowiecznego stylu, ale jest wyrazem tonu epoki czy też formą organizacji kulturowej z własnymi strategiami reprezentacji. To metafora, dzięki której we współczesnym świecie można na nowo zdefiniować znane od czasów klasycznych tendencje estetyczne i społeczno-kulturowe. Spojrzenie na barokową sztukę z perspektywy czasu ujawnia nam szereg ciekawych analogii i pozwala przyrzeć się sztuce współczesnej z innej perspektywy. Analiza historycznego baroku ujawnia, że pewne tendencje mają swoje źródła znacznie głębiej, niż może się to wydawać, a współczesny język sztuki nadał im po prostu nową formę. Sam barok zaś, jako czas historyczny, może odzwierciedlać pewne współczesne niepokoje. Barokowe rozproszenie uwagi i przeniesienie skupienia z całości na rozsiany detal zdaje się równie dobrze opisywać współczesną kulturę. Z tego punktu widzenia wrzucenie do jednego worka *Kaczora Donalda*, *Mony Lisy*, Jeffa Koonsa i Berniniego nie tylko nie oburza, ale jest wręcz barokową manifestacją. To toczący się dialog, który bierze pod uwagę obecne tendencje kulturowe i korzysta z kategorii różnorodności, symulacji, przerabiania, ponownego używania, policentryczności, niestabilności czy zmiany. Opisywanie baroku w kontekście klasycznego, zrównoważonego renesansu, a więc odróżnienie go jedynie poprzez dynamikę i przepych, wydaje się bardzo jednowymiarowe. Od lat osiemdziesiątych powstało wiele tekstów wykorzystujących ów sposób postrzegania baroku na potrzeby własnych badań. Otworzyło to pole do najróżniejszych założeń i interpretacji, a obraz współczesnego barok w odniesieniu do sztuk wizualnych rozmył się. W pewnym sensie realizuje się barokowa diagnoza Calabresego o rzeczywistości „zdezorientowanej, podzielonej i nieczytelnej”²⁹. Przyznając rację Calabresemu, Deleuze’owi i im pokrewnym myślicielom, przestając patrzeć na barok jako historyczny okres, a raczej jako na narzędzie godzące sprzeczności spowodowane gwałtownymi zmianami kulturowymi, dojdziemy do wniosku, że próba zespolenia tych poszukiwań i uporządkowania ich choćby w pewnym wąskim zakresie jest z gruntu zabiegiem barokowym.

3.

Współczesny barok

Elipsa

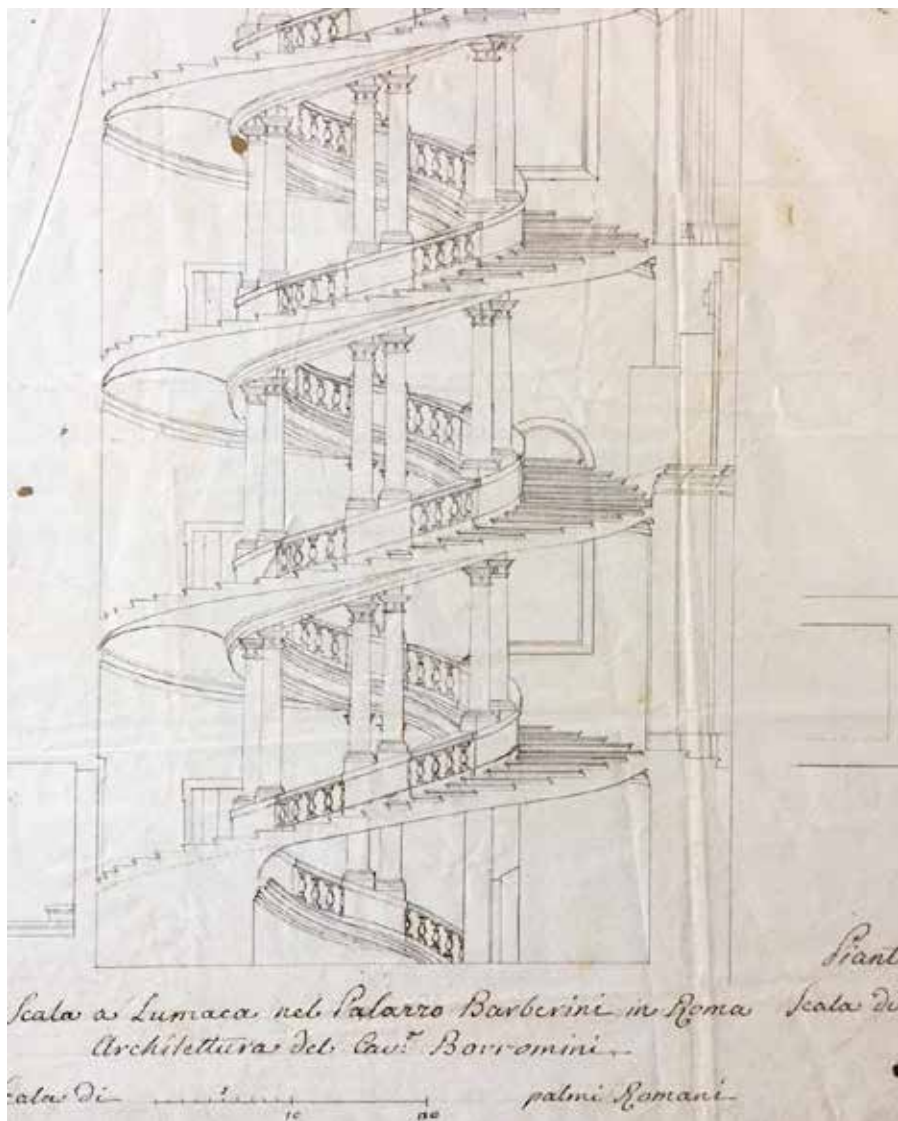
Kształtem symbolizującym epokę baroku może być elipsa. Po pierwsze, ze względu na ówczesne odkrycia Johannes Kepler, który odrzucił teorię kolistości orbity na rzecz jej eliptyczności. Koło posiadające jeden środek ustąpiło miejsca dwucentrowemu owalowi³⁰. Świetnie widać to choćby w architekturze. Dominujące w renesansie okrągłe okna były w nowych projektach stopniowo zastępowane przez owalne, które wraz z innymi elementami konstrukcji wyglądają, jakby poddawały się sile grawitacji. Uwagę na rozchodzenie się materii wzdłuż i wszerz zwrócił także sam Wölfflin. Po drugie, z uwagi na oryginalny projekt owalnej klatki schodowej w Palazzo Barberini autorstwa Borrominiego³¹ (il.5). Zamiłowanie artysty do tego kształtu przejawiało się od początku jego kariery jako architekta, gdy pracował u boku Berniniego nad baldachimem w bazylice św. Piotra na Watykanie. Jego wpływ na powstanie tej konstrukcji jest niejasny, jednak bezsprzecznie stwierdzić można, iż znajdujące się u szczytu podwójne woluty są jego pomysłem. Kształt ten wpisał się na stałe do jego architektonicznego słownika. Forma tej dekoracji wywodzi się z elipsy właśnie i daje możliwość eksperymentowania – zależnie od kształtu elipsy, na jakiej jest bazowana. Przekładając dwuwymiarowy plan klatki schodowej w Palazzo Barberini do trzeciego wymiaru, otrzymujemy zmodyfikowaną formę podwójnej woluty zakrzywiającej przestrzeń – zarówno tę fizyczną, jak i mentalną. Klatka posiadająca około ośmiu metrów wysokości wydaje się o wiele większą, niemalże przytłacza obserwatora, tym samym oddziałując na niego wewnętrznie. Elipsa oparta o ścisłe matematyczne zasady daje nieskończoną liczbę wariacji. Ta możliwość modyfikacji sprawiła, iż współcześni badacze, z Gilles'em Deleuzem na

30

W rozdziale tym użycie przeze mnie słowa „owal” odnosi się do jego potocznego rozumienia, tożsamego z pojęciem „elipsy”.

31

N. Resnick, *Thoughts on the Ellipse: Borromini's Staircase for the Palazzo Barberini*, w: „Thresholds” 2005, nr 28, ss. 47–57.

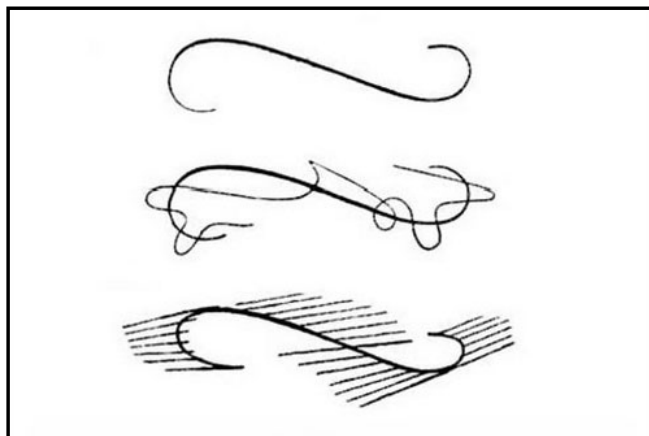


il.5

Klatka schodowa Palazzo Barberini, Francesco Borromini, 1625–1633

czele, teoretyzują nie tylko nad wizualnymi jej aspektami, ale też koncepcjami filozoficznymi inspirowanymi omawianą formą. Matematyczna zmienność może zostać powiązana ze zmiennością pozycji podmiotu. Ta pozycja rozumiana jest jako relatywizm względem prawdy, nie poprzez różnice w postrzeganiu tej samej prawdy przez jednostki, ale przez sposób, w jaki ta sama prawda objawia się każdemu z osobna – sposobów jest nieskończenie wiele (o czym będzie jeszcze mowa w dalszej części pracy, w podrozdziale dotyczącym paradoksu metamodernistycznego). W barokowej wizji świata nauka przestaje być głównym paradygmatem do zdobywania wiedzy. Zamiast tego pojawia się paradygmat oparty na drugim człowieku, powiązany z zaangażowaniem, obustronnością czy niestałością. Akceptuje on pozycję podmiotową. Tak jak elipsa oparta jest na dwóch punktach, tak barokowy punkt widzenia zawiera dwie pozycje. Jak pisze Deleuze:

w świecie nieskończoności czy też zmiennego zakrzywienia, w świecie pozbawionym jakiegokolwiek środka, [pojawia się] konieczność zastąpienia brakującego środka punktem widzenia; [...]. [Jest to] Perspektywizm jako prawda względności (a nie względność tego, co prawdziwe)³².



il.6
Rysunki ilustrujące jego teorię o punkcie w ruchu z *Pedagogical Sketchbook*, Paul Klee, 1953

To bardzo barokowa koncepcja i Deleuze stosuje właśnie metaforę woluty, mówiąc o owych punktach widzenia. Tym samym tak chętnie używana przez Borrominiego figura staje się reprezentacją barokowej nieskończoności. Deleuze określa również tę wolutę mianem „przeięcia”. Swoje rozważania uzupełnia omówieniem koncepcji teoretycznej Paula Klee, zilustrowanym rysunkami jego autorstwa, przedstawiającymi krzywe w takim właśnie kształcie (il.6). Pisząc *Creative Credo* w 1920 roku, Paul Klee definiuje linię jako spontaniczny „punkt w ruchu”³³. Owa spontaniczność to Leibnizowskie przeięcie. I ten punkt wraz z jego przeięciem Klee wydobywa jako „genetyczny element aktywnej linii”. Ów punkt ulega odchyleniu tam, gdzie styczna przecina krzywą. „Oto punkt-fałda”³⁴, powiada Deleuze. Dzięki temu patrzeć można na



il.7
Angelus Novus, Paul Klee, 1920

33
Tamże, s. 33.

34
Tamże.

dzieła Klee (il.7) jako miejsca samoistnego podążania punktów. Jest to obraz spontaniczności, ale nie jest to spontaniczność samego Klee, ale punktu na płótnie, gdzie spontaniczność punktu określona jest przez przegięcie. Klee nie jest pierwszym twórcą wyoblającym kształty, zmiękczejącym kąty, ale w jego twórczości jest zdecydowanie coś leibnizańskiego.

Upłynnianie

Barok zajmuje się materią jako dużą „masą” – jest to pojęcie w rozważaniach na temat baroku podstawowe. Teoria Wölfflina, mimo że prowadzi momentami w ślepe zaułki, zawiera wiele trafnych spostrzeżeń. Rację ma



il.8
Fragment głowicy kolumny
z katedry Narodzenia Najświętszej
Maryi Panny w Syrakuzach, 1753

badacz, gdy podkreśla, że traktowanie materii jako masy jest cechą charakterystyczną baroku. Masa, w swej nieokiełznanej objętości, poddaje się sile grawitacji. Ta ciągnie ją ku dołowi, nadając jej tendencję do poziomego rozszerzania się i wykraczania poza dotychczas uznane granice. Widzimy to także choćby na przykładzie architektury – poszerzona elewacja, obniżony fronton, obniżone i bardziej eliptyczne łuki, filary zamiast kolumn. Z kolei niskie schody, dające nikłe poczucie wspinania, w swej formie przypominają fałdującą tkaninę czy też rozlewający się potok. Drugim sposobem traktowania materii przez barok, obok poddawania jej grawitacji, jest jej zmiękczenie. Barokowe masy są nie tylko ogromne i wykraczające poza ramy, ale i miękkie. Weźmy na przykład motyw akantu. Istnieją dwa rodzaje tej rośliny – akant miękki i akant kłujący (ze spiczastymi liśćmi). Barok postanawia zastąpić typowy grecki akant kłujący tym o bardziej miękkich i zaokrąglonych

kształtach (il.8). O owej skłonności do zmiękczenia można by jeszcze wiele powiedzieć. Na przykład Michał Anioł wynalazł ciekawy proces wykonywania szkiców architektonicznych z gliny, które poprzedzały właściwy model (wykonany już z drewna), dając tym samym możliwość bardziej organicznego i wrażeniowego podejścia do projektowanego budynku³⁵. Mokra i śliska glina ugniatana palcami sprawiała, że proces projektowy oderwał się wreszcie od skrupulatnie wykreślanych linii na papierze i przeniósł w przestrzeń trójwymiarową, gdzie znalazło się miejsce dla nierówności i zafalowań powierzchni. Barokowej architekturze nieobce są zresztą „falujące” sprawiające wrażenie falowania) ściany.



il.8
Pozostałości głowicy antycznej
kolumny kompozytowej w Efezie

Barokowe masy i wpływające na nie siły odnajdujemy nie tylko w architekturze, ale też w sztuce ogrodów – z trzema formami wykorzystania wody: fontanną, wodospadem i stawem. W żadnym innym okresie ogrody nie były w takiej mierze kształtowane przez wodę. Wyznaczała ona porządek całej

35

G. Vasari, *Żywoty najświetniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, wyb. i tłum. K. Estreicher, Warszawa 1980, s. 508.

przestrzeni. Wielość form wykorzystania wody współgrającej z architekturą i rzeźbą obejmował fontanny, wodospady, stawy, a nawet wodne teatry. W barokowym ujęciu także woda stanowi plastyczną materię, na przykład w fontannie, gdzie pojedyncze strumienie spotykają się, tworząc masę. Gładkie tafle dużych skupisk wodnych zakłócone są przez wodotryski. Płyn jest masywny, a masa płynna. Ogrody zaprojektowane w sposób barokowy eksponują jakości estetyczne takie jak kontrast, miękkość, płynność, dramatyzm, teatralność, zacieranie granic. Fascynują same właściwości fizyczne płynu. Niejednoznaczna materialność wody, która jest i którą odczuwamy, choć nigdy nie możemy jej pochwycić, która nie posiada oczywistej struktury ani stałej formy, zdaje się odzwierciedlać duchowość człowieka. Ma swoją objętość, lecz nie ma swojego kształtu, jedynie taki, jaki jej nadamy. Jest efemeryczna, nie posiada jasnych granic, a tym samym swojego centrum. Połyskuje i odbija niczym lustro, ale jest również przezroczysta. Uruchamia różne zmysły jednocześnie (wzrok, dotyk i słuch). Ta zmienność, niejednoznaczność pozwala myśleć poniekąd o wodzie jako wizualnej formie pojęcia baroku. Autor jednej z ważniejszych rozpraw dotyczącej ogrodów Antoine Dezallier w swoim dziele *Theorie et pratique du jardinage* z 1709 roku określił wodę jako „duszę ogrodu”³⁶. Wśród najważniejszych jej cech wymienił żywotność i ruchliwość. Tego typu metaforyka nie była obca ogrodniczemu epoki. Włoski architekt i projektant ogrodów Pirro Ligorio stwierdził wręcz, że woda przesiąka ziemię niczym żyły ludzkie ciało³⁷.

Zbiorniki wodne i kanały wykorzystywane były do organizacji przestrzeni. Ich położenie miało za zadanie prowadzić wzrok czy też samego odbiorcę poprzez wyznaczone punkty wzdłuż osi, poprzez przyległe do posiadłości terytoria, wizualnie osadzając ogród w przestrzeni na zewnątrz, zakłócając tym samym postrzeganie odległości.

Znamienna jest forma wspomnianych już wodnych teatrów, obiektów przypominających sceny teatralne – monumentalnych, bogato zdobionych ścian, nierzadko w kształcie eksedry (tj. otwartej, półkolistej niszy), które miały być czymś z pogranicza fontanny i sceny (il.9). Zapewniać miały wrażenia zarówno wzrokowe, jak i słuchowe. Woda stała się tu zatem

36

A.-J. Dezallier, *The Theory and Practice of Gardening*, London 1712, s. 201.

37

S. Hanke, *Water in Baroque Garden*, w: *The Oxford Handbook of the Baroque*, ed. J. D. Lyons, Oxford 2019, s. 89.



il.9

Nimfeum w Pałacu Zwinger w Dreźnie,
Matthäus Daniel Pöppelmann (arch.), Balthasar Permoser (rzeź.), 1710–1728

aktorem. Jej ulotność można przyrównać do efemerycznego charakteru przedstawień teatralnych czy szerzej – samego performansu. To poczucie przemijalności odzwierciedlała właściwość samych fontann, gdyż wyrzucana w powietrze woda zdaje się nieuchwytna, a jej obecność krótkotrwała.

Ogród barokowy scharakteryzować można jako przestrzeń oscylującą między geometrycznymi formami a aforemnością i przekraczaniem granic. Tu ujawnia się potencjał wody. Dokładnie określona forma zbiornika wodnego zostaje zakłócona przez nagły wystrzał wodotrysku. Horyzontalny charakter przestrzeni zostaje przełamany przez wertykalny ruch. Wodotryski jednak nie były czynne przez cały czas. Ciśnienie potrzebne do utrzymania takiego pokazu starczało na stosunkowo krótką chwilę, dlatego zarezerwowane były na specjalne okazje lub dla wybranych gości. Do bodaj najbardziej znanego z barokowych ogrodów – wersalskiego – Ludwik XIV napisał instrukcję poruszania się po obiekcie, która prowadziła widza i nawet wyznaczała kierunek jego patrzenia w taki sposób, by utrzymać iluzję ciągle płynącej wody w wodotryskach³⁸. Woda i jej efemeryczność, poprzez wywołanie wrażenia niemożliwego, ciągłego jej obiegu, została w tym wypadku wykorzystana do celów wizerunkowych.

38

J. Crew, *The Gardens of Versailles: Landscaping a Political Facade*, w: „Undergraduate Research Journal of History”, vol. 6, South Bend 2016, ss. 21–26.

Barok unika kątów ostrych, zaokrągla i poprzez to tworzy miękkość. Czymże innym jest fałdowanie, jeśli nie zaokrągleniem właśnie? Nie tylko materia, ale również ciało poddaje się fałdowaniu, jednak w zupełnie innym wymiarze. Deleuze tłumaczy teorią fałdowania różnicę pomiędzy materią organiczną i nieorganiczną. Zauważa, że materia jest w obu przypadkach jednakowa, natomiast proces fałdowania zachodzi w inny sposób, ponieważ bodźce oraz siły fałdujące różnią się między sobą. Materię nieorganiczną formują siły zewnętrzne, a materia organiczna podlega siłom wewnętrznym.

Chciałbym powrócić do źródeł tej różnorodności. Nie chodzi o to, żeby zdefiniować istotę baroku, ale raczej zbadać konsekwencje samej koncepcji. Szczególnie przydatna jest tu filozofia Leibniza i rozważania powołującego się na niego Gilles'a Deleuze'a, który we wspomnianej już książce *Fałda. Leibniz a barok* stwierdza już na wstępie, że barok „nie ustaje w fałdowaniu”³⁹. To bardzo ciekawa uwaga i nie bez konsekwencji dla myślenia badaczy kultury i samych artystów o sztuce. Sztuka nie powinna służyć jedynie za ilustrację pomocniczą dla teorii. Malarstwo, rzeźba i architektura są tak samo ważne jak filozofia. Nie sposób wręcz mówić o pojęciu fałdy bez odniesień na przykład do architektury. Im głębiej zanurzamy się w zagadnienie, tym więcej analogii odnajdujemy. Nie ma prostej definicji mówiącej, czym jest fałda, dominują jedynie mnożące się porównania i przykłady: łuki architektoniczne, plisowane tkaniny, peruki, fasady domów, pierwsze obserwacje mikroskopowe, krzywe matematyczne i tak dalej. Najważniejsze wydaje się to, że fałda jest ujmowaną wielodzielnicowo krzywą linią, która dzieli każdy byt na dwie strony, z których każda także dzieli się na kolejne strony, wyznaczone przez następne fałdy. Fałdy rozwijają się i zwijają, nachodzą na siebie, składają – i tak w nieskończoność. Motyw nieskończoności jest kluczowy. To nie barok wymyślił fałdę, ale fałda fałująca w nieskończoność jest barokowa. Mnogość tego kształtu w sztuce baroku została skomentowana przez Deleuze'a w ten sposób: „Rozpościera on [barok] zawsze i wszędzie tysiące fałd odzienia, dążąc do ścisłego zespolenia ich nosicieli, przekroczenia ich postawy, przewyciężenia ich cielesnych sprzeczności i upodobnienia ich głów do pływaków”⁴⁰.

39

G. Deleuze, dz. cyt., s. 7.

40

Tamże, ss. 279–280.

Żywioły

W rzeźbie obecne są fałdy, widoczne choćby w prezentacji ubrań czy włosów zalewających kompozycję. Nie mają one jednak zadania ukazać czy zaakcentować ciała. Są raczej sposobem ukazania tego, co dzieje się wewnątrz przedstawionej postaci, w jej duszy. Łączą w sobie widzialne i niewidzialne, to, co w środku, z tym, co na zewnątrz. Jak zauważa Deleuze, postacie toną wręcz w wielości fałd, a momentami mamy wrażenie, że gdyby nie wystające kończyny czy głowy, sama figura fałd byłaby na wskroś współczesna i abstrakcyjna. Jeśli fałdy nie podkreślają ciała, to między nie a ciało wkrada się coś jeszcze. Poruszone są one siłą, która wypełnia tę przestrzeń i wyzwala fałdy z zależności od ciała, dając im autonomiczność. Deleuze wprowadza tu niezwykle ciekawe pojęcie „żywiołów”. W malarstwie żywioły ulatują do góry i w ten sposób chcą wyzwolić się z ram, podczas gdy materia rozchodzi się u dołu, szukając tam ujścia i podkreślając jeszcze bardziej swój ziemski charakter. Wystarczy spojrzeć na liczne przedstawienia wniebowzięcia. Maryja ulatująca w górę, skąpana w nieokiełznanymi fałdami, chmurach, w asyście chmary puttich zdaje się rozpląwać w ich mnogości, natomiast pozostali na ziemi świadkowie stłoczeni są w zwartej, jednorodnej masie przy ziemi. Podobne zjawisko obserwować można w licznych martwych naturach tego okresu, gdzie żywioły są już o wiele bardziej subtelne i przyjmują formę płonącej świeczki, odbicia na szkle czy rozmyślnie udrapowanej fałdy i ustępują miejsca cięższej materii. *Ekstaza św. Teresy Berniniego* (il.10) jest bodaj jednym z najsłynniejszych przykładów obrazowania stanu duszy poprzez ciało. Skąpane w płomieniach fałd ciało Teresy (z wyjątkiem twarzy, dłoni i stóp) jest całkowicie pochłonięte przez jej habit – do tego stopnia, iż przestaje to być „sztuką struktur, lecz tekstur”⁴¹. Ogień nie jest jedynie elementem dekoracyjnym. Ma on za zadanie przekazać duchową siłę, jaka wywierana jest na ciało. Zresztą w opisie swego doświadczenia Teresa używa metafory ognistej strzały przesywającego jej ciało, a sam anioł opisany jest jako posiadający ogniste oblicze⁴². Inne realizacje autorstwa Berniniego również korzystają z żywiołów jako środka wzmacniającego przekaz i podkreślającego głębię doznania duchowego. Szaty na popiersiu Ludwika XIV, targane

41

Tamże, s. 280.

42

J. Law, *Assembling the Baroque*, „CRESC Working Paper Series”, No 10, <http://hummedia.manchester.ac.uk/institutes/cresc/workingpapers/wp109.pdf> [dostęp: 11.02.2021].



il.10
Ekstaza św Teresy
Gianlorenzo Bernini, 1647–1652



il.11

Błogosławiona Ludowika Albertoni, Gianlorenzo Bernini, 1671

przez wiatr, stawiające władcę w obliczu żywiołów, czy przedstawienie *blógostawionej Ludwiki Albertoni* (il.11), gdzie szaty upodabniają się do zaoranej ziemi – to za sprawą takich efektów wizualnych uważa się Berniniego za najważniejszego i najbardziej wpływowego twórcę epoki. Mający antyczny rodowód zabieg przedstawienia mokrych szat znalazł swoje miejsce na powrót w baroku, choćby w przedstawieniach Chrystusa autorstwa Giuseppe Sanmartina czy w dziele *Kobiety w woalce* Antonia Corradiniego. Jak woda, będąca z natury pofałdowana i miękka, tak szaty oplatają ciało, tym razem odślaniając jego formę, ale również wprowadzając rozedrganie, niestałość i płynność. Tym razem siła wpływ na nie wywiera z zewnątrz. Fałdy oddziałują na całą formę, jednocześnie będąc samodzielny, jak w omówionych



il.12
Pomnik konny Ludwika XIV
Gianlorenzo Bernini, 1665–1684

wyżej przykładach fałd-żywiołów. W każdym z wymienionych przedstawień autonomiczne fałdy są czymś więcej niż zwykłym efektem dekoracyjnym. Stają się bohaterami na równi ze świętymi, których okalają, czasem wręcz bardzo dosłownie, jak choćby w przypadku *pomnika konnego Ludwika XIV* (il.12), który stworzył Bernini. Podstawa, początkowo pomyślana jako „góra chwały”, na którą miał się wspinać władca, finalnie przyjęła formę płomieni, w nawiązaniu do legendy o Marku Kurcjuszu skaczącym w otchłań⁴³. Tu żywioły przyjmują bardziej dosłowną formę, również podkreślając wartości

43

R. W. Berger, *Bernini's Louis XIV Equestrian: A Closer Examination of Its Fortunes at Versailles*, w: „The Art Bulletin” 1981, vol. 63, nr 2, ss. 232–248.

duchowe i wzmacniając przekaz. Rzeźbiarskie potraktowanie płomieni na równi z wybujałymi puklami włosów i draperią zaciera granice między duchowym a fizycznym. We współczesnej sztuce praca z żywiołami również ma swoje miejsce. Wiąże się to z większą efemerycznością dzieła, lecz pozwala odbiorcy zatopić się w całości i również symbolicznie zatrzeć tę granicę (il.13,14). Barokowa masa, ale też pewna niemożność uchwycenia centrum, czy też jego rozproszenie, ujawnia się tu doskonale.

Ruiny

W 1667 roku Antoni van Leeuwenhoek udostępnił szerszemu gronu swój przełomowy wynalazek – mikroskop. Fakt ten silnie oddziałł na filozofię Leibniza, ale również na artystów tego czasu. To nowe, bliższe spojrzenie człowieka nie tylko na mikroorganizmy, których istnienie w owym czasie nie było znane lub potwierdzone, ale także – za sprawą innych wynalazków – na kosmos, sprawiło, że ludzie zaczęli głębiej zastanawiać się nad swoim miejscem w świecie. W XVII wieku popularnością cieszyła się biologiczna teoria preformacji, której zwolennikiem jest czołowy myśliciel owego czasu – Leibniz. Ducha jego rozmyślań na temat odkryć, które umożliwił mikroskop, doskonale oddają słowa Deleuze'a, który ujął to następująco: „Pierwsza mucha zawiera w sobie wszystkie przyszłe muchy”⁴⁴. Samo twierdzenie odnosi się do hipotezy rozwoju organizmów żywych, zakładającej istnienie wszystkich następnym organizmów tego samego gatunku w tym pierwszym, stworzonym przez Boga. Każdy następny potomek danego gatunku zawarty miał być, w bardzo małej formie, w swoim rodzicu, a sam akt seksualny jest jedynie inicjacją procesu dalszego rozwoju (il.15). Świat fauny, ale także flory, przybierał zatem budowę szkatułkową. Istnienie można było rozciągnąć w nieskończoność. Taka wizja świata była poparta oczywiście różnego rodzaju obserwacjami, nawet sam Leibniz postrzegał odkrycia z użyciem mikroskopu jako argument potwierdzający teorię preformacji. W takim ujęciu organizm można widzieć jako fałdę zwijającą się z innej fałdy. Zwijanie organizmu jest w tym wypadku procesem zwanym w matematyce jednokładnością (il.16), choć w tym wypadku od małego do dużego, a nie odwrotnie. Pierwsza mucha zawiera w sobie wszystkie przyszłe muchy dosłownie – nieskończoną ich liczbę w bardzo małej formie. Fałdy tworzą ciało. Organizm rozwija i zwija swe części. Rozwijanie fałdy organizmu w tym wypadku wiąże

44

G. Deleuze, dz. cyt., s. 20.



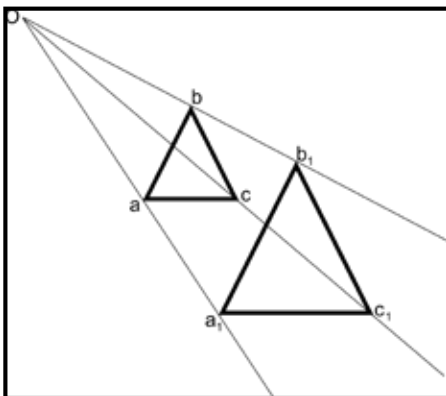
il.13
Fog Sculpture, Ann Veronica Janssens, 1997



il.14
Earth Martyr, Air Martyr, Fire Martyr i Water Martyr, Bill Viola, 2014



il.15
 Homunculus na ilustracji w *Essay de Dioptrique*,
 Nicolaas Hartsoeker, 1694



il.16
 Jednokładność

się z jego dezintegracją, rozkładem i śmiercią. Zwolennicy koncepcji preformacji ścierali się z wyznawcami teorii epigenezy, która mówi o postępującym różnicowaniu się komórek i w tym sensie bliższa jest współczesnemu rozumieniu tych procesów. Epoka zdaje się oscylować pomiędzy skrajnościami także na tym polu.

Teoria preformacji ma sens nie tylko biologiczny, nasuwa bowiem pytanie metafizyczne: czy, tak jak nasze ciała, nie są też „preformowane” losy naszego życia? Czy z preformacją łączy się predestynacja? Czy istnieje przeznaczenie, a jeśli tak, to czy ma formę fatum, czy opatrności? A może nasze życie jest igraszką przypadku?⁴⁵

Te pytania oddają ton filozoficznych poszukiwań epoki, jej niepewność i wanitatywność. Na samo zjawisko predestynacji spojrzeć można dwojako. Z jednej strony buduje poczucie zwątpienia i bezsilności. Człowiek to jedynie narzędzie w rękach Boga, a jego wysiłki nie zmieniają ostatecznego losu – przypisanego mu wiecznego potępienia lub zbawienia. Z drugiej zaś strony, jeśli owo zbawienie lub potępienie jest już pewne, nie można uczynić nic, co by temu stanowi zagroziło, a to daje człowiekowi wiarę w słuszność własnych poczynań. Jak w swoim studium *Ucieczka od wolności* twierdzi Erich Fromm, nowe koncepcje poskutkowały nasileniem się tak zwanej „kultury sukcesu”, a tym samym przyspieszeniem rodzącego się kapitalizmu. Fromm zauważa związek między działalnością ekonomiczną a doktryną predestynacji. Odwołując się do zachowań ludzkich, wskazuje, że właściwą reakcją na taki stan rzeczy (poczucie lęku) jest nie bezczynność czy rezygnacja, a wręcz wzmożony wysiłek. Skoro więc wysiłek ludzki, początkowo w sferze moralnej, a później także w życiu codziennym, stanowił wyznacznik drogi, która została człowiekowi przypisana, wówczas „sukces w interesach, bądź jego brak, miał być wskaźnikiem boskiej woli”⁴⁶, a „niepowodzenie oznaką potępienia”⁴⁷.

45

E. Kowalik, *Leibniz a preformacja*, w: „Przegląd Filozoficzny. Nowa Seria” 2016, nr 4, s. 158.

46

B. Czepil, *Kulturowe uwarunkowania korupcji w systemie demokratycznym i niedemokratycznym na przykładzie USA i ZSRR*, w: „Athenaeum” 2011, ed. R. Bäcker, vol.31, s. 129.

47

E. Fromm, *Ucieczka od wolności*, tłum. O. i A. Ziemilscy, Warszawa 2014, s. 43.

W książce *Baroque Reason: The Aesthetics of Modernity* Christine Buci-Glucksmann zaznacza, że metaforami przydatnymi do opisu złożoności świata współczesnego, tak fragmentarycznego, połamanego i zrujnowanego, mogą być ruiny, biblioteka i labirynt⁴⁸. Zdaje się, że podobne intuicje wyrażali twórcy barokowi, świadomi przede wszystkim dwóch rzeczy, po pierwsze sztucznej, społecznie skonstruowanej natury rzeczywistości, a po drugie niepewnej i katastroficznej natury całej ludzkiej egzystencji. W baroku subtelnie wyrażano tę kruchość. Jednym z ulubionych motywów artystów tej melancholijnej epoki były ruiny. Ten znak nietrwałości i przemijalności ludzkich dążeń stał się świadectwem nieubłaganego upływu czasu i ludzkiej bezradności względem tego faktu. Z drugiej strony ruiny oferują możliwość dialogu z minionymi epokami, przy tym inspirując przyszłość⁴⁹. W pierwszej połowie XX wieku Walter Benjamin zasugerował, że współczesna sztuka zatraciła swą aurę. Podobne stanowisko przyjął Albert Speer (nazistowski architekt)⁵⁰. Pomimo zgody w tej kwestii, reszta ich poglądów na architekturę czy też samą sztukę nie mogłaby być bardziej odmienna. Speer rozumiał ruiny bardziej romantycznie, jako przepełnione aurą estetyczne elementy krajobrazu. Sama estetyka była bardzo istotna. Walter Benjamin z kolei skupił się na ich alegorycznym potencjale. W dziele *The Origin of German Tragic Drama* opisuje ruiny nie jako, jak chciałby je rozumieć Speer, ładne obiekty, a jako pewnego rodzaju proces – proces dochodzenia do historycznej prawdy⁵¹. Demistyfikuje on opartą na czysto estetycznych przesłankach wizję ruin: „Ich piękno jako symbol ulatnia się, gdy pada na nie światło boskiej nauki. Znikają fałszywe pozory całości”⁵². Benjamin traktuje barokowy sposób posługiwania się alegorią jako nadrzędny w stosunku do romantycznego, który

48

C. Buci-Glucksmann, *Baroque Reason: The Aesthetics of Modernity*, dz. cyt., s. 8.

49

L. Donskis, *The Ruins as a Metaphor of Modernity*, w: „Soundings: An Interdisciplinary Journal” 2006, Vol. 89, Nr 3/4, ss. 431–439.

50

N. Stead, *The Value of Ruins: Allegories of Destruction in Benjamin and Speer*, w: „An Interdisciplinary Journal of the Built Environment” 2003, no 6, https://naomistead.files.wordpress.com/2008/09/stead_value_of_ruins_2003.pdf [dostęp: 17.04.2022].

51

W. Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama*, London 2003, s. 182.

52

Tamże, s. 176.

według niego pozbawiony jest „prawdziwej mistyki i świętej symboliki”⁵³. Jego nadrzędność polegać by miała na zdolności alegorii do bycia instrumentem krytycznym. Benjamin utożsamia symbol z estetyką, natomiast alegoria ma możliwość sięgnięcia głębiej, pod powierzchnię wizualnych doznań. W tym sensie to właśnie Speer widział ruinę jako symbol. Benjaminowskie ruiny przypominać nam mają o historii i o tym, że wszystko finalnie ulegnie entropii czasu. Świat pełen jest ruin po mocarstwach, które uważały, że są wieczne. To znak czasu wtopiony w krajobraz, jednocześnie tutejszy i obcy. Niosący historię i kulturę, naznaczony jednak współczesnością. Sposób rozumienia ruin przez Benjamina jest w pewnym sensie antyestetyczny. Chce on pozbawić ruiny ciężących na nich mitów.

Ten sposób myślenia o ruinach pokazuje ich niejednoznaczny charakter. Mogą być podstawą dla różnych interpretacji i metaforą na potrzeby wielu optyk. Niejednoznaczność cechuje też sposób, w jaki Benjamin postrzega samą alegorię. To nie prosty odnośnik do innego znaczenia, to cała różnica pomiędzy znaczeniem a jego materialnym obiektem – ze wszystkimi jej załościami – która metafiguratywnie tłumaczy świat. Co więcej, Benjamin czyni ruinę alegorią alegorii. Barokowa melancholia przekłada się na pełen przeciwieństw i sprzeczności stosunek do świata materialnego. Oscyluje pomiędzy bezsenssem a znaczeniem:

Z jednej strony melancholik zatracą się w kontemplacji i żałobie za światem śmieci, pozbawionym wewnętrznego znaczenia; z drugiej strony nie przestaje przypisywać martwym przedmiotom nowych znaczeń, nadając im tym samym nowe życie. Alegoria łączy się właśnie z tym melancholijnym i żałobnym światopoglądem. W alegorii wszystko kręci się wokół zmiany, zwłaszcza zmiany znaczenia⁵⁴.

Nadawane są nowe znaczenia rzeczom, które je utraciły. Oglądając liczne martwe natury okresu historycznego baroku, dostrzec można przenikającą tę przedstawienia obsesję śmierci. Ich stałymi elementami są między innymi czaszki. Obiekt, którego pierwotne znaczenie przestało istnieć,

53
N. Stead, dz. cyt.

54
T. Lijster, *Corresponding Catastrophes*, w: *Tickle your Catastrophel*, Ghent 2011, s. 65.

staje się pustym naczyniem, które – zupełnie jak ruiny – napełnić można nowym sensem. Zupełnie niczym ready-made. Przedmioty, które stały się tak integralną częścią codzienności, że przestajemy je zauważać i tracą dla nas jakiegokolwiek znaczenie, lub też zostały już wyrzucone i tym samym jako odpadki uzyskują ten sam status co ruina (choć pozbawiony romantycznego kolorytu). Wniesione do galerii ponownie zyskują znaczenie, tym razem nadane przez artystę. I tak pisuar lub suszarka do butelek stają się komentarzem dotyczącym sztuki.

Nieskończoność

Preformacja nie była jedyną teorią, nad którą barokowi myśliciele chętnie debatowali. W Europie rozprzestrzeniła się wówczas teoria włoskiego filozofa Giordana Bruno, zgodnie z którą wszechświat jest nieskończony, a gwiazdy to słońca posiadające własne układy planet. Spotkała się ona z mieszanym odbiorem. Blaise Pascal w swoim niedokończonym dziele *Myśli* wyraził zdumienie czy wręcz lęk. Z kolei francuski filozof, pisarz i poeta Bernard le Bovier de Fontenelle w rozprawie *Rozmowy o wielości światów* dał wyraz uldze, jaką przynosi mu świadomość owej nieskończoności⁵⁵. Pozorna dychotomia tych odczuć, nawiązująca także do wcześniej wspomnianej elipsy, kształtu sugerującego oscylację między nimi, świetnie podsumowuje ducha samego baroku. Strach i ekscytacja, tak wyraźnie od siebie różne, jednak nierozłączne, naznaczyły dzieła tego okresu. Poczucie grozy to pochodna zmian, które zaszły w sposobie przedstawiania. W renesansie, by uzyskać wrażenie realizmu, kładziono nacisk na uprzestrzennienie figury. Przedstawiciele baroku rozwinęli tę tendencję, dodając do tego wrażenie ruchu, zupełnie jak ówczesni nauka, z Galileuszem na czele, którzy debatowali nad ruchem ciał niebieskich.

W barokowym teatrze, jak i w malarstwie króluje *trompe l'oeil* – światło, rozmyślnie ułożenie draperii, podkreślające poczucie rzeczywistości. W obrazach wszystko dąży do punktów zbiegu, zatapiając się w otchłani przedstawienia, jednocześnie, za pomocą różnych sztuczek, próbuje wydostać się na zewnątrz i wejść w kontakt z odbiorcą. Następuje zrównanie rzeczywistości przedstawionej z tą realną, w której uczestniczy widz. Tym samym

55

L. F. Norman, *The Theatrical Baroque: European Plays, Painting and Poetry, 1575-1725*, Fathom Archive, <http://fathom.lib.uchicago.edu/2/10701023/> [dostęp: 21.04. 2021].

obraz, jako prezentujący już rzeczywistość realną, zyskuje nieskończoność. Tę samą nieskończoność, którą równocześnie zyskuje niebo w świecie nauki. W architekturze baroku ściana czy sufit nigdy nie są po prostu elementami konstrukcyjnymi. Elementy dekoracyjne takie jak freski czy plafon przykrywają ich funkcję i czynią z nich rozszerzenie rzeczywistości. Nieskończoność nigdy nie jest natomiast tak po prostu pokazana, a raczej sugerowana. W malarstwie najbardziej zauważalna cecha, czyli kontrast światła i cienia, widoczny choćby u caravaggionistów czy w malarstwie holenderskim, nadaje przestrzeni taki właśnie charakter. Pojawiająca się tam głębia nie tylko sprawia, że przedstawienie zyskuje trójwymiarowość, ale także „wyciąga” je z ram obrazu. Dramatyczne oświetlenie, niczym w filmie, daje możliwość wpływania na emocje odbiorcy. Ówczesny teatr również dostosował się do tej estetyki, wyposażając scenę w serię nowych wynalazków oświetleniowych, które pozwalały na zmiany natężenia światła. Jak zauważa George M. Bergman, „Dopiero na początku XVII wieku rozpoczęła się normalizacja techniki oświetleniowej i doszli do systemu, który byłby normatywny przez kilka stuleci”⁵⁶. Innym ważnym narzędziem, zarówno w teatrze, jak i malarstwie, jest draperia. Draperia, która w swoim zamyśle nie tyle podkreśla, ile przykrywa formę. Zmusza do zastanowienia się nad tym, co znajduje się pod nią, bo przecież coś musi tam być. Odsyła nas do nieistniejącej przestrzeni, którą każdy widz musi uzupełnić własną wyobraźnią. Podobnie działa wzrok przedstawionych postaci ulatujący gdzieś daleko poza ramy obrazu, widzący coś nam niedostępnego. Barok nie mówi nam, co to jest, jedynie sugeruje.

Wyróżnikiem baroku staje się więc wrażenie nieskończoności, fałdowania i zawijania się w siebie. Barok zaciera granice, otwierając kompozycje dzieła, by jeszcze bardziej wciągnąć widza w teatr przedstawienia. Jest tak na przykład w przypadku dzieł Rembrandta (*Dziewczyna w ramie obrazu* (il.17), *Młoda kobieta w półotwartych drzwiach*). Przywołuje to na myśl współczesne podejście do kompozycji obrazu nazywane all-over, sugerujące, że to, na co patrzymy, jest jedynie wycinkiem większej całości. Termin został użyty po raz pierwszy w 1948 roku w eseju Clementa Greenberga, w którym badacz ów omawia kryzys malarstwa sztalugowego, przywołując zdecentralizowane i rozproszone kompozycje w stylu Jacksona Pollocka czy Marka Tobeya (il.18), które rozciągały się równomiernie do granic płótna, tracąc tym samym punkt skupienia. „Jest to rodzaj obrazu, który najwyraźniej nie ma początku,

środku, końca”⁵⁷ – twierdzi Greenberg. Zupełnie w przypadku barokowego podejścia do ornamentalizacji, tak i w przypadku all-over punkt skupienia pozostaje rozproszony i zdecentralizowany. Czytając *Kryzys malarstwa sztalugowego*, można dojść do wniosku, że obraz sam w sobie jest „ornamentem”, który pożarł podłoże, niemal tak jak barokowy ornament w architekturze, pozbawiający ją wyraźnych granic i jednoznacznej formy. Dając wrażenie piękna i przepychu, odwraca jednocześnie uwagę od struktury budynku, zespala ze sobą ściany i sufit. Zmieniające się podejście do samego ornamentu można obserwować nie tylko na przestrzeni wieków, ale również w ciągu życia konkretnych artystów. Leon Battista Alberti, renesansowy architekt, swoją przygodę z ornamentem rozpoczął od przejęcia antycznych ideałów piękna, gdzie liczyła się funkcjonalność, struktura i piękno. Dla Albertiego idea piękna była szczególnie istotna. Jego zdaniem te trzy cechy w odpowiedniej ilości, proporcji i układzie były sposobem osiągnięcia ideału. Jego projekty, poczynawszy od kościoła San Francesco w Rimini, poprzez Santa Maria Novella, a na San Sebastiano kończąc, ukazują rozwój jego podejścia do ornamentu w postaci sposobu traktowania półkolumn i pilastrów – najpierw jako elementów strukturalnych, a docelowo jako czysto dekoracyjnych. Wraz z biegiem czasu szesnastowieczne budynki stawały się coraz bardziej ozdobne. Pojawiały się na nich na przykład medaliony i wstęgi z owocami i draperiami nakładane na fasady. Michał Anioł zrezygnował z wielu renesansowych konwencji: łącząc pilastry bez kapiteli i wyszukane tabernakulum na ścianach, tworzył efekt wielowarstwowości wysuwających i cofających się powierzchni⁵⁸. Późniejszy rozwój ornamentalizacji znalazł swoje zwieńczenie w bogato zdobionych budowlach samego baroku. Architektoniczne, rzeźbiarskie i malarskie efekty wewnątrz były ujednoczone poprzez wspólne zasady dekoracyjne. Dekoracja ścian i sufitów składała się z trompe l’oeil i kwadratury (tj. symulacji przestrzeni architektonicznej we freskach, która sugerować miała istnienie dalszych, nierealnych części budynku) oraz złotych i malowanych stiuków. Typowymi narzędziami mającymi tworzyć iluzję były unoszące się nad głową obserwatora chmury i putta trzymające

57

C. Greenberg, *The Crisis of the Easel Picture*, w: *Art and Culture: Critical Essays*, Boston 1971, ss. 154–158, tłum. własne.

58

S. Peterson, *Ornament and Pattern in Western Art: Renaissance and Mannerist; Baroque*, w: *Grove's Dictionary of Art*, Harmondsworth 1996, ss. 539–543.



il.17
Dziewczyna w ramie obrazu
Rembrandt, 1641



il.18
Earth Rythms
Mark Tobey, 1961



il.19

Nagrobek papieża Aleksandra VII w bazylice św. Piotra w Watykanie,
Gianlorenzo Bernini, 1671–1678

sztandary lub draperie (il.19). Inne ozdoby to kariatydy, maski zwierzęce i ludzkie, akanty, wieńce, nisze muszlowe i trofea. Chociaż motywy te były często powielane, aranżowane w celu przełamania podziału między ścianami i sufitami oraz między architekturą i rzeźbą, dekoracja była nadal zorganizowana tak, aby uzyskać przejrzystość i pozostać czytelną dla widza. Ten rozwój ukazuje istotność relacji ornamentu ze strukturą, jest też ilustracją rozwoju ideologii. Elementarnymi częściami architektury były także same rzeźby, które na mniejszą skalę były częścią ornamentów, a w większej, już samodzielnie, zacierały granice na swój sposób. Sztandarowe dzieło baroku, *Ekstaza św. Teresy* Berniniego [będące integralną częścią kaplicy rodu Cornaro (il.20)], to rzeźba jednocześnie wyznaczająca własne granice i nieustannie je przekraczająca. Sam koncept tego przedstawienia, o charakterze właściwie teatralnym, próbuje nam sugerować „scenę właściwą” – przedstawienie ekstazy. Na samo przedstawienie spada snop światła z niewidzialnego dla widza źródła, co otwierająca scenę „na zewnątrz”. Sprytnie zaaranżowane przez Berniniego okno stanowi źródło światła, dając wrażenie transcendentalności i boskiej obecności. Pamiętać trzeba, że elementami rzeźby są również siedzące niczym w teatralnych łóżach postaci fundatorów, spoglądające w stronę sceny i na siebie wzajemnie. Odbiorca staje się jednym z widzów tego spektaklu. Zostaje wciągnięty w przedstawienie i zgodnie z zamysłem autora, jest integralną częścią dzieła. Wchodzimy jako odbiorcy do świata przedstawionego – lub też ono wychodzi do świata rzeczywistego.

Wyjście poza granice to również zniesienie różnicy wewnątrz/zewnątrz. Zgodnie z tym, co twierdzi Leibniz, monada jest autonomicznym wnętrzem, nieposiadającym zewnątrz. Ma zaś współzależną fasadę – zewnątrz nieposiadającą wnętrza. Tu Wölfflin i Deleuze znów się zgadzają i postulują czytanie architektury z przyznaniem autonomii zarówno fasadzie, jak i wnętrzu, jednak wciąż na warunkach własnego oddziaływania. W sztuce historycznego baroku motywem sugerującym istnienie tego wnętrza, poza samymi fałdami, jest też przedstawienie postaci z otwartymi czy też lekko rozwartymi ustami. Ten prosty zabieg ukazujący, jak to określiła Jean H. Duffy, „ból, ekstazę i strach”⁵⁹, otwiera również samo ciało, na wzór niekończących się fałd. Powoli zatraca się tu rozróżnienie na wewnątrz i zewnątrz. Wśród artystów znanych z takich przedstawień są choćby Caravaggio [m.in.

59

J. H. Duffy, *Reading Between the Lines: Claude Simon and the Visual Arts*, Chicago 1998, s. 26, tłum. własne.

Chłopiec ugryziony przez jaszczurkę, *Chłopiec z koszem owoców* (il.21)], Guido Reni (najbardziej znany obraz *Św. Cecylia*, ale też wiele innych przedstawień świętych) i Bernini (*Ekstaza św. Teresy* czy *Błogosławiona Ludwika Albertoni*). Przedstawienie sugerujące tak złożone emocje było ponadto niezwykle pociągające w czasach sztuki reformacyjnej, kiedy artystom zależało na jak najbardziej osobistym odczuwaniu sztuki przez odbiorcę. Ta relacja wnętrza i zewnątrz, w połączeniu z wcześniej wspomnianymi fałdami, zdaje się świetnie opisywać pewne współczesne działania artystyczne pokroju Christo i innych artystów pracujących w technice ambalazu. Opakowanie budynków czy budowli jest nie tylko wielką barokową ekstrawagancją, wciągającą w swój teatr całe otoczenie, ale nawiązuje również do roli kurtyny scenicznej i teatru w baroku historycznym. Zabieg ukrycia czegoś pod materiałem tworzy relację między tym, co na zewnątrz, a tym, co wewnątrz, jednocześnie szanując autonomię każdej z tych powierzchni.

W 1625 roku infantka hiszpańska i portugalska, arcyksiężna austriacka Izabela Klara Eugenia Habsburg zleciła Rubensowi zaprojektowanie serii arrasów przeznaczonych do klasztoru klarysek Descalzas Reales w Madrycie⁶⁰. Tematem wiodącym miała być eucharystia, a same arrasy planowano ekspozycjonować dwa razy do roku – w Wielki Piątek oraz na Uroczystość Najświętszego Ciała i Krwi Chrystusa, tak by z ich odsłonięcia uczynić wyczekiwane cykliczne wydarzenie, niczym przedstawienie teatralne. Seria składała się z jedenastu wielkoformatowych paneli i grupy pięciu węższych. Nie zachowały się żadne dokumenty opisujące ich rozmieszczenie, a sam kościół został kilkakrotnie przebudowany, zatem nie możemy dokładnie określić, gdzie konkretnie miały wisieć poszczególne tapiserie, łatwo jednak wyobrazić sobie, że aranżacja zasłaniała sporą część wnętrza. W serii tej Rubens zerwał z dotychczas obowiązującą tradycją bordiur w północnoeuropejskich arrasach, w których motywy kwiatowe, traktowane dość płasko i zamknięte w sztywnych ramach, wyraźnie odcinały scenę właściwą od otoczenia, niczym rama obrazu, podkreślając tym samym jego samodzielność, ale też redukując wrażenie głębi. Rubens postanowił wykorzystać całą powierzchnię tkaniny i zrezygnować z bordiur, dodawanych do przedstawień zazwyczaj dopiero w warsztacie tkackim, i zamknąć scenę ramą składającą się z elementów architektonicznych w technice kwadratury – między innymi kolumn, zdecydowanie mniej

60

D. Bauer, *Rubens's Curtains*, w: L.-J., Bord, V. Debiais, E. Palazzo *Le Rideau, Le Voile Et Le Devoilement: Du Proche-Orient Ancien a l'Occident Medieval*, Paris 2019, s. 339.



il.20
Kaplica rodu Cornaro w Santa Maria della Vittoria w Rzymie,
Gianlorenzo Bernini, 1641



il.21

Chłopiec z koszem owoców, Caravaggio, 1593–1594

jednoznacznie odcinając dzieło od kontekstu przestrzennego. Zabieg ten nie tylko umożliwił pełną kontrolę artysty nad efektem końcowym, ale też działa na odbiorcę, stawiając go wobec konfliktu (bądź też symbiozy) tego, co rzeczywiste i co nierzeczywiste. Architektura na tapiserii, dzięki wykorzystaniu perspektywy, tworzy iluzoryczny efekt i gładko wpisuje się w otoczenie, co daje wrażenie, że sam kościół, architektura z arrasu i sama scena rozgrywają się na tej samej płaszczyźnie. Rubens poszedł dalej w swych próbach „otworzenia” dzieła. Arrasy przedstawiają arrasy – rozpościerane przez putta wewnątrz architektonicznej ramy – niektóre już w pełni rozwinięte, inne w trakcie rozwieszania. Podobne zabiegi znane były wcześniej choćby z włoskich fresków, jednak dopiero tutaj, na samym arrasie, nabrało to właściwego wydźwięku: oto gobelin na gobelinie. To kolejna warstwa igrająca z percepcją widza, która stwarza wrażenie, że dzieło wychodzi poza samo siebie. Co więcej, granice pomiędzy przestrzeniami – tą architektoniczną i tą „wewnętrzzną” gobelinu – niejednokrotnie zacierają się, czasem wręcz w sposób pozbawiony logiki. Staje się to bardziej wyraźne, gdy przyglądamy się całej serii gobelinów. W jednym z przedstawień na środku ustawione są obok siebie dwa dzbany, przy czym jeden wyraźnie stoi na elemencie architektonicznym, zaś drugi przynależy do sceny. Widz ma wrażenie, jakby należały do tej samej warstwy, efekt potęgują rzucane przez naczynia cienie. W innym przedstawieniu (il.22) podobny dzban jest przewrócony i wylewa się z niego wino, które wpada do misy będącej częścią architektury. Obok naczynia znajduje się postać, której noga wystaje poza samo przedstawienie i zasłania fragment architektury, wiążąc te dwie warstwy wbrew zasadom logiki. Zastosowana perspektywa i oświetlenie jeszcze mocniej zespalają te dwa płany. Przedstawienia są autotematyczne, prezentują same siebie. Sytuacja taka stawia odbiorcę w sytuacji, w której zamiast nabrać się na perspektywiczne sztuczki i dać się wchłonąć dziełu, zaczyna zastanawiać się nad samą formą, która budzi zdezorientowanie, a tym samym każe podważać działania zmysłów. Podobne zabiegi włączylibyśmy dziś w nurt surrealistyczny, a same zaburzenia planów powiązali na przykład z twórczością M.C. Eschera (il.23). Owo zwątpienie w zmysły, zgodne z duchem i filozofią epoki, u Rubensa wywołują także zabiegi takie jak przeskalowanie elementów ciała postaci – na przykład na jednym z arrasów personifikacja herezji ma nienaturalnie duże oko (il.24). Motyw spojrzenia był zresztą modny w sztuce baroku. W operach często poruszano wątek spojrzenia niebezpiecznego, choćby w dziełach takich jak *Narcyz*, *Akteon* czy *Meduza*. Tytułowa bohaterka tej ostatniej została

też przedstawiona w bardzo interesującym obrazie autorstwa Caravaggia. *Głowa Meduzy* (il.25) wymalowana jest na wypukłej powierzchni mającej przypominać swoim wyglądem tarczę, tę samą, której użył Perseusz do pokonania Meduzy. Wypolerowana tarcza imituje lustro, co dodatkowo wzbogaca potencjał interpretacyjny. Jej wypukłość daje efekt trójwymiarowości dzieła. Plasuje się ono gdzieś pomiędzy klasycznym obrazem a płaskorzeźbą. Przestrzenna niejasność jest spotęgowana przez zaburzenie logiki czasu – oglądana przez nas tarcza/lustro pokazuje odbicie. Jako że oglądającymi jesteśmy my, patrzymy na odbicie bez odbijającego. Patrzymy na coś, co już się wydarzyło, na zatrzymany w czasie moment tuż po odcięciu głowy, choć sam wyraz twarzy Meduzy sugerować może, iż jest tuż przed nim. Zaburzone zostają tym samym czas i miejsce, wprawiając oglądającego w pewien stan dezorientacji i niepokoju. Widz zostaje wytrącony poza realne tu i teraz. Zarówno tapiserie Rubensa, jak i obraz Caravaggia prowokują do namysłu nad zwodniczym aspektem spojrzenia i zwracają uwagę na zmysłowy charakter doświadczania rzeczywistości.

Pod koniec pierwszej połowy XVII wieku w malarstwie niderlandzkim pojawia się nowy motyw, o podobnej co wyżej omówione włoskie dzieła naturze. To wymalowana w duchu *tromp l'oeil* zasłona na powierzchni obrazu. Takie elementy naśladować miały te prawdziwe, używane do przykrywania obrazów (głównie w celach ochrony przed światłem i kurzem). To kolejny przykład tematyzowania relacji rzeczywistości i iluzoryczności w malarstwie. Najwcześniej datowanym obrazem operującym tym motywem jest *Święta rodzina* Rembrandta z 1646 (il.26). W celu osiągnięcia najwyższego stopnia iluzji, artysta wymalował także ramę, tak by zasłona mogła przykrywać jej część. Tym, co przedstawił Rembrandt, jest w istocie obraz obrazu. To przykład autotematyzmu, który swoje triumfy święcił dopiero w XX wieku. Iluzjonistyczne wręcz oddanie zasłony na obrazie nawiązuje oczywiście do słynnego sporu między Zeuksisem a Parrasjosem. Najpełniejszą wersję opowieści o ich rywalizacji zawarł Pliniusz Starszy w *Historii naturalnej*. Dzieło to wydane zostało w wielu tłumaczeniach w całej Europie i było szeroko dostępne i znane w tamtym czasie. Nawiązuje do niego Karel van Mander w *Schilderboeck* z 1604 roku oraz Philips Angel w *Lof de schilder-konst* z 1642 roku, zauważając, że iluzjonizm to cel, do którego dążyć powinno malarstwo, a możliwość osiągnięcia wspomnianego efektu stawia tę gałąź sztuki ponad innymi⁶¹.

61

R. Fucci, *Parrhasius and the Art of Display: The Illusionistic Curtain in 17th-Century Dutch Painting*, w: „Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek” 2015, nr 65, ss.156, 158.



il.22

Triumf Eucharystii nad idolatrią

Rubens, 1625

il.23
High and low
M.C. Escher, 1926





il.24
Zwycięstwo prawdy nad herezją, Rubens, 1625



il.25
Głowa Meduzy, Caravaggio, 1597



il.26
Święta rodzina, Rembrandt, 1646

Zeuksis] zobrazował jakieś winogrona, namalowane tak naturalnie, że ptaki podlatywały w stronę miejsca, w którym wystawiono obraz. Parrasjos natomiast wystawił zasłonę, zaciągniętą z tak niezwykłą prawdziwością, że Zeuksis, uradowany osądem, jaki wydały ptaki na jego dzieło, wyniośle zażądał odsunięcia zasłony na bok, aby obraz był widoczny. Odkrywszy swój błąd, z dużą dozą naiwnej szczerości przyznał, że został prześcignięty, ponieważ podczas gdy on sam oszukiwał tylko ptaki, to Parrasjos oszukał jego, artystę⁶².

Ta historia sugeruje, że malarstwo iluzjonistyczne to szczytowe osiągnięcie sztuki. Zwycięstwo zapewniły Parrasjosowi nie tylko jego wyjątkowe umiejętności odtwarzania rzeczywistości, ale także umiejętna gra z oczekiwaniami odbiorcy dzieła. Do rywalizacji Greków nawiązuje barokowe dzieło z 1656 roku autorstwa Adriaena van der Spelta *Martwa natura z girlandą kwiatów i zasłoną* (il.27). Niczym w nawiązaniu do opowieści o Parrasjosie i Zeuksisie, powstało ono we współpracy z Franssem van Mierisem, co stanowiło okazję do porównania umiejętności obu malarzy, a przy tym oczywiście rodzaj gry z oczekiwaniami widza. *Martwa natura* skomponowana z kwiatów, uzupełniona o owady, przesłaniana jest przez błękitną zasłonę. Autorem martwej natury jest van der Spelt, a zasłona została namalowana przez Fransa van Mierisa. Sposób jej przedstawienia wywołuje efekt złudzenia. Sama martwa natura namalowana jest pieczołowicie i szczegółowo, ale przy tym w pewnym sensie „płasko”. Naniesiona na niego draperia – niezwykle świetlista – zdecydowanie wybija się z obrazu. Jest oddzielna od obrazu w tle, mimo że wciąż pozostaje jego częścią. Zasłona sprawia wrażenie, jakby opuszczała ramy obrazu i przenikała do świata rzeczywistego. Efekt osiągnięty jest nie tyle za sprawą warsztatu van Mierisa, co właśnie dzięki grze z oczekiwaniami widza. Ten musi sobie zadać pytanie, co tak naprawdę znajduje się po drugiej stronie. Sama zasłona jest więc barierą między dwoma światami, eksponuje teatralny charakter dzieła sztuki. Podobny zabieg znany jest także z innych obrazów, choćby tych autorstwa Gabriëla Metsu, na przykład *Elegancka*

62

Pliny the Elder, *The Natural History*, tłum. H. Rackham, W. H. S. Jones and D. E. Eichholz, Book 35, Chapter 36, <https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3A-text%3A1999.02.0137%3Abook%3D35%3Achapter%3D35> [dostęp: 12.11.2021], tłum. własne.

kobieta pisząca przy biurku czy *Kobieta czytająca list* (il.28). Malarstwo w stylu trompe l'oeil zadaje pytania dotyczące rzeczywistości i złudzenia. Polega ono często właśnie na elemencie zaskoczenia i tym samym grze z oczekiwaniami widza. U Rembrandta zasłona nie jest klasycznym trompe l'oeil ze względu na sposób, w jaki została przedstawiona – delikatnie unosi się w powietrzu, jakby zamarła w chwili odsłaniania jej. Pojawiła się tam nie po to, by oszukać oko, ale raczej by uosobić ideę iluzoryczności. Artyści – zarówno przed, jak i po Rembrandcie – gdy malowali zasłony na obrazie, zamykali się w jego płaszczyźnie. Co w *Świętej rodzinie* jest natomiast wyjątkowe, to efekt wychodzenia owej kurtyny poza sam obraz, osiągnięty poprzez dodanie malarskiej ramy i zatarcie granicy między dwoma światami. Późniejsze dzieła innych artystów (jak na przykład Gerarda Dou) są natomiast już w pełni iluzjonistyczne i realizują ten zamiar z większą konsekwencją.

Jak już wspomniałem, przedstawienie na obrazach zasłon odwzorowywało te prawdziwe, którymi przykrywano eksponat w celu ochrony przed czynnikami zewnętrznymi typu dym, kurz czy światło, ale też wzmożeniu emocji widza przy odsłonięciu dzieła. Sama czynność odsłaniania obrazu miała w sobie coś teatralnego, a tym samym ekscytującego. Niedostępny zazwyczaj obraz pojawiał się na chwilę, po czym wracał do „niebytu”. Zasłona była znakiem kontroli nad tym, kto i kiedy go ogląda. W rękopisie z 1620 roku Giulio Mancini sugeruje ekspozycję dzieł o zabarwieniu erotycznym właśnie pod zasłoną, powodowany takimi właśnie względami⁶³. Inny powód podaje Nicolas Poussin w liście do Paula Fréarta z 1648 roku: „Zamiar zakrywania twoich obrazów jest doskonały, a uwidocznienie ich jeden po drugim będzie oznaczało, że się nie zmęczymy, bo oglądanie ich wszystkich jednocześnie zbyt szybko przepętnia zmysły”⁶⁴. Przyglądając się modnym w tamtym czasie obrazom ilustrującym kolekcjonerów wśród ich dzieł (il.29), zaobserwować można, że używanie zasłony było powszechną praktyką, co potwierdzają również wzmianki archiwalne.

63

R. Fucci, *Parrhasius and the art of display. The illusionistic curtain in seventeenth-century Dutch painting*, w: „Netherlands Yearbook for History of Art” 2015, 65.1, s. 149.

64

E. Hénin, *Parrhasios and the Stage Curtain: Theatre, Metapainting and the Idea of Representation in the Seventeenth Century*, w: „Art History” 2010, vol. 33, nr 2, tłum. własne.



il.27
Martwa natura z girlandą kwiatów i zastoną
 Adriaen Van Der Spelt i Frans van Mieris, 1658



il.28
Kobieta czytająca list
 Gabriel Metsu, 1665



il.29

Arcyksiężę Leopold Wilhelm w swojej galerii obrazów w Brukseli
David Teniers, 1651

1656 – inwentarz majątku Jakuba Jansza van Velzena, Delft...: Obraz przedstawiający ukrzyżowanie Chrystusa w złożonej ramie z prętem i zieloną kurtyną; Doniczka w złożonej ramie z zieloną zasłoną przed nią; Dwa duże obrazy, Maryja i Józef z czterema nawróconymi grzesznikami, jeden w czarnej ramie z niebieską zasłoną z przodu, a drugi w złożonej ramie⁶⁵.

Nie jest jasne natomiast, w jaki sposób traktowano proces odsłaniania dzieła, wspomniane „automatyczne” obrazy raczej nie dokumentują samego momentu zdejmowania kurtyny przed publicznością. Nie zachowały się oryginalne zasłony z tamtego czasu, za to w niektórych przypadkach zachowały się resztki systemów, jak w przypadku *Martwej natury* Jana Davidszoon de Heema (il.30), które znajdujemy na obrazach trompe l’oeil. Jednym z niewielu uwiecznionych momentów odkrywania zasłony jest obraz Gabriëla Metsu *Kobieta czytająca list*. Rzadko można odnaleźć też obrazy będące w całości zasłonięte. Wyjątkiem wydaje się obraz Dircka Halsa *Wesoła kompania* z roku 1630. „Zasłonięcie” przedstawienia sugeruje erotyczną treść „ukrytego” obrazu. Takie dzieło ma w sobie coś z perwersyjnego obiektu pożądania, zaś oryginalność konceptu malarza polega na tym, że napięcie związane z jego odsłonięciem pozostaje niezaspokojone.

Z dzisiejszej perspektywy zasłona staje się tym samym bardzo współczesnym narzędziem do wprowadzania, zdawałoby się, bardzo współczesnych wątków do sztuki dawnej. Zasłona umożliwia osiągnięcie efektu upłynniania przestrzeni – wprowadza odbiorcę w rzeczywistość obrazu lub też odwrotnie – zawartość obrazu przenosi do świata realnego. Współczesną techniką artystyczną, która wykorzystuje podobny mechanizm i tym samym rozwija motyw znoszenia granicy pomiędzy światem przedstawionym a prawdziwym, jest ambalaż. Opakowanie przez Christo i Jeanne-Claude Reichstagu w 1995 roku (il.31) postrzegać można jako wielką, barokową ekstrawagancję, która przeistacza otaczającą przestrzeń w teatr. Draperia, niczym druga skóra, jednocześnie ukrywa i każe nam intensywnie myśleć o tym, co pod nią. To najbardziej wysublimowana forma cenzury, która została podniesiona do rangi sztuki.

65

L. Roberts, *Trompe L'oeil Painted Curtains*, https://theframeblog.com/tag/trompe-loeil-painted-curtains/#_ftn44 [dostęp: 23.04.2021], tłum własne.



il.30
Martwa natura
(wraz z resztkami systemu
do wieszania zasłony),
Jan Davidsz de Heem, 1665 (detal)



il.30
Martwa natura
(wraz z resztkami systemu
do wieszania zasłony),
Jan Davidsz de Heem, 1665



il.31
Zapakowany Reichstag, Christo i Jeanne Claude, 1995



4.

Metamodernizm

Przedrostek „meta” pochodzi od greckiego słowa *metaxis*, pojęcia utworzonego przez Platona, a użytego w *Uczcie*⁶⁶, od *metaxú* oznaczającego „pomiędzy” lub „środek”. Grecki filozof stosuje *metaxis* na określenie sfery pomiędzy rzeczywistością ludzi a światem bogów, współcześnie przedrostek „meta-” wykorzystywany jest do budowania znaczeń wskazujących na wykraczanie poza, zmienność danego zjawiska. Meta sugeruje zatem ruch oscylacyjny (o którym więcej za chwilę), w przypadku terminu „metamodernizm” – pomiędzy biegunami modernizmu i postmodernizmu. Metamodernizm nie powinien być zatem rozumiany jako kolejny kierunek w sztuce, filozofia, ruch czy wizualna strategia, ale raczej jako „struktura czucia”, mająca zastosowanie między innymi w praktykach artystycznych. Jest to powszechna wrażliwość. „Struktura czucia” to pojęcie zapożyczone od brytyjskiego filozofa Raymonda Williama. W latach siedemdziesiątych zaproponował ten termin na określenie kultury danego okresu dziejowego, to inaczej „światopogląd” czy też „zeitgeist”. Według Williama struktura czucia

jest sposobem definiowania form i konwencji w sztuce i literaturze jako niezbywalnych elementów społecznego procesu materialnego: nie poprzez wyprowadzenie z innych form społecznych i praform, ale jako formację społeczną określonego rodzaju, która z kolei może być postrzegana jako artykulacja (często jedyną w pełni dostępną artykulacją) struktur czucia, które jako żywy proces są znacznie szerzej przeżywane⁶⁷.

66

S. Abramson, *Five more Basic Principles of Metamodernism(Videos)*, https://www.huffpost.com/entry/five-more-basic-principle_b_7269446 [dostęp: 22.07.2021].

67

R. Williams, *Marxism and Literature*, Oxford 1977, s. 133, tłum. własne.

Naznaczone szybkim rozwojem technologicznym i globalizacją społeczeństwo przybrało dziś bardziej złożoną i nieokreśloną formę, której brak ukierunkowania z powodu wyczerpania wielkich narracji. Internet, ze wszystkimi swoimi właściwościami komunikacyjnymi, stał się głównym motorem napędowym metamodernizmu; popularyzacja tej technologii uwarunkowała nowy prąd w kulturze. Sam jego zasięg geograficzny jest niejasny. Chciałbym się skupić na kulturach europejskiej i amerykańskiej, do których można przypisać podobną strukturę czucia. Współczesna sztuka wydaje się niezwykle różnorodna. Nie da się jej przypisać ani dominującego medium, ani tematu. Wspólnym mianownikiem jest pewien nastrój, który wytwarza. Ton epoki, przebijający się przez całą fizyczność artefaktów i pozwalający nam, poprzez swoją wszechobecność, jeszcze dobitniej czuć.

Modernizm

Zanim przejdę do samego metamodernizmu, krótko scharakteryzuję poprzedzające go prądy w humanistyce – modernizm i postmodernizm. Każdy z tych kierunków dotarł w pewnym momencie do kresu swoich możliwości. Obnażone zostały ich ograniczenia, co uutorowało drogę następcom.

Modernizm to kierunek, który ukształtował się w drugiej połowie XIX wieku i trwał mniej więcej do drugiej połowy XX wieku. Moderniści zerwali z dotychczasową tradycją realizmu i zwrócili się w kierunku nowych form ekspresji. Spór o modernizm to w zasadzie trwająca do dziś debata na temat użyteczności sztuki, w której jedni głoszą postulat sztuki dla sztuki, a drudzy koncentrują się na społecznej użyteczności wytworów artystycznych. Dziewiętnastowieczni moderniści utrzymywali, że sztuka nie powinna służyć żadnym zewnętrznym celom, sprzeciwiając się ideologii, wedle której artysta miał obowiązek społecznego zaangażowania. Sztuka długo pozostawała na usługach kościoła czy mecenasów. Dla modernistów estetyka dzieła i obcowanie z nim były celem samym w sobie. Zdystansowanie się od świata zewnętrznego stanowiło sposób na zachowanie czystości sztuki i wyrażanie przez nią prawdy. Paradoksalnie wiąże się to z pewną dehumanizacją – z jednej strony modernizm stara się wyrzucić na odbiorcy wrażenie i pobudzić emocje, z drugiej zaś czyni to samodzielnie stworzonymi środkami, w oderwaniu od wszystkiego, co odbiorcę otacza. Jednak ta dehumanizacja stała się również pewnego rodzaju protestem w kapitalistycznych czasach naznaczonych materializmem i nakazem użyteczności. Ten zwrot do wewnątrz miał pomóc znaleźć znaczenie, którego nie można już było odnaleźć

na zewnątrz. Dzieło sztuki stało się autonomicznym światem opartym na duchowości, mimo że niezwiązanym z żadną instytucją. „Sztuce nie zależy już na służeniu państwu i religii” – oświadczył Kazimierz Malewicz. „Nie chce już ilustrować historii obyczajów; nie chce mieć nic wspólnego z przedmiotem jako takim i wierzy, że może istnieć sama w sobie i dla siebie, bez rzeczy”⁶⁸. Abstrakcja osiągnęła w pewnym momencie status, który nazwać można czymś na kształt teologii estetycznej. Sam Malewicz ogłosił wręcz, że w swoim dziele *Czarny kwadrat na białym tle* widział twarz Boga⁶⁹ co podkreślać miał sposób ekspozycji na kształt ikonostasu domowego (występujący m.in. w prawosławiu tradycyjny sposób aranżacji dewocjonalistów w kącie pomieszczenia) (il.32). Z kolei Theo van Doesburg stwierdził, że „kwadrat jest dla nas tym, czym krzyż był dla wczesnych chrześcijan”⁷⁰. Niezgoda na istniejący stan rzeczy i próba odseparowania się od niego jest widoczna także w postawach ekspresjonistów. W 1944 roku amerykański artysta Robert Motherwell napisał:

artysta nie ma alternatywy dla formalizmu. Dopóki nie nastąpi radykalna rewolucja wartości współczesnego społeczeństwa, możemy szukać kontynuacji wysoce formalnej sztuki. [...] Współcześni artyści musieli zastąpić inne wartości społeczne *stricte estetycznymi*⁷¹.

W swej, zdawałoby się, oderwanej od rzeczywistości formie modernizm był jednocześnie wyrazem sprzeciwu i buntu. Modernizm spotyka się najczęściej z kontrargumentami dotyczącymi użyteczności sztuki. Określenie jej jako li tylko indywidualne i estetyczne doznanie pozbawione zewnętrznych zależności prowadzi do wniosku o jej bezużyteczności. Postrzegana jako prywatna działalność, skupiona na samorealizacji, staje się potencjalnym narzędziem do

68

S. Gablik, *Individualism: Art for Art's Sake, or Art for Society's Sake? w: Has Modernism Failed?*, New York 1984, s. 21, tłum. własne.

69

I. Sakhno, *Kazimir Malevich's Negative Theology and Mystical Suprematism*, „Religions” 2021, 12(7), <https://www.mdpi.com/2077-1444/12/7/542/html> [dostęp: 12.05.2022]

70

S. Gablik. dz. cyt., s. 21, tłum. własne.

71

Tamże, s. 22, tłum. własne.



il.32
Prace Malewicza na wystawie 0,10 w Petrogradzie, 1915

wykroczenia człowieka poza dotychczas obowiązujące granice. Zbliżając się do indywidualizmu i autonomii, jednocześnie stoimy w opozycji do społecznej użyteczności czy tradycji. We współczesnym świecie obie te postawy – ta na rzecz użyteczności społecznej i ta głosząca wyższość prawdy jednostkowej – wydają się mieć rację bytu. Ich wyraźne przeciwstawienie stawia człowieka w pewnej niezręczności, mogącej poniekąd być przyczyną kryzysów charakterystycznych dla naszej współczesnej wrażliwości.

Postmodernizm

W drugiej połowie XX wieku coraz uporczywiej zaczęło powracać pytanie dotyczące zmian dokonujących się w otaczającym nas świecie. Czy zmiany te są na tyle głębokie i znaczące, że wymagają nowego rodzaju analizy, zmienionych form teoretyzowania i narracji? Z tych wątpliwości wyrasta właśnie postmodernizm. Szereg wartości i narracji modernistycznych został wyczerpany, jednak nie można powiedzieć, że wszędzie i tak samo. Postmodernizm przejawia się głównie w społeczeństwach postindustrialnych, czyli takich, gdzie nacisk położony jest nie na wytwarzanie przedmiotów, lecz wytwarzanie i przetwarzanie informacji. Początki postmodernizmu to lata sześćdziesiąte XX wieku w Stanach Zjednoczonych. W Europie nowy kierunek na dobre zapanował w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Sztuka stała się niezwykle eklektyczna i hybrydowa. W pewnym sensie obowiązującym kanonem stał się jego brak; regułą – eliminacja reguł. Postmodernizm scharakteryzować można za pomocą kategorii takich jak złożoność i sprzeczność, sceptycyzm, ironia oraz nieufność wobec rzeczywistości obiektywnej czy uniwersalnych dogmatów. Jest (był?) przede wszystkim odpowiedzią na modernizm, który trzymał się pewnych uniwersalnych zasad, utopijnej wizji postępu, a także polegał na rozumie. Postmodernizm do tych wartości odnosi się z charakterystycznym sceptycyzmem. Wyżej stawia indywidualne doświadczenie i swobodę interpretacji. Eliminacja reguł i mieszanie stylów zaowocowały brakiem rozróżnienia między kulturą wysoką a popularną. W postmodernizmie *anything goes* – wszystko ujdzie, wszystko jest do zaakceptowania. Wymyślone i opisane przez Paula Feyerabenda w książce *Przeciw metodzie*⁷² stwierdzenie spotkało się z powszechnym niezrozumieniem. Sformułowanie dotyczące krytyki wobec

72

G. M. Clicque, "Anything Goes?" *Theology and Science in a Culture marked by Postmodern thinking*, w: „European Journal of Science and Theology” 2005, Vol.1, Nr 2, ss. 27–33.

metodologii naukowej, która położyła zbyt duży nacisk na racjonalność, mimo że nie postulowało odrzucenia wszystkich reguł, z czasem stało się symbolem postmodernistycznego pluralizmu i dowolności. Wyraźnie ukazało to problem z postmodernistycznym sposobem myślenia. Redukując pojęcie „prawdy” do li tylko pluralizmu, filozofia postmodernizmu znacząco utrudnia, lub wręcz uniemożliwia, krytykę. W swej otwartości postmodernizm jest jednocześnie samoświadomy i autoironiczny. Nie stoi w sprzeczności przeciwstawiać się konsumpcjonizmowi, a jednocześnie go ogrywać, przekształcając swoją twórczość w prosperujący biznes, jak czyni to choćby Jeff Koons. Wspomniana wolność połączona ze sceptycyzmem i ironią zaowocowała pojawieniem się tendencji nihilistycznych. W dzisiejszych czasach niemal wszystko naznaczone jest ironią. Jednak współczesna ironia stała się synonimem dla innych cech – cynizmu, oziębłości, rezerwy czy sceptycyzmu. W ironii upatruje się zwiastuna zmięczenia cywilizacji, jak i ratunku dla niej. Ironią przesiąknięta jest niemal każda forma kultury. Dekonstrukcja to obosieczny miecz, przydatny do analizy, może nas jednak doprowadzić do momentu, w którym ujawni się nam jedynie wielka pustka. Tu postmodernizm wpada we własną pułapkę. Skoro rozmontować można każdą metanarrację, to dlaczego wyjątkiem miałby być sam postmodernizm, który za takową można również uznać? Zadać również można pytanie, czy głoszony przez postmodernizm brak prawd absolutnych nie jest właśnie taką prawdą?

Metamodernizm

Modernizm i postmodernizm wydają się w swej naturze dość utopijne. Z jednej strony mamy mit o zerwaniu z historią i oderwaniu się od oświeceniowej pewności myślenia, z drugiej zaś zerwanie z wszelkimi zasadami i regułami, z czego paradoksalnie uczyniono naczelną zasadę. Spoglądając z dystansu, nie sposób nie zauważyć, jak płynnie oba kierunki wpisują się w nurt historyczny. Zdają się mieć jeden cel i podobne strategie – zdekonstruować poprzedni mit i w jego miejsce zaproponować własny. To dwie, można by powiedzieć, skrajne opozycje, które rozciągnięte są pomiędzy poszukiwaniem prawdy a zwątpieniem, empatią a apatią, konstrukcją a dekonstrukcją, nadzieją a sceptycyzmem, centralizacją a decentralizacją. Od lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku sztuka przeszła widoczną przemianę. Naznaczona wcześniej ironią i cynizmem postmodernizmu, coraz bardziej skłania się ku szczerości czy też pewnego rodzaju autentyczności. Te zmiany stały się podstawą, by badacze zaczęli wieszczyć kres postmodernizmu

i nadejście nowego. Nowy prąd nie ma jeszcze ustalonej formy. Opisuje się go na różne sposoby, stosując różne terminy – cosmomodernizm⁷³, altermodernizm⁷⁴, hipermodernizm⁷⁵ czy automodernizm⁷⁶ to tylko niektóre z nich. Odnoszą się tak naprawdę do różnych aspektów tego samego zjawiska.

Metamodernizm to stosunkowo nowe pojęcie. Nazywa ono kierunek w humanistyce będący odpowiedzią na (według niektórych) dogorywający postmodernizm, który wpadł we własną pułapkę. To proponowany zestaw zmian w estetyce i kulturze w ogóle, wyłaniających się z postmodernizmu właśnie. Metamodernizm można inaczej określić jako post-postmodernizm. Ważnymi postaciami nowego zwrotu są Thimoteus Vermeulen i Robin van den Akker. Ci dwaj badacze w 2009 roku założyli czasopismo on-line *Notes on metamodernism*, które działało do roku 2017. W tym czasie opublikowano kilkadziesiąt tekstów teoretyków i krytyków z różnych środowisk na temat współczesnych tendencji, które przestały przystawać do dotychczasowego, postmodernistycznego dyskursu.

Oscylacja

Główną cechą metamodernizmu jest oscylacja pomiędzy modernizmem a postmodernizmem. Czerpie on z obu tych prądów, by we właściwy sobie sposób znaleźć wyjście z pułapki intelektualnego marazmu. Oscyluje, jednak w jego centrum pozostaje człowiek z jego emocjami i uczuciami. Sama ta oscylacja jest świetnym nawiązaniem do kształtu barokowej elipsy, posiadającej właśnie dwa centra. Vermeulen o oscylacji pisze w następujący sposób:

Metamodernizm to przede wszystkim oscylacja. A przynajmniej dla mnie tak jest. Chodzi o oscylację między nowoczesnością a ponowoczesnością, historią a ahistorycznością, optymizmem

73

C. Moraru, *Cosmodernism: American Narrative, Late Globalization, and the New Cultural Imaginary*, Michigan 2011.

74

N. Bourriaud, *Altermodern*, London 2009.

75

P. Virilio, *From Modernism to Hypermodernism and Beyond*, London 2000.

76

R. Samuels, *New Media, Cultural Studies, and Critical Theory after Postmodernism: Automodernity from Zizek to Laclau*, New York 2009.

a pesymizmem, szczerością a ironią, pojęciem a materiałem, figuratywnością a bezforemnością, narracją a bezfabułowością, dyskursywną oryginalnością a indywidualną intertekstualnością, sensem a bezsensem. (Oczywiście, wbrew temu, co może sugerować powyższe, chodzi tu o oscylację nie między binarnymi przeciwieństwami, a między różnymi końcami wielowymiarowego kontinuum energii i intensywności)⁷⁷.

Z tak przeciwstawnych, mogłoby się wydawać, wartości można złożyć spójny obraz. Zgodnie z powyższą definicją oscylacja jest nieodłącznie związana z wrażliwością modernistyczną i postmodernistyczną, nie neguje tym samym żadnej z nich. Wydaje się to szczególnie cenne, bo dzięki owej oscylacji metamodernizm wymyka się poniekąd utartemu dotychczas schematowi zastępowania jednych mitów innymi. Metamodernistyczne dzieło będzie korzystało z obu oferowanych technik narracyjnych poprzez nieustanne przemieszczanie się między nimi. Stwarza to poczucie ruchu, nie pozwala widzowi zadomowić się w modernistycznej lub postmodernistycznej wrażliwości dzieła, musi on między nimi balansować, aby go doświadczyć. Nie została więc ogłoszona śmierć ani modernizmu, ani postmodernizmu. By mogła nastąpić oscylacja, oba muszą pozostać żywe. Być może najłatwiej byłoby spojrzeć na nie jako na konwencje, jak sugerują Jan Alber i Alice Bell⁷⁸. Tak potraktowane, obie te wrażliwości mogą zostać wykorzystane do charakterystycznej dla metamodernizmu ekspresji. Oscylacja ta nie jest jednak wynikiem modernizmu i postmodernizmu. Jest ona ciągłym ruchem pomiędzy różnymi, integralnymi aspektami dzieła. Jednym ze sposobów, w jaki metamodernizm osiąga ten ruch, jest połączenie kultury wysokiej i niskiej. Przedstawione w ten sposób zestawienia sugerują refleksję nad współczesną kulturą. W tak eklektycznej tekstualności pojawiają się często odniesienia do życia codziennego. Tak więc poruszać się może pomiędzy awangardą a kiczem, sztuką a komercją. Łączenie kultury wysokiej i niskiej lub też nawiązywanie do kultury niskiej w celu zdekonstruowania kultury wysokiej to

77

T. Vermeulen, *Hard and soft*, „Notes on Metamodernism”, <http://www.metamodernism.com/2011/03/16/hard-and-soft/> [dostęp: 10.04.2022], tłum. własne.

78

J. Alber, A. Bell, *The importance of being earnest again: fact and fiction in contemporary narratives across media*, w: „European Journal of English Studies”, London 2019, ss. 121–135.

narzędzie typowo postmodernistyczne. Metamodernizm natomiast używa tego narzędzia, by zwrócić uwagę lub nawet skrytykować wyżej wspomniany zabieg i zwrócić się wedle potrzeby do wrażliwości modernistycznej. Z kolei modernizm ustanawia wyraźny podział między kulturą wysoką i niską, między innymi w celu ugruntowania pozycji artysty. Metamodernizm nie boi się wyniesienia kultury niskiej, by chwilę potem spojrzeć na nią z postmodernistycznym cynizmem. To ciągły ruch, nie tylko w obrębie samego dzieła, ale i poza nim, z włączeniem samego twórcy i odbiorcy.

Paradoks

Metamodernizm, dzięki swej oscylacji, posługuje się paradoksem. Balansuje pomiędzy modernistyczną wiarą w uniwersalność a postmodernistyczną nieprzewidywalnością. Metamodernizm akceptuje, że pewne idee mogą być „obiektywnie” prawdziwe dla jednostki, która jednocześnie rozumie, że nie są one uniwersalne. Paradoks polega na istnieniu „indywidualnej prawdy”, która rodzi tak zwaną „indywidualną metanarrację”, którą uznajemy za prawdziwą, nawet jeśli rozumiemy, że nasze doświadczenia, a tym samym płynące z nich wnioski, nie są rozumiane przez innych. Samo tworzenie prawd indywidualnych i jednoczesne akceptowanie prawd zbiorowych (uznawanych przez społeczeństwo) pozwala nam na codzienne uczestniczenie w paradoksach. Współczesna sztuka silnie czerpiąca z prywatnych doświadczeń i emocji jest manifestacją właśnie takiej paradoksalności.

Czucie

Uznany krytyk Jerry Saltz w artykule dla „New York” napisał:

Ważniejsze jest to, czego nie ma: znanego już rodzaju cynicznej sztuki, która polega głównie na zabawie, dziele, które jest fajnie ironiczne, po prostu fajne, ironicznie ironiczne lub komentuje sztukę, która komentuje inną sztukę. Cieszę się, że to zanika⁷⁹.

Saltz zauważa powolne odchodzenie od wyżej scharakteryzowanej sztuki na rzecz takiej, która polega na autentyczności, a w swej szczerości potrafi być wręcz rozbijająco naiwna, co nie sprawia, że jest mniej poważna.

79

J. Saltz, *Sincerity and Irony Hug it out*, <https://nymag.com/arts/art/reviews/66277/> [dostęp: 17.10.2021], tłum. własne.

Zacząto zauważać, że różnica pomiędzy zaangażowaniem i oderwaniem jest sztuczna, a szczerłość i ironia niekoniecznie się wykluczają. Pojawia się miejsce dla wartości takich jak nadzieja, gorliwość czy empatia, które przez postmodernistyczny cynizm i ironię sztuka pomijała. Metamodernizm przejmuje charakterystyczne dla postmodernizmu zainteresowanie reprezentacją, nagromadzeniem tekstu, narracji czy obrazu, jednak w zupełnie innym celu. Zależy mu na sięgnięciu poza to i połączenie się z czymś realnym. Wykorzystuje introspektywność, by dotrzeć do pozajęzykowej rzeczywistości, gdzie odnaleźć można nic porozumienia z drugim człowiekiem. Nie chce kontynuować kultu apatii narzuconego przez postmodernizm. Metamodernizm daje furtkę, by na nowo czuć i wyrażać się nieskrępowaną ekspresją, która ma być ochroną przed modernistycznym redukcjonizmem i cyniczną znieczulicą postmodernizmu. Powrót do szczerłości i powagi ma znaczenie nie tylko dla samego dzieła, ale także dla odbiorcy i twórcy. Głęboko odczuwana wrażliwość daje możliwość wyrażenia i usankcjonowania naszych doznań, natomiast dalsze uznanie postmodernistycznych konwencji pomaga w niepopelnieniu błędów, które wytworzył modernistyczny entuzjazm.

Upłynnienie granic

Metamodernizm jest rodzajem odpowiedzi na zmiany, które przyniosły nam najnowsze technologie. Umożliwiający natychmiastowy przepływ informacji internet zmienił oblicze świata. W epoce cyfrowej na co dzień otacza nas (wirtualnie) mnóstwo osób. Nawijujemy kontakty szybciej niż kiedykolwiek. To przyspieszenie w metamodernizmie skutkuje zamazaniem granic w wielu aspektach naszego życia: niejasnym staje się, kiedy zaczyna się lub kończy nasz dzień pracy, odległe zakątki świata są na wyciągnięcie ręki, a dotychczas niedostępne osoby publiczne (na przykład aktorzy) stają się naszymi znajomymi, których życie śledzimy na bieżąco. Badacze tacy jak Alison Gibbons⁸⁰ wskazują na powiązanie zmian technologicznych i globalizacyjnych ze zniesieniem granic w kontekście prac twórczych. Rozmywają się granice między poszczególnymi dyscyplinami – nie tylko w sztuce, ale też nauce, a także pomiędzy tymi dwoma obszarami. Granica między teorią a praktyką staje się niejasna. To forma interdyscyplinarności, chociaż może słowo to nie jest najwłaściwsze – sugeruje istnienie jasnych

80

A. Gibbons, "Take that you intellectuals!" and "KaPOW!": Adam Thirlwell and the Metamodernist Future of Style, w: „Studia Neophilologica” 2015, vol. 87, nr 1, ss. 29-43.

podziałów między dyscyplinami, tymczasem w optyce metamodernistycznej granice ulegają zmiękczeniu do takiego stopnia, że dyscypliny się przenikają. Upłynnienie wcześniej określonych granic pozwala na swego rodzaju upłynnienie narracji. Owo upłynnienie to ciągły przepływ, ruch, oscylacja, która łączy w obręb dzieła także widza. Upłynnienie granic widoczne jest także w intertekstualności. Od początku XXI wieku galerie coraz częściej pokazują sztukę, która przywłaszcza dawne formy estetyczne i kulturowe, aby ponownie przyrzeć się ich istocie i przekierować ich znaczenie gdzie indziej. W kontraście do modernistów, dla których intertekstualność przyjmuje formę cytatu, dla wielu postmodernistycznych artystów przyjmuje ona formę pastiszu, który w efekcie końcowym odrzuca lub ślizga się po powierzchni oryginału, odrzucając jego kontekst. O zastosowaniu zabiegów intertekstualnych w metamodernizmie Seth Abramson pisze, iż są one:

znacznie bardziej elastyczne: często krótkie; tylko sporadycznie merytoryczne; ambiwalentne co do tego, czy są łatwo rozpoznawalne przez każdego członka publiczności; czasami tak zniekształcone lub pomieszane przez autora, że są nawet nierozpoznawalne jako cytaty; zamierzone jako swoisty wyraz sieci skojarzeń autora, a nie ustanowienie szerszego kanonu skojarzeń⁸¹.

Rekonstrukcja

Jeśli głównym działaniem w modernizmie jest konstruowanie, to w postmodernizmie naczelną zasadą myślenia jest dekonstrukcja. Tym samym metamodernizm – oscylujący między tymi dwoma prądami – korzysta z obu sposobów analizy rzeczywistości, wskazując przy tym trzecią możliwość: rekonstrukcję. Wydaje się, że współczesne praktyki artystyczne (takie jak współczesny barok) polegają często właśnie na działaniu rekonstruktywnym. Wyrastają z chęci ponownego ożywienia i przetworzenia gruzów, które pozostały po postmodernistycznej dekonstrukcji. Nie chodzi o przywrócenie pierwowzoru (ten się już wyczerpał), ale grę jego elementami w nadziei na lepsze rezultaty. Metamodernizm, rekonstruując, używa części rozbitych struktur do stworzenia całości, która nie uległaby w łatwy sposób dekonstrukcji. Polega na łączeniu wątków i konceptów zaczerpniętych z wielu różnych źródeł, tak oryginalnych, pochodzących od samego artysty,

81

S. Abramson, *Five More Basic Principles of Metamodernism (Videos)*,” dz. cyt., tłum. własne.

jak i zapożyczonych z zewnątrz. Celem tego łączenia (rekonstruowania) jest stworzenie dzieła, które można określić jako autentyczne.

Jak gdyby

Wszyscy badacze nowego prądu zgadzają się co do jednego – metamodernizm to odpowiedź na tragedię lub – nieco łagodniej – „romantyczna odpowiedź na kryzys”⁸². Metamodernistyczny człowiek jest świadomy klimatycznego, ekonomicznego, politycznego chaosu, ale stara się zachować pozytywne nastawienie do rzeczywistości i aktywnie angażować w jej naprawę, mimo przeciwności. Teoretycy ilustrują to podejście wyrażeniem „as if”⁸³ – „jak gdyby” pozytywna zmiana była w pełni możliwa i na wyciągnięcie ręki, nawet jeśli chaotyczna rzeczywistość podpowiada coś zupełnie innego. Nie jest to naiwne założenie, że zaangażowanie naprawi istniejący stan rzeczy. Jest to raczej świadoma próba praktykowania nadziei. Ta doza optymizmu wymaga przyjęcia wspomnianej już prawdy indywidualnej – na przykład przekonania, że kultura czy szerzej sztuka może podnosić poziom odczucia sprawiedliwości czy uczciwości w społeczeństwie. Postmodernizm negował istnienie prawd – i osobistych, i ponadjednostkowych, na przykład narodowych⁸⁴. Metamodernizm nam je przywraca, a tym samym pomaga przeciwstawić się anomii czy rozpacz.

82

S. Abramson, *Metamodernism 101. How David Foster Wallace Started a Cultural Revolution*, <https://medium.com/just-words/metamodernism-101-8cdb8563e0> [dostęp: 11.12.2021], tłum. własne.

83

G. Barbieri, *The Emerging Metamodern Sensibility in Narrative: A Case Study of Things Left Forgotten and the Dai Gyakuten Saiban Game*, <https://digitalcommons.du.edu/etd/1719> [dostęp: 12.12.2021].

84

S. Abramson, *Ten Basic Principles of metamodernism*, https://www.huffpost.com/entry/ten-key-principles-in-met_b_7143202 [dostęp: 20.02.2022].

5. Współczesny barok a metamodernizm

Zarówno współczesny barok, jak i metamodernizm są odpowiedzią na współczesną wrażliwość. Pomimo iż wyrastają z różnych źródeł, pojęcia, którymi operują, są zbieżne. Barok, podobnie jak metamodernizm, oscyluje pomiędzy sprzecznościami. Popularne *trompe l'oeil* zdaje się nie przystawać do zamiłowania niejasną, efemeryczną i pozostającą w ciągłym ruchu wodą. Jednak celem owego *mimesis* było właśnie oszukanie nas i podanie działania zmysłów w wątpliwość – jednoczesny strach i ekscytacja, poczucie zwątpienia i próba odnalezienia spójnej całości. Wróćmy do barokowego zamiłowania do kształtu elipsy. Jak dostrzegł Deleuze, owa matematyczna zmienność może odzwierciedlać zmienność pozycji podmiotu⁸⁵, a więc pokazywać relatywizm względem prawdy oraz ruchomość punktów widzenia oscylujących między dwoma podmiotami. Jest to podejście bliskie wrażliwości metamodernistycznej, nastawionej na odczuwanie, empatię i uznanie „indywidualnych metanarracji”, które współlistniejąc, tworzą paradoksy (tak lubiane w baroku). Celem sztuki metamodernistycznej jest przywrócenie szczerzej żarliwości, której zabrakło postmodernistom. To również dążenie sztuki barokowej, rozpostartej pomiędzy reformacją i kontrreformacją. W obu chodzi o próbę dostarczenia odbiorcy duchowego doznania. W baroku historycznym narzędziem do wzmocnienia tego efektu był motyw żywiołów. Żywioły obrazowały głębię emocji, z którymi oglądający miał się utożsamiać, do których miał dążyć, ale też nadawały przedstawieniu transcendentalnego charakteru. Owa transcendentalność, wykraczające poza zmysły doznanie, to kolejne ważne zagadnienie dla baroku. Człowiek baroku pragnął przekraczania granic, jednocześnie odczuwając lęk przed nieznanym i fascynację tym, co można poznać. Oscylował tym samym między dwoma wrażliwościami – wanitatywnym zwątpieniem i pełną nadziei i wiary afirmacją życia. Odkrycia naukowe na różnych polach sprawiły, że ówczesny świat

85

G. Deleuze, dz. cyt., ss. 44–46.

zdawał się rozszerzać jak nigdy przedtem. Wygodne zamknięcie w ramach bezpiecznych granic było już niemożliwe. Barokowa sztuka przekraczała granice na różne sposoby – od ornamentów pożerających wnętrza świątyń, poprzez upłynnianie materii, do podważania zmysłów (zwłaszcza wzroku, jak w przypadku tapiserii Rubensa) lub wykraczania poza dotychczasowy odbiór dzieła (zasłona van Mierisa czy teatralny układ dzieła Berniniego). Barokowi artyści wychodzili poza swoje dotychczasowe media – malarze stawali się rzeźbiarzami, rzeźbiarze architektami, a architekci urbanistami. Ta ciągła chęć zamazywania granic widoczna jest również dziś. Ziemiświat w sensie geograficznym został już niemal całkiem odkryty, jednak dzięki rozwojowi technologii cyfrowych stał się on, odwrotnie niż w baroku, mniejszy niż kiedykolwiek przedtem. W zdigitalizowanej rzeczywistości, wciąż się rozszerzającej, możemy być wszędzie na raz i spotkać się z niemal każdym, co w napędzanym kapitalizmem świecie daje niesamowite możliwości rozwoju, ale też wywołuje lęk, nazwany przez naukowców FOMO (*fear of missing out*, czyli lęk przed tym, że coś nas ominie). W tak skonstruowanej rzeczywistości naturalnym jest przekraczanie granic również w świecie sztuki. Coraz popularniejsze stają się kolektywy twórcze, współpraca z ludźmi niezwiązanymi ze światem sztuki, a artyści sięgają po nowe narzędzia, by wzmocnić swój przekaz. Tej rzeczywistości – „tak fragmentarycznej, połamanej i zrujnowanej”⁸⁶ – potrzebna jest zatem próba rekonstrukcji, odbudowania poprzez nadanie nowego sensu. Ruiny są właśnie barokowym sposobem na mówienie o rzeczywistości. Historia sztuki w pewnym sensie jest równiną pełną ruin, a metamodernizm zajęty jest właśnie odbudowywaniem z nich nowych całości i nowych sensów. Jak pisze Achille Bonito Oliva –

chodzi tu o resztki dające się wykorzystać i zrecyklingować w maszynie języka, która jest taką samą pozostałością jak wszystko inne. Artysta nie staje już twarzą w twarz z historią, ale raczej przemierza terytoria historii sztuki niczym kleptomani, chcąc zrealizować delikatny projekt [...]”⁸⁷.

86

C. Buci-Glucksmann, *Baroque Reason: The Aesthetics of Modernity*, dz. cyt., tłum. własne.

87

A. B. Oliva, *Ideologia zdrajcy*, tłum. M. Salwa, Kraków, 2017, s. 22.

Tu dochodzimy do niewielkiej różnicy między omawianymi zjawiskami. Barok charakteryzuje pewna dwoistość natury. Mówi o tym tytuł wystawy Luca Tuymansa, o którym wspomniałem na wstępie – barok rozpostarty jest między afirmacją życia a świadomością nieuchronności śmierci. W swej waniatywności jest dość ponury, acz piękny, nostalgiczny. Metamodernistyczne podejście „jak gdyby” wskazuje na ludzką niemoc, jednak jednocześnie próbę zawalczenia o zmianę. Podczas gdy metamodernizm usiłuje poukładać zastany chaos i stworzyć z jego elementów (zrekonstruować) nowy sens, barok szuka w nim wewnętrznej spójności i ładu. Pomimo tej nieznaczonej różnicy w podejściu do obranego zadania obie wrażliwości zdają się nie tylko wynikać z podobnych uwarunkowań, ale też odpowiadać na podobne potrzeby. Oznacza to również to, że nie każde dzieło współczesnego baroku jest metamodernistyczne (i vice versa). Taka sytuacja byłaby wręcz niemożliwa, biorąc pod uwagę, że współczesny barok zakorzeniony jest w historii i operuje właściwym dla niej językiem, a metamodernizm wywodzi się z wciąż „żywych” konwencji. Jednak spoglądając na te zjawiska z szerszej perspektywy, nie sposób nie zauważyć pewnego wspólnego mianownika, punktów styku, tego, jak owe tendencje się przenikają, także podobny czas ich wyłonienia się sugeruje wspólny rodowód. Obie wrażliwości, te struktury czucia, zdają się wynikać i odnosić do tych samych niedociągnięć współczesności. Obie we właściwy dla swoich czasów sposób dają wyraz niepewnej i katastroficznej naturze ludzkiej egzystencji, której świadomość jest źródłem kryzysu. Nie powinno więc dziwić, że struktura czucia w obu tych zjawiskach jest zbieżna. Łącząc zjawiska metamodernizmu i współczesnego baroku, nie tylko uprawomocniam odbieranie tego drugiego jako coś więcej niż chwilowy zachwyty czy moda na nostalgię, ale również rozszerzam potencjał interpretacyjny metamodernizmu w zakresie sztuk wizualnych i uzupełniam go o nowe konteksty.

6. Opis własnych działań artystycznych

Co?

W pracy badawczej analizuję wybrane pojęcia i zagadnienia współczesnego baroku i obserwuję ich zbieg z kulturowym zjawiskiem nazywanym metamodernizmem. Choć prądy te mają różne źródła i skupiają odmienne grupy badaczy, to dostrzegłem pomiędzy nimi sporo podobieństw. Mam wrażenie, że są odpowiedzią na to samo pytanie dotyczące kondycji współczesnego świata. Te punkty zbiegu stały się dla mnie inspiracją przy tworzeniu prac, te zaś podsuwały mi tropy do dalszych poszukiwań badawczych. Finalnie powstała seria prac malarskich w technice olejnej na płótnie oraz obiekt z weluru z tytułami tożsamymi z ich pierwowzorami. Obie te formy bazują na dziełach, które osadzić można w tradycyjnie pojmowanym historycznym baroku. Przywołanie obrazu czy obiektu z przeszłości jest w tym wypadku istotnym zabiegiem. Sam zabieg cytowania sztuki dawnej nie czyni z niej przejawu współczesnego baroku. To zasługa treści, które ten zabieg generuje, oraz przede wszystkim forma, która została im nadana. Artefakty te niosą ze sobą znaczenie, historię, ciężar europejskiego doświadczenia ostatnich -set lat i idącej za tym wiedzy historyczno-kulturowej, które poprzez zabieg dekonstrukcji zaczynają dobitnie mówić o współczesności. W tym sensie poprzez dekonstrukcję dokonuję metamodernistycznej rekonstrukcji. Zabieg odniesienia do sztuki dawnej otwiera te artefakty na inne konteksty. Upływnia jego granice poprzez odesłanie naszych myśli w inny czas, przywołując konkretne historie, sceny lub postacie. Obrazy zostały przetworzone, a tym samym zostały im nadane nowe znaczenia i konteksty, tym razem już współczesne. Obrazy i obiekt oscylują pomiędzy przeszłością a teraźniejszością, korzystając zarówno z jednego, jak i drugiego czasu, by wytworzyć własną opowieść. Częściowo jasne przestaje być też poniekąd autorstwo dzieła, wszak bez pierwowzorów nie powstałyby moje prace. Takie multiautorstwo wpisuje się w metamodernistyczną wrażliwość i upływnia kolejne granice dzieła. Cytowanie jest również świetnym zabiegiem angażującym widza i wzbudzającym jego emocje. Mimo zatraconego mimetycznego charakteru

utrudniającego rozpoznanie konkretnego dzieła historycznego sama aura obrazów przywołuje ducha dawnych mistrzów. Za sprawą niekwestionowanej pozycji sztuki dawnej we współczesnym świecie budzą pewną ciekawość i ekscytację u odbiorcy, który próbuje połączyć zasugerowane tropy w całość. Część opisowa doktoratu odpowiada zatem na pytanie „jak?”, z kolei część praktyczna odpowiada już na pytanie „o czym?”.

Jak?

Estetyka, którą przybrały obrazy, jest inspirowana bezpośrednio poszukiwaniami teoretycznymi, które opisane zostały w rozdziale o współczesnym baroku. Na wczesnym etapie zidentyfikowałem znaczenie wody, a właściwie płynności w baroku. Obrazy powstawały więc w następującej kolejności: wpierw odmalowany został oryginał obrazu (lub wybrane jego elementy, na przykład wyłącznie pierwszy plan), wierny proporcjom pierwowzoru, ale już nie rozmiarom, gdyż ostateczne dzieło jest niezależnym od niego obiektem i rządzi się swoimi prawami; następnie obraz został potraktowany różnego rodzaju rozpuszczalnikami, głównie terpentyną i ksylenem. W zależności od ilości farby znajdującej się na „oryginale”, zaczynała ona rozmaicie ściekać po płótnie. Obraz się upłynnił, realizując barokowy ideał upłynnionej masy, a oprócz tego wpisując się w estetykę rozpadu i rozkładu, tak tożsamą z charakterystycznym dla owej epoki motywem wanitatywnym. Paradoksalnie proces rozpadu równa się tu procesowi rozwoju. Obrazy dawne niszczej, tworząc tym samym nowe, współczesne. Nobilitując rozkład i zniszczenie, podkreślam ograniczoną żywotność tych obiektów oraz światopoglądu, którego są symbolem. Z jednej strony rozkład rozumiany jest jako przebieg rozpadu materii, z drugiej zaś jako próba poukładania i zrozumienia tego procesu. Osiągnąłem w ten sposób efekt zamazania granicy między przeszłością a teraźniejszością. Finalnie obiekt przywołuje obrazy widziane przez odbiorcę w muzeach i być może nastroja nostalgicznie, jednak przynależy już do świata współczesnego (tak estetycznie, jak i znaczeniowo). Ponadto w swej estetyce umożliwiają oscylację pomiędzy figuracją a bezforemnością, optymizmem a pesymizmem, intertekstualnością a oryginalnością, będąc wyrazem metamodernistycznej wrażliwości. Obrazy zostały zatrzymane w trakcie powolnego procesu rozpadu, a niejednoznaczny efekt wizualny rozmywa granice czasu – nie wiadomo, czy wydarzyło się to w dalekiej przyszłości, czy dzieje się teraz, na naszych oczach. Rozpad ten jednak jest symboliczny (jako że obrazy mają raczej tendencję do pęknięcia

niż rozplywania się), tak jak symboliczne są przedstawienia mu ulegające. Podobnie jak holenderskie martwe natury, złożone z różnorodnych kwiatów, które nie kwitną w tym samym czasie, a pojawiają się obok siebie jedynie w wizji artysty, tak moje obrazy polegają na pewnym paradoksie, tylko że czasowym – oto przyspieszyłem bieg czasu i kreuję ponurą przyszłość dzieł wielkich mistrzów już dziś. Obrazy niszczą, co służy pokazaniu, że u podstaw tamtego świata leżał błąd, który ujawnia się dopiero współcześnie. W tej wizji instytucje muzealne, mające za zadanie gromadzić i zachowywać ślady czasu, poniosły porażkę. Obiekty, które były pod ich opieką, poddały się presji czasu i uległy zniszczeniu. Nie do końca jednak jest to zerwanie z tradycją. Moje podejście dalekie jest od totalnych gestów dosłownego niszczenia obrazów i burzenia pomników. Obrazy te są komentarzem czy też może spostrzeżeniem na temat zmieniającego się świata, nie zachętą do działania czy rozwiązaniem problemu.

O czym?

Wraz z eksperymentami formalnymi pojawiły się też różnorakie motywy. Jeśli obieram konkretną estetykę opierającą się o artefakty przeszłości, to właściwym jej uzupełnieniem jest taki temat, który aktualizuje się z perspektywy współczesności, a jednocześnie może ową współczesność komentować.

Człowiek Zachodu pod wieloma względami żyje dziś znacznie lepiej, niż jego przodkowie. Ale czy to znaczy, że przeszłość była gorsza od współczesności? Odpowiedź na takie pytanie nie jest prosta do sformułowania i z pewnością nie jest jednoznaczna. Przyglądając się różnym statystykom, można dojść do wniosku, że w przeszłości ludzie byli biedniejsi, bardziej chorowici, a ich życie było o wiele bardziej niebezpieczne i krótsze. Mimo to mamy tendencję do spoglądania w przeszłość z pewną dozą sentymentu: kiedyś życie było prostsze, bezpieczniejsze, bo bardziej przewidywalne. Mimo wielu niekwestionowanych korzyści współczesność niesie ze sobą również wiele problemów. Źródło naszego progresu staje się jednocześnie przyczyną naszego upadku. Wszystko wydaje się zbyt dobre, żeby zacząć to zmieniać, jednocześnie zbyt straszne, by mogło trwać dalej. Współczesność oscyluje, niczym barokowy dualizm, między życiem a śmiercią, witalnością a katastrofą. Sytuacja na świecie jest dość dynamiczna. Wiek XX zaowocował zwiększeniem się dobrobytu tak zwanego świata zachodniego poprzez rozwój cywilizacyjny, jednak odbyło się to kosztem wielu ekosystemów. Świat staje się tym samym coraz mniej przyjaznym habitatem dla człowieka. Spowodowane jest to wieloma czynnikami. Mam tu na myśli katastrofę

ekologiczną w różnych jej odsłonach, w tym zmiany klimatu czy wymieranie gatunków. Przyczyny tego stanu rzeczy podsumować można prawdopodobnie jednym słowem: kapitalizm. Zanim jednak nastał czas kapitalizmu, przedmiotowe traktowanie przyrody (które cechuje również sam kapitalizm) było praktyką dość powszechną. Skupiłem się na czasie historycznego baroku, widząc podobieństwa do czasów współczesnych w zakresie gwałtowności i doniosłości przemian oraz związanej z nimi kondycji duchowej człowieka, zanurzonego w poczuciu niepewności. Głównym tematem w moim malarstwie stało się łowiectwo. Jest to wątek, który zdaje się najlepiej opisuje pewną wielowątkowość rzeczywistości. Początkowo zwrócił on moją uwagę ze względu na dużą dozę teatralności – nie tylko w samych przedstawieniach, ale całej kulturze łowieckiej. Dźwiękowe sygnały odgrywane na różne okazje, stroje, chrzest myśliwski, podczas którego naznacza się czoło nowego myśliwego krwią zwierzęcia, naganka, ostatni kęs wkładany upolowanemu zwierzęciu do pyska, pieczęć kładziona w miejscu postrzału, złom przekazywany myśliwemu, który właśnie upolował zwierzyne, pokot po polowaniu – wszystkie te elementy mają w sobie coś z teatru czy też rytualności. Te tradycje w łowiectwie są zresztą bardzo silnie kultywowane, a ich waga podkreślana jest przez myśliwych na każdym kroku. Postanowiłem przyjrzeć się dokładniej polowaniom w czasie historycznego baroku.

Dekoracje myśliwskie były jednym ze sposobów sygnalizowania statusu materialnego. Historycznie polowanie było rozrywką jedynie dla najbogatszych, dlatego domy i pałace myśliwskie coraz gęściej zdobiły nie tylko trofea myśliwskie, ale też obrazy o tematyce łowieckiej. Oprócz określania funkcji danego pomieszczenia artefakty takie wskazywały na wysoki stan urodzenia ich właściciela. Nie tylko dlatego, że możliwość polowania na grubą zwierzynę przysługiwała jedynie arystokracji, ale też ze względu na fakt, że rozrywka ta była szalenie kosztowna, jeśli weźmie się pod uwagę również szkolenie i utrzymanie psów czy ptaków używanych przy takich polowaniach. Oprócz funkcji rozrywkowej myślistwo miało rozwijać siłę fizyczną i samokontrolę. Ta ceniona była niezmiernie wysoko, co widać choćby u filozofów omawianej epoki, na przykład Kartezjusza. W *Namiętności duszy* za wzór takiej kontroli filozof podaje właśnie przykład psa myśliwskiego, którego instynkty w trakcie polowania zostają zdławione, dzięki czemu zwierzę wykonuje wydane mu polecenia.

Jeśli na przykład pies widzi kuropatwę, jest on z natury skłonny biec ku niej, a kiedy słyszy strzał strzelby, hałas ten pobudza go

z natury do ucieczki; pomimo to wyżyły są zazwyczaj tak wytresowane, że widok kuropatwy każe im stać w miejscu, a usłyszany później odgłos strzału bieć w tamtym kierunku. Wiadomości te zaś są pożyteczne, gdyż mogą sprawić, że każdy starał się będzie usilnie kierować swymi namiętnościami⁸⁸.

Pies stał się tu alegorią kontroli umysłu nad ciałem. Myślistwo było traktowane również jako świetny sposób na przygotowanie się do wojny. Niektórzy badacze języka łacińskiego łączą słowo „bellum” oznaczające wojnę z „bellua” oznaczającym „bestia”⁸⁹. Tym samym sceny walczących zwierząt traktować można jako symbol potyczek wojennych.

Za pierwszy obraz o tematyce myśliwskiej uważa się *Psy myśliwskie przywiązane do drzewa* namalowany przez Jacopo Bassano w roku 1548⁹⁰. Podobne przedstawienia popularność zaczęły zyskiwać zaś dopiero za sprawą Rubensa w pierwszej połowie XVII wieku. Na jego obrazach, ukazujących zazwyczaj szczytowy moment łowów, postacie zwierząt i ludzi stawały się kompozycyjnie równoważne. Mistrzem stricte zwierzęcych kompozycji był zaś Frans Snyders. Wśród malarzy zwierząt popularne stawały się również sceny z dzikimi zwierzętami, które nie występowały w tym klimacie naturalnie, a to za sprawą pojawiających się coraz częściej w ówczesnej Europie zwierzynców. Jeden z takich zwierzynców, otwarty dla publiczności, posiadał choćby Ludwik XIV. Zaowocowało to osobnym gatunkiem malarstwa przedstawiającym walki egzotycznych zwierząt, które w rzeczywistości nie miały prawa się spotkać w naturalnych warunkach, a jedynie za sprawą człowieka (niczym różne rodzaje kwiatów w martwych naturach tego okresu, które zaistnieć wspólnie mogły tylko w dziele artysty). Ta tematyka ma również korzenie w organizowanych wówczas walkach egzotycznych zwierząt. Wśród wielu podobnych wydarzeń z tamtych czasów zwróciły moją uwagę te odbywające się na ziemiach polskich. August II był organizatorem tak zwanego

88

Karteżusz, *Namiętności duszy*, tłum. L. Chmaj, Kęty 2001, s. 51.

89

M. Mielnik, *Sceny polowań i walk egzotycznych zwierząt w twórczości Carla Borromausa Rutharta na tle ikonografii scen myśliwskich w XVII w.*, w: L. Arpace, M. Mielnik, *Natura i duchowość*, Gdańsk 2019, s. 42.

90

Tamże, s. 46.

wodnego polowania. Do wody wpędzono około czterystu zwierząt, które następnie zabijano⁹¹. Zdaje się skrajną formą takiego podejścia do zwierzyny był powstały w 1782 roku amfiteatr w Warszawie, który ochrzczono mianem szczwalni (od szczucia). Okrągły budynek o średnicy ok. czterdziestu metrów mógł pomieścić do trzech tysięcy ludzi⁹². W tym miejscu właśnie organizowano walki dzikich zwierząt. Już wtedy niektórzy zwracali uwagę, jak niemożliwe są takie działania. Niemiecki podróżnik Johann Erich Biester opisywał owo miejsce jednoznacznie negatywnie:

Oby litość i wstręt do widoku niezasłużonych cierpień wstrzymały na zawsze od takich igrzysk lud tak ochoczy do każdej łagodnej radości, jak tutejszy!⁹³.

W czasach baroku w Polsce powstawały altany łowieckie, służące do wygodnego i skutecznego odstrzału zwierzyny. Za Sasów (Augusta II i Augusta III) polowano wbrew zasadom etyki. Możni „Ekspowowali barokową, o absolutystycznych ambicjach ostentację władzy wyrażającą się m.in. w wielkich polowaniach z udziałem dworu i magnaterii”⁹⁴. Strzelanie z altan w Ujazdowie i na Marymoncie do zwierzyny przywożonej z kresowych lasów było standardem. W Białowieży znajduje się ślad po jednym z takich polowań i ma postać obelisku. Polowanie, które upamiętnia, odbyło się 27 września 1752 roku z inicjatywy króla Augusta III Sasa, a na obelisku oprócz niego wymienionych jako uczestników jest jeszcze 28 innych osób. Samo polowanie zostało poprzedzone naganką i wyłapaniem lokalnej zwierzyny i umieszczeniem jej w zwierzyńcu. Zwierzyńiec ten, powstały jeszcze za czasów Stefana Batorego, został wcześniej zmodyfikowany – dołączono do niego korytarz,

91
Tamże, s. 56.

92
A. Jakóbczyk-Gola, M. Będkowski, *Warszawska Heca: od bestialskiego widowiska do sztuk akrobatycznych*, „Hrabia Tytus”, <https://hrabiattytus.pl/2020/08/20/warszawska-heca-od-bestialskiego-widowiska-do-sztuk-akrobatycznych/> [dostęp: 20.08.2021].

93
K. Liske, F. K. Liske, L. Naker, „Cudzoziemcy w Polsce”, Lwów 1876, s. 284

94
T. Bernatowicz, *Ogrody do zabaw myśliwskich. Królewskie zwierzyńce czasów saskich wokół Warszawy*, w: *Królewskie ogrody w Polsce*, red. M. Szafrńska, Warszawa 2001, ss. 265–288.

u którego wylotu stanęła łowiecka altana, z której król wraz z jego małżonką Marią Józefą mogli dokonać odstrzału zwierzyny (zaproszony dwór nie mógł czynnie uczestniczyć w tym wydarzeniu). Każdy celny strzał okraszony był fanfarami. Polowanie nie mogło być ani specjalnie trudne, ani ekscytujące, skoro królowa pomiędzy poszczególnymi trafieniami mogła zaczytywać się we francuskim romansidło⁹⁵. Z nudy królowie sascy strzelali z okien pałacu do psów wypuszczanych na dziedziniec Pałacu Saskiego⁹⁶. W tych opisach, jakkolwiek groteskowo brzmi, dostrzegam ciekawą analogię do świata współczesnego. Obecny sposób traktowania przyrody jest skrajnie przedmiotowy. Zajęcie przeznaczone niegdyś dla wybranych, będące wyznacznikiem statusu społecznego, przyjęło w dzisiejszym świecie formę gospodarki łowieckiej i stało się tym samym sposobem na zarządzanie zasobami naturalnymi pod dyktando ekonomii, a sam świat przyrody przyjął formę ogrodu służącemu człowiekowi. Podnieść oczywiście można w tym miejscu argument, iż ze względu na rozrost siedzib ludzkich nie można zaprzestać kontroli populacji zwierząt, gdyż mogłoby to przynieść poważne szkody deregulacji ekosystemu, jest to jednak spoglądanie na świat przyrody poprzez soczewkę tego, co człowiek uważa dla niej za korzystne. Moje prace nie mają bezpośrednio odpowiadać na te wszystkie wątpliwości, oceniać czy podważać moralnych aspektów polowania, a raczej prowokować więcej pytań – zwrócić uwagę na te zagadnienie we właściwy dla sztuki sposób.

95

P. Bajko, *Pamiętka niechlubnych łowów cz.1*, „Czasopis”, <https://czasopis.pl/pamiatka-niechlubnych-lowow-cz-1/> [dostęp: 21.01.2022].

96

J. Nieciecki, *Opowieść o „Polskim Wersalu”*, w: „Biuletyn Konserwatorski Województwa Białostockiego” 1997, nr 3, s. 42.

Opis konkretnych obiektów

Na moich obrazach przedstawienia ulegają zamazaniu. Zlewają się z płóciem, wpisując się w barokowe tendencje materii do upłynniania się i powodując tym samym wrażenie rozpadu i rozkładu obrazu. Obrazy te dają jednak odrobinę nadziei. Współczesne czasy, mimo swej gwałtowności i niepewności, niosą też pewnego rodzaju zmianę. Powolną i mozolną, jednak kroczącą. Przynajmniej – w duchu metamodernistycznego *as if* – tak chciałbym to widzieć. Obrazy rozpływają się, symbolicznie pokazując rozpad starego świata i sposobu postrzegania rzeczywistości. Każdy z pierwowzorów niesie ze sobą historię poruszającą wątek, do którego chciałbym się jakoś odnieść. Wskazuje na cechy i zachowania, które stały się przyczynami współczesnych problemów. Obrazy nie szukają winnych, nie potępiają ich, a jedynie są namysłem nad tym, co poszło nie tak i sugerują kroczącą zmianę.

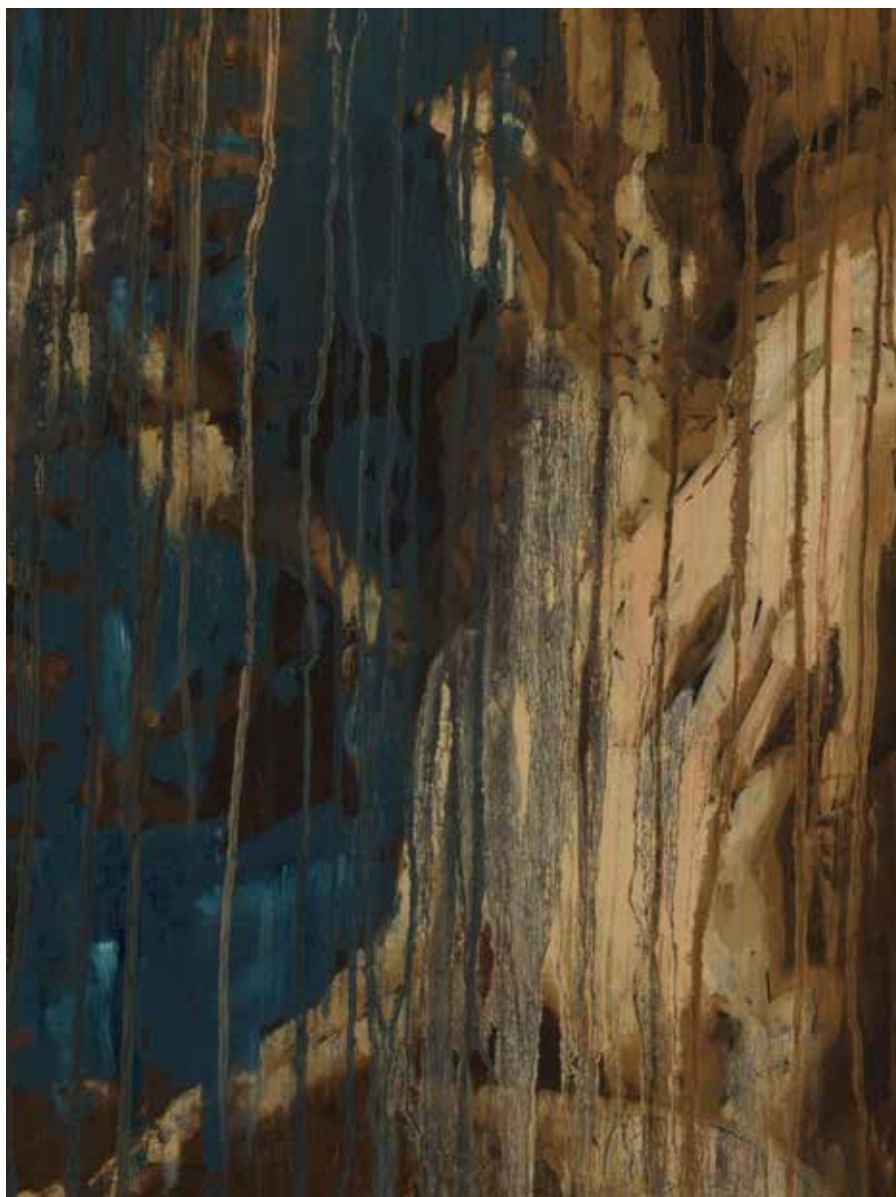


Autoportret jako myśliwy
180 × 150 cm, olej na płótnie, 2020

Pierwszy obraz, który chciałbym opisać, to *Autoportret jako myśliwy*. Obraz ten wzorowany jest na znajdującym się w Luwrze autoportrecie o tym samym tytule z 1699 roku autorstwa Alexandre-François'a Desportes'a. Ilustruje on w pewnym sensie ironię wynikającą z oscylacji postaci samego malarza względem statusów społecznych. Desportes pochodził z chłopskiej rodziny mieszkającej w Szampanii. W młodym wieku został wysłany do Paryża, by pod okiem Nicasia Bernaerts (ucznia Snydersa), malarza zwierząt, szkolić się jako artysta. Po śmierci mistrza Desportes udał się na szkolenie do Akademii Królewskiej i rozpoczął karierę portrecisty, której zwieńczeniem był krótki czas na polskim dworze u Jana III Sobieskiego. Po śmierci króla w 1696 roku Desportes powrócił do Francji, a zarazem do tradycji swojego pierwszego mistrza – dał się poznać jako malarz zwierząt. To właśnie za te prace zyskał największe uznanie. Cieszyły się one powodzeniem wśród możnych, a największym ich entuzjastą okazał się król Ludwik XIV, który zamówił u malarza serię portretów swoich ulubionych psów oraz scen myśliwskich do Wersalu. W obrazie *Autoportret jako myśliwy* na pierwszy rzut oka nie ma nic nadzwyczajnego. Szlachta owego czasu lubiła portretować się w strojach myśliwskich czy z atrybutami łowieckimi. Jednak w miarę nasilania się rozmaitych restrykcji łowiectwo stało się ważnym wyznacznikiem statusu społecznego. Desportes jako człowiek pochodzący z niższej klasy nie mógł polować, jednak w celu sporządzania szkiców do swoich obrazów uczestniczył w wielu królewskich polowaniach. Przedstawienie samego siebie w stroju do polowania jest więc w pewnym sensie ironiczne i przypomina taktykę postmodernistyczną. Typowy strój myśliwski i związane z łowiectwem atrybuty przestają być już tylko kostiumem. Stają się synonimem aspiracji do upragnionego awansu społecznego. To strój, dzięki któremu można, nawet jeśli tylko pozornie, na przestrzeni płótna, przemieszczać się między stanami. Ta dekoracja obnaża w pewien sposób mechanizmy feudalnego teatru. W tym sensie to symbol świata podzielonego, opartego na grze pozorów, gdzie najważniejszym celem jest pięcie się do góry po szczeblach drabiny klasowej. Idea świata jako teatru nie jest nowa. Wspomina o niej już Shakespeare w swojej komedii *Jak wam się podoba* z roku 1599 lub 1600. Koncept został podjęty przez barokowych twórców, którzy komponowali pejzaże tak, by znajdujący się na obrazie człowiek był jedynie sztafażem, co upodabniało resztę przedstawienia do sceny teatralnej. W XX wieku opisał to Erving Goffman w książce *Człowiek w teatrze życia codziennego*, ale od czasu jej publikacji w 1959 roku świat gwałtownie się zmienił. Współcześnie



Autoportret jako myśliwy (detal)
180 × 150 cm, olej na płótnie, 2020



Autoportret jako myśliwy (detal)
180 × 150 cm, olej na płótnie, 2020



Autoportret jako myśliwy (detal)
180 × 150 cm, olej na płótnie, 2020

możliwości kreacji własnego wizerunku stały się o wiele większe. Za sprawą internetu jesteśmy w stanie, podobnie jak uczynił to Desportes, symbolicznie uczestniczyć w życiu wyższych sfer – i pokazać to innym. W pewnym sensie media społecznościowe są dosłowną, ograniczoną wersją teatru, w której w kolejnych odsłonach pokazujemy się jako wymyślone postacie. Ten trwający od wieków klasowy teatr przyjął współcześnie zupełnie nową formę opartą o konsumpcjonizm (i go wspierającą), gdzie eksponowane dobra potwierdzają status człowieka sukcesu. Dla Desportes'a był to myśliwski strój, z kolei współcześnie może to być na przykład wyjazd na ekskluzywne wakacje. Zwiększający się konsumpcjonizm przyczynia się jednocześnie do kryzysu ekologicznego poprzez zwiększoną produkcję odpadów. Jeśli nie jesteśmy w stanie wyzwolić z tego teatru, to rodzić się mogą pytania o to, jak w nim funkcjonować, by nie powodować nowych lub nie pogłębiać istniejących kryzysów.



Autoportret jako myśliwy (detal)
180 × 150 cm, olej na płótnie, 2020



Autoportret jako myśliwy
180 × 150 cm, olej na płótnie, 2021

Kolejna praca to *Autoportret jako myśliwy*. Autorem oryginału z 1660, na którym wzorowałem swój obraz, jest Arie de Vois. Dzieło przedstawia artystę siedzącego w dość nonszalancki sposób, w rynsztunku myśliwskim. W jednej ręce trzyma on strzelbę, w drugiej zaś martwą kuropatwę. Z pozoru niewinne przedstawienie kryje w sobie jednak erotyczne podteksty, które dla współczesnego odbiorcy są być może mniej czytelne. Niderlandzkich słów „jagen” (polować) oraz „volgelen” (łapać ptaki) w siedemnastowiecznej Holandii używano na określenie zalotów i kochania się⁹⁷. Dwuznaczny charakter sceny podkreśla rozpięta koszula myśliwego. Ta dwuznaczność aktualna wydaje się współcześnie – wielu aktywistów na rzecz praw zwierząt zarzuca myśliwym, jakoby głównym motywem ich działań miało być czerpanie przyjemności z zabijania zwierząt. Nie chciałbym w tym miejscu rozważać, czy owa przyjemność ma charakter erotyczny. To teza niemal niemożliwa do potwierdzenia, w każdym razie raczej nie przez artystów, niemniej z pewnością zajęcie to wiąże się z pewną dozą przyjemności. Forrest Wood w książce *The Delights and Dilemmas of Hunting* rozważa te dylematy, biorąc pod uwagę argumenty miłośników tego zajęcia oraz ich przeciwników⁹⁸. Według zwolenników łowiectwa chęć polowania to pierwotny instynkt i nie o sam akt zabijania chodzi, a raczej emocje wynikające z pościgu za zwierzyną i całego procesu polowania. Jakkolwiek nie potraktujemy tego wyjaśnienia, nikt z polujących nie łowi z przymusu. Czasy, w których należało pozyskać dziką zwierzynę, by zapewnić sobie i swoim najbliższym pożywienie, już dawno przeminęły. W tym sensie obraz *Autoportret jako myśliwy* to symbol świata opartego na dominacji człowieka nad przyrodą i z wynikającej z tego satysfakcji.

97

Materiały ze strony muzeum Mauritshuis, <https://www.mauritshuis.nl/en/our-collection/artworks/204-self-portrait-as-a-hunter/> [dostęp: 12.06.2022].

98

F. Jr Wood, *The Delights and Dilemmas of Hunting*, Lanham 1996.



Autoportret jako myśliwy (detal)
180 × 150 cm, olej na płótnie, 2021



Autoportret jako myśliwy (detal)
180 × 150 cm, olej na płótnie, 2021



Autoportret jako myśliwy (detal)
180 × 150 cm, olej na płótnie, 2021



Filip IV w stroju myśliwskim
200 × 120 cm, olej na płótnie, 2020



Kardynał infant Ferdynand w stroju myśliwskim
200 × 120 cm, olej na płótnie, 2020



Filip IV w stroju myśliwskim (detal)
200 × 120 cm, olej na płótnie, 2020

Kolejne dwa obrazy, które stały się moją inspiracją, to *Filip IV w stroju myśliwskim* i *Kardynał infant Ferdynand w stroju myśliwskim* autorstwa Diega Velazqueza. Oba powstały jako dekoracje pałacu myśliwskiego Torre de la Parada, leżącego nieopodal królewskiego El Pardo. Obok dzieł hiszpańskiego malarza znalazły się tam również płótna o tematyce myśliwskiej autorstwa Rubensa. Oryginał obrazu *Filip IV w stroju myśliwskim* powstał w szczytowym okresie tytułowego władcy. Hiszpania cieszyła się respektem jako jedna z największych potęg europejskich. Król został przedstawiony przez Velazqueza w pobliżu dębu, ubrany w strój myśliwski i przybierający dość luźną pozę. Zarówno sam strój, jak i układ ciała postaci współczesnym kojarzyć się miały z nieodłącznym zajęciem monarchy, a mianowicie prowadzeniem wojny. Jak wcześniej wspomniałem, przedstawienia myśliwskie wiązać można z obrazami wojny, taka interpretacja uzasadniona jest i w tym przypadku, co potwierdzają słowa Antonia Palomina z 1724 roku:

Wydaje się, że [malarz] widział ich w najgorętszym momencie dnia, przybyli zmęczeni polowaniem – tak zmudnie, jak i zachwycająco – wdzięcznie zaniedbani, kurz z dróg we włosach (nie jak dzisiejsi dworzanie)!, twarze skąpane w pocie, jak Martial [w jednym ze swoich epigramatów] przedstawia [cesarza] Domicjana w podobnej sytuacji, ładne, spocone i pokryte kurzem⁹⁹.

Przedstawiony władca, mimo braku najważniejszych atrybutów rządzącego, wygląda niezwykle dostojnie, a przy tym jakby obojętnie. Jego brat, kardynał infant Ferdynand, sportretowany na drugim obrazie Velazqueza, zdaje się już odrobinę mniej władczy. Obrócony bardziej bokiem, sprawia wrażenie dystyngowanego, jednak z jego pozy nie bije już taka pewność siebie. Mimo wielkiego podobieństwa obu portretów artyście udało się zaznaczyć tu hierarchię wyrażoną w drobnych gestach. Te oraz potwierdzające status stroje odzwierciedlają ład społeczny, przed którym nie można uciec. Strój i gest to narzędzia wyrazu zgoła teatralne. Filip IV darzył teatr dużą sympatią, ale był też zwolennikiem polowań, walk byków oraz tańca. Zapiski mówią o wielkich ekstrawaganckich przyjęciach wydawanych w owym

99

A. Palomino, *El Museo Pictórico y Escala Óptica, I y II, Aguilar*, Madrid 1947, pp. 906, cyt. za: Strona museum Prado, <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/philip-iv-in-hunting-dress/d3c82cc2-341c-4bc6-8e64-f1136967ff4f> [dostęp: 16.06.2022], tłum. własne.



Kardynał infant Ferdynand w stroju myśliwskim (detal)
200 × 120 cm, olej na płótnie, 2020

czasie, które obok wojen stanowiły główny wydatek z królewskiego budżetu¹⁰⁰. Rozrzutność to zresztą cecha wspólna wielu władców tamtego okresu. Ludzie na niższych szczeblach drabiny społecznej także eksponowali swoje bogactwo. W ich domach gościło coraz więcej obrazów i gobelinów, choćby kosztem innego wyposażenia, choćby niektórych mebli. To jakkolwiek dość zabawna paralela do sytuacji samej Hiszpanii, która pod rządami Filipa IV ostatecznie straciła swoją pozycję mocarstwa europejskiego na skutek wyniszczających wojen z Francją Ludwika XIV. Obraz ten staje się symbolem pewnej neodpowiedzialności i pędu za dobrami luksusowymi bez względu na konsekwencje, co w przypadku zachodnich społeczności przejawia się dziś z niepohamowanym konsumpcjonizmem, który doprowadza do katastrof ekologicznych.

100

C. E. Chapman, *A History of Spain*, London 1918, ss. 284–285.



James Stuart, książkę Lenox i Richmond
200 × 120 cm, olej na płótnie, 2020,



James Stuart, książkę Lenox i Richmond (detal)
200 × 120 cm, olej na płótnie, 2020,

Obraz Antoona van Dycka przedstawia Jamesa Stuarta, księcia Richmond i Lennox. Postać udekorowana jest insygniami Orderu Podwiązki – jednym z najwyższych brytyjskich orderów, który współcześnie ustępuje prestiżem jedynie Krzyżowi Wiktorii i Krzyżowi Jerzego. Jego znakami są znajdująca się na płaszczu wyhaftowana srebrno-złota gwiazda, wiszący na zielonej wstędze klejnot i podwiązka. Portret ten jest właśnie pamiątką po nadaniu księciu honorów w 1633 roku. Postaci towarzyszy pies. To chart, który symbolizować ma z jednej strony cnoty lojalności i szlachetności, z drugiej zaś zamiłowanie portretowanego do myślistwa – szlacheckiej rozrywki. Wdzięcznie pozujący pies zapatrzony jest we właściciela i dopomina się o pieczętę. To wyraz największego oddania i podległości. Pies wychowany pod kontrolą człowieka, pod wpływem tresury, uznaje jego supremację. Dochodzi zatem do nienaturalnej sytuacji, w której stadem przewodzi osobnik innego gatunku. W tym sensie to symbol totalnej dominacji człowieka nad światem przyrody.



Polowanie na niedźwiedzia
120 × 100 cm, olej na płótnie, 2021



Retriever przynoszący strąconą kaczkę
120 × 100 cm, olej na płótnie, 2021



Spaniel atakujący bązanta
130 × 100 cm, olej na płótnie, 2021

Kolejne obrazy, uzupełniające poprzedni obraz, to przedstawienia scen walk zwierząt, a konkretniej udomowionych psów z dziką zwierzyną. Autorami barokowych oryginałów byli Jean Baptiste Oudry, Abraham Danielsz Hondius i Paul de Vos. Autorzy ci znani byli między innymi z przedstawiania scen z polowań. Okres doktoratu zdominowały w mojej twórczości właśnie wątki łowieckie i temat relacji człowieka z przyrodą.

Barok to czas, kiedy tworzy się rozumiany współcześnie kapitalizm. Sceny z polowań i walk zwierząt ilustrują moim zdaniem wypaczony, kapitalistyczny sposób postrzegania świata, w którym przyroda jest poddana człowiekowi. Zwłaszcza ciekawa jest tu figura psa, który teoretycznie jest częścią świata nieludzkiego, ale został on ze względu na swoją użyteczność zawłaszczony, a jego naturalne instynkty wykorzystane przeciwko światu zwierząt. Cynizm ludzki uwypuklony jest poprzez mnogość ras psów, które są selekcjonowane ze względu na konkretne właściwości, a gdy przestają być potrzebne, hodowla nie jest kontynuowana. Dość kuriozalnym przykładem może być rasa psa zwana turnspit. Zadaniem psów tej rasy było bieganie w kole, które napędzać miało mechanizm kręcący mięsem na rożnie. W tym celu pielęgnowano w procesie selekcji zaburzenie zwane chondrodysplazją¹⁰¹. Gatunek przestał być użyteczny w połowie XIX wieku i jest to obecnie rasa wymarła. Z biegiem czasu sposób postrzegania psów zmienił się. Przestały być głównie narzędziami. Społeczeństwa ulegają zmianie i rozrastają się. Zwłaszcza w środowiskach miejskich psy miały trudność z adaptacją, ponieważ jeszcze bardziej musiały się wyzbyć swej dzikiej natury. W miejskim porządku nie ma miejsca dla nieprzewidywalności i dzikości. O ile pies myśliwski może zrealizować część swych instynktów choćby w pościgu za zwierzyną, pies miejski takiej możliwości już nie ma i zmuszony jest do dostosowania się do otaczającej go rzeczywistości. Pies pełni oczywiście ważną rolę w życiu człowieka, choćby pomagając mu radzić sobie ze stresem codzienności, jednak czyni to nie z własnej woli. Psy uzyskały dziwny status istot pomiędzy zwierzęciem a człowiekiem. Człowiek jako istota rozpostarła pomiędzy naturą a kulturą, wciąga niejako inne istoty na to terytorium.

101

„Istotą chondrodysplazji jest nieuporządkowane rozmnażanie się i dojrzewanie komórek chrząstek, co powoduje nieprawidłowe kostnienie na podłożu chrzęstnym oraz prowadzi do skrócenia kości kończyn i kręgosłupa (wzrost karłowaty), a także rozrostu kości czaszki (głowa mopsowata); chondrodysplastyczny zespół cech był wykorzystany do tworzenia nowych ras psów, m.in.: buldogów angielskich, jamników, basetów, pekińczyków”, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/chondrodysplazja;3885784.html> [dostęp: 12.05.2022].



Połowanie na niedźwiedzia (detal)
120 × 100 cm, olej na płótnie, 2021



Retriever przynoszący strąconą kaczkę (detal)
120 × 100 cm, olej na płótnie, 2021

Zacierające się niekiedy granice nie ułatwiają odnalezienia balansu w tych międzygatunkowych relacjach i sposobu współistnienia z istotami nie-ludzkimi. Tym samym sceny walczących zwierząt współcześnie nabierają innego charakteru. Jak wspomniane zostało wcześniej, przedstawienia takie wiązać można z potyczkami wojennymi. Psy, pod wpływem człowieka i na jego rozkaz, atakują inne zwierzęta współtworzące razem z nimi naturalne królestwo zwierząt, od którego człowiek próbuje się odciąć. Nie fakt ataku zwierzęcia na zwierzę jest tu istotny, jako że w przyrodzie ma to swoje miejsce – drapieżniki zdobywają pożywienie poprzez uśmiercanie innych zwierząt. Istotne jest to, że czynią to na rozkaz człowieka. Ich instynkt stał się dla człowieka narzędziem, które można wykorzystać. Sam pies nie konsumuje później zdobyciej zwierzyny. Tym samym sceny takie w metaforyczny sposób odnieść można do samego człowieka, który poprzez własne wynalazki sprowadza na siebie zagładę i niszczy swój własny habitat. Jeśli w przedstawieniach walczących zwierząt widzimy naturę przeciwstawiającą się naturze, to w obrazie wojny mamy do czynienia z kulturą niszczącą kulturę (a przy okazji naturę, co powoduje konsekwencje – znów – dla samej kultury).



Spaniel atakujący bażanta (detal)
130 × 100 cm, olej na płótnie, 2021



Pomnik konny Ludwika XIV
wys. 350 cm, szer. 190 cm, dł. 120 cm, welur, 2022

W 1685 roku pojawił się pomysł utworzenia nowego placu w Paryżu. Jego autorem był markiz de Louvois, ówczesny minister wojny Ludwika XIV. Prace nad budową rozpoczęły się w 1698 roku, a architektem został Jules Hardouin-Mansart. Plac miał być pomnikiem chwały armii króla; wysoki na siedem metrów (siedemnaście razem z cokółem) pomnik konny Ludwika XIV miał stać w centrum tej przestrzeni. Pierwotna nazwa obiektu to Place de Nos Conquetes (plac Naszych Podbojów). Wskazuje to na zapomniany dziś imperialistyczny charakter rządów tego monarchy. Między 1660 a 1680 rokiem planowano wzniesienie wielu pomników zwycięstwa, uczynić miały one z Paryża drugi Rzym. Późniejsze działania Napoleona zniweczyły te zapędy, wiele z tych zabytków zostało przearanżowanych lub zawłaszczonych. Takim łupem padł również plac Vendôme, na którym do dziś tkwi postawiona w 1806 roku kolumna zwycięstwa (rozebrana w 1871 roku przez paryską komunę, jednak później na nowo odbudowana). Oryginalnie, w 1699 roku, postawiono tam największy w Europie pomnik konny z brązu, pod który później przebudowany został cały plac, tym razem pod nową nazwą – Place de Louis-le-Grand (plac Ludwika Wielkiego). Autorem pomnika był François Girardon¹⁰². Prace trwały od 1685 do 1687 roku. Miał on ukazać Króla Słońce jako rzymskiego cesarza. Inspirację zaczerpnięto ze stojącego na rzymskim Kapitolu pomnika Marka Aureliusza. Pomnik stał na swoim miejscu aż do 1792 roku – w czasie rewolucji francuskiej został obalony jako symbol absolutyzmu. Traktowanie go w ten sposób było zrozumiałe – siedmiometrowa figura znajdująca się na jeszcze wyższym cokole, dominująca nad specjalnie powstałym placem w centrum Paryża musiała robić ogromne wrażenie. Pomnik powstał pomimo wielu trudności technologicznych związanych z jego monumentalną formą i materiałem, z którego był wykonany (brąz). Dla króla nie było przecież rzeczy niemożliwych.

Ludwika XIV niezwykle dbał o wizerunek. Podkreślał on swoją wielkość choćby nawiązaniami do rzymskich władców. Na monetach króla ukazywano w aureoli z promieni słonecznych. Nie jest jasne, skąd wziął się przydomek Króla Słońce, niektórzy sądzą, że to nawiązanie do roli, którą Ludwik grał w jednym z przedstawień. Władca był miłośnikiem teatru, ale postrzegał go przede wszystkim w kategoriach politycznych, a dopiero potem artystycznych. Interesował się baletem, do tego stopnia, że brał czynny udział w przedstawieniach, zazwyczaj w roli Apolla. Z czasem stracił

102

R. Ziskin, *The Place de Nos Conquêtes and the Unraveling of the Myth of Louis XIV*, w: „The Art Bulletin” 1994, Vol. 76, No. 1, ss. 147–162.

zainteresowanie tą formą sztuki, jednak wizerunek króla w teatralnym stroju nawiązującym do słońca pozostał. Kolejną pasją monarchy było oczywiście polowanie. Wśród zamożnych ludzi tamtych czasów nie było to niczym nadzwyczajnym. W *Pamiętnikach* Saint-Simona znaleźć można wzmiankę o częstych wyjazdach króla na polowania i jego zamiłowaniu do psów¹⁰³. Psy w wersalu miały specjalne względy. Król trzymał w swoich pokojach kilka legawców (psów wystawiających myśliwemu zwierzynę); osobiście je karmił, by dobrze go znały. Zawsze nosił przy sobie smakołyki dla nich. Niektóre z jego ulubieńców sportretował nadworny malarz Alexandre-François Desportes. Podobnie uwieczniane były sceny z polowań. Król polecił nawet skomponować kantatę poświęconą łowiectwu. Postać króla Ludwika XIV wydała mi się szalenie intrygująca. Łączy ona w sobie myślistwo, teatr i megalomanię – wszystko to opakowane w barokową formę. Fakt obalenia jego pomnika stanowił symbol pewnej przemiany społecznej i kulturowej. Ponowne przywołanie tej historii w kontekście dzisiejszych transformacji wydaje mi się całkowicie na miejscu. Żyjąc, mierzymy się z wieloma niepokojami związanymi choćby z kryzysem klimatycznym czy niekontrolowanym przepływem informacji, a w czasie pisania tego tekstu – pandemią. Dziś pomniki powstają coraz rzadziej, natomiast częściej są obalane. To symboliczny i jakże mocny gest sprzeciwu. Pomnik konny Ludwika XIV już nie istnieje. Przypominam go, odnajdując tu nic porozumienia między czasami historycznego baroku a współczesnością. Przywracam ten pomnik do życia. Odbudowuję go, jednak tym razem nie z brązu, a z czarnego weluru – tkaniny scenicznej chętnie używanej w teatrze. Pochłania ona światło, tworząc ciemną, złowieszczą figurę. Jest pofałdowana, ucieleśniając tym samym w dosłowny sposób barokową fałdę, ale także zaciera detal, upłynnia figurę, pozbawiając ją ostrych kątów, nawiązuje dialog z przesadnymi draperiami, które zdefiniowały malarstwo barokowe. W kontekście postaci Ludwika XIV mój pomnik staje się nie tylko symbolem absolutyzm i wybujałych ambicji, ale także pewnej teatralności społecznej, nienaturalności przyjmowanych masek, póz, ról opartych na nierównościach i wkluczeniach; symbolem dążenia człowieka do całkowitego podporządkowania sobie świata przyrody i zarządzania nim wedle własnego uznania – stworzenia z naturalnego środowiska wielkiego ogrodu, którego nie można opuścić, gdyż groziłoby to zawaleniem się całego tego systemu; symbolem megalomanii, wszystkiego tego, na czym zbudowany był dalszy



Pomnik konny Ludwika XIV (detal)
wys. 350 cm, szer. 190 cm, dł. 120 cm, welur, 2022



rozwój cywilizacyjny, a co doprowadziło ludzkość do miejsca, w którym jest teraz. Mój pomnik jeszcze stoi. Przyziemne czynności, które trzeba wykonać przy obiekcie tego gabarytu, jak demontowanie i magazynowanie w oczekiwaniu na wystawę, również nabrały dla mnie znaczenia. To odpowiednik tak zwanych małych sukcesów, które jako ludzkość lubimy co jakiś czas „odtrąbić”. Pomędzy kolejnymi politycznymi porozumieniami, szczytami i podpisanymi deklaracjami sytuacja wciąż nie się nie poprawia. W tym celu organizuje się kolejne spotkania na najwyższym szczeblu. Pomnik po wystawie znika z danej przestrzeni, po czym wraca na swoje miejsce i znów przypomina o sobie. Może być przeniesiony, chwilowo przykryty, ale nie obalony. A może czeka go obalenie – gdy zakończą się trwające obecnie przemiany społeczne?



Pomnik konny Ludwika XIV (detal)
wys. 350 cm, szer. 190 cm, dł. 120 cm, welur, 2022

7. Konkluzje

Kiedy jeszcze nie wiedziałem o istnieniu metamodernizmu, przeczuwałem go i wyczekiwałem jego nadejścia. Wiek XX zdominowany przez postmodernizm wydawał mi się zimny, cyniczny i pozbawiony żarliwości, czyli tego, co podobało mi się we wcześniejszych epokach. Z nich wszystkich najsilniej przemawiał do mnie zawsze barok. Nie potrafiłem nigdy określić dlaczego. Pomiędzy wybujałymi zdobieniami i dramatycznymi przedstawieniami kryło się coś więcej, co ze mną rezonowało. Pewna szczerłość i emocjonalność, którymi przepełnione są przedstawienia tego czasu. Moja twórczość od początku oscylowała wokół dawnego malarstwa, by na dobre zakotwiczyć w baroku. Okazało się, że badacze kultury identyfikowali problemy, które i ja mam ze współczesnością, a rozwiązania szukali w czymś, co nazwali współczesnym barokiem. Tak naprawdę barok nigdy nie odszedł, został raczej zasłonięty przez inne idee – na pewien czas. Współcześnie, w świecie wielkich zmian, pełnym niepokoi, ta wrażliwość wraca. Nie tylko w świecie sztuki i filozofii, ale też kultury popularnej (seriale, muzyka, filmy i tak dalej). Ten powrót czucia, żarliwości, emocjonalności, których zabrakło w ostatnim stuleciu, określono mianem metamodernizmu. Te dwa zjawiska nie pokrywają się ze sobą całkowicie, jednak mają zaskakująco wiele wspólnego. Idee przenikają się, jednak (ze względu na historyczne zakotwiczenie współczesnego baroku) przyjmują inne nazewnictwo. I tak barokowe miękkie, obłe masy skutkujące fałdowaniem, tendencja do upłynniania, czy bardziej dosłownie: stosowanie ornamentu lub zasłony, są wizualnym językiem, który zaprzac można do mówienia o zjawiskach współczesnego świata i o metamodernistycznych wywodach dotyczących zacierania granic we współczesnym świecie, pomiędzy różnymi dyscyplinami czy sztuką samą w sobie, ale też o rozpuszczaniu się granic fizycznych spowodowanych rozwojem technologii. Barokowe czucie, którym przepełnione są przedstawienia tamtego czasu, to także cel metamodernizmu. Odzyskać chce on tę żarliwość, która została zaprzeczona przez postmodernistyczny cynizm i samoświadomość. Oscyluje tym samym, niczym barokowy owal, między dwoma skrajnościami (modernizmem i postmodernizmem), by wydobyć z nich to, co jest potrzebne współczesnemu człowiekowi. Metamodernizm nie chce przekreślić historii, a jedynie odbudować z ruin coś, co przyniesie lepsze skutki. Ta oscylacja, będąca paradoksem niczym

z kurtyń Rubensa, mająca swoje podwaliny w filozofii epoki, udzielającej indywidualnej prawdy każdemu na nią spoglądającemu, dokonuje się, „tak jakby” wszystko mogło się udać. Optymizm metamodernizmu jest tym, co różni go nieznacznie od baroku, który raczej godził się z chaosem i bardziej szukał w nim porządku wewnętrznego niż sposobów na zewnętrzne uporządkowanie go. Ta nutka optymizmu znajduje się również w mojej twórczości, co teoretycznie stawia ją bardziej po stronie metamodernizmu, chociaż – jak to zwykle bywa ze sztuką – skategoryzowanie jej w tak płynnych i niejednoznacznych kategoriach, jakie zostały opisane w tej pracy, nie jest możliwe. Niekoniecznie również bym tego chciał. Oscylowanie na poziomie symbolicznym w przestrzeni liminalnej – między barokiem a współczesnością – wydaje mi się właściwym miejscem do eksplorowania mojej wrażliwości. To właśnie miejsce, w którym mogę zgłębiać nurty myślowe pokrywające się z moimi doświadczeniami i dążeniami. Zabieg cytowania przeze mnie sztuki dawnej, składającej się na europejską pamięć kulturową, spowodowany jest po części fascynacją samym barokiem, ale także niezwykłym potencjałem znaczeniowym tych artefaktów. Podobnie jak ruiny czy czaszki, które utraciły pierwotne znaczenia i zostały pustymi skorupami czekającymi na nadanie im nowych sensów, tak moje obrazy, w duchu preposteryjnego postrzegania historii, jak czyni to Mieke Bal, współdzielą nowy sens z obrazami barokowymi. Dzieje się to pomimo, a może właśnie dzięki dzielącej je przepaści społeczno-kulturowej. Ich odbiór podyktowany jest wieloma warunkami – tak formalnymi, jak i treściowymi. Przytoczyć chciałbym na koniec fragment tekstu Joanny Kaźmierczak dotyczącego jednej z moich wystaw:

Z drugiej strony można też całkiem nie widzieć treści zawartych w dziele – ciężar dawności, ciężar mitu dawnych mistrzów jest tak wielki, tak przytłaczający, że sprawia, iż obrazy te funkcjonują na zasadach niedostępnym innym elementom kultury wizualnej; zasadach umożliwiających powszechne zaakceptowanie w nich tego, co w przypadku prac współczesnych artystów często wzbudza oburzenie (np. wyjątkowo brutalne sceny przemocy, gloryfikacja ideologii – szczególnie politycznych – z dzisiejszego punktu widzenia uznawanych za niemoralne czy też przekraczanie granicy pornografii)¹⁰⁴.

Ta przepaść stała się polem mojego twórczego działania.

¹⁰⁴

J. Kaźmierczak, *Skażenie*, https://www.academia.edu/37032053/Krzysztof_Nowicki_Ska%C5%BCenie_Kolonia_Artyst%C3%B3w_Gda%C5%84sk_12_05_10_06_2018 [dostęp: 04.04.2022].

Spis ilustracji

il.1: Fronton: postacie mitologiczne rozważają teorie astronomiczne z *Almagestum Novum* G.B. Riccioli, Francesco Curti, 1651, Fot. Autor nieznany, źródło: <http://museoastronomico.brera.inaf.it/giovanni-battista-riccioli-almagestum-novum-1651/> [dostęp: 14.05.2022]

il.2: *Wieczerza w Emaus*, Caravaggio, 1606, Fot. Autor nieznany, źródło: <https://pl.wikipedia.org/wiki/Caravaggio> [dostęp: 14.05.2022]

il.3: *Ucieczka do Egiptu*, Nicolas Poussin, 1657-58, Fot. Autor nieznany, źródło: https://pl.wikipedia.org/wiki/Nicolas_Poussin [dostęp: 14.05.2022]

il.4: *Kucharz przy kuchennym stole z martwą dziczyzną*, Frans Snyders, 1637, Fot. Autor nieznany, źródło: https://en.wikipedia.org/wiki/Frans_Snyders [dostęp: 14.05.2022]

il.5: klatka schodowa Palazzo Barberini, Francesco Borromini, 1625–1633, Fot. Autor nieznany, źródło: <https://www.facebook.com/architensions/photos/a.10155471061959444/10155709041899444/> [dostęp: 14.05.2022]

il.6: rysunki ilustrujące jego teorię o punkcie w ruchu z *Pedagogical Sketchbook*, Paul Klee, 1953, str. 16, źródło: https://monoskop.org/images/o/07/Klee_Paul_Pedagogical_Sketchbook_1953.pdf, [dostęp: 16.05.2022]

il.7 *Angelus Novus*, Paul Klee, 1920, Fot. Autor nieznany, źródło: <https://www.alexandreadegargos.com/index.php/en/artp/41822-paul-klee-angelus-novus-walter-benjamin-2-lives> [dostęp: 14.05.2022]

8.1: Fragment głowicy kolumny z katedry Narodzenia Najświętszej Maryi Panny w Syrakuzach, 1753, źródło: <https://www.wondersofsicily.com/sicily-baroque.htm> [dostęp: 15.05.2022]

8.2: Pozostałości głowicy antycznej kolumny kompozytywowej w Efezie, Fot. Ad Meskens, źródło: [https://it.wikipedia.org/wiki/Acanto_\(ornamento\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Acanto_(ornamento)) [dostęp: 15.05.2022]

il.9: Nimfeum w Pałacu Zwinger w Dreźnie, Matthäus Daniel Pöppelmann (arch.), Balthasar Permoser (rzeźb.), 1710–1728, Fot. Kolossos (<https://commons.wikimedia.org/wiki/User:Kolossos>), źródło: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dresden-Nymphenbad-gp.jpg> [dostęp: 15.05.2022]

il.10: *Ekstaza św Teresy*, Gianlorenzo Bernini, 1647-1652, Fot. Joaquim Alves Gaspar, źródło: https://en.wikipedia.org/wiki/Ecstasy_of_Saint_Teresa [dostęp: 18.05.2022]

il.11: *Błogosławiona Ludowika Albertoni*, Gianlorenzo Bernini, 1671, Fot. Sailko (<https://commons.wikimedia.org/wiki/User:Sailko>), źródło: https://en.wikipedia.org/wiki/Gian_Lorenzo_Bernini [dostęp: 18.05.2022]

il.12: *Pomnik konny Ludwika XIV*, Gianlorenzo Bernini, 1665–1684, Fot. Vassil (<https://commons.wikimedia.org/wiki/User:Vassil>), źródło: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Louis_XIV_Le_Bernin_Louvre_120409_02.jpg [dostęp: 18.05.2022]

il.13: *Fog Sculpture*, Ann Veronica Janssens, 1997, Fot. Autor nieznany, źródło: <https://cac-synagoguedelme.org/en/exhibitions/32-sculpture-de-fumee> [dostęp: 16.05.2022],

il.14: *Earth Martyr*, *Air Martyr*, *Fire Martyr* i *Water Martyr*, Bill Viola, 2014, Fot. Kira Perov, źródło: <https://www.artrabbit.com/events/bill-viola-1> [dostęp: 16.05.2022]

il.15: Homunculus na ilustracji w *Essay de Dioptrique*, Nicolaas Hartsoecker, 1694, Fot. Autor nieznany, źródło: https://books.google.nl/books?id=JoumWR-uwdMC&pg=PA225&hl=pl&source=gbs_toc_r&cad=3#v=onepage&q&f=false [dostęp: 17.05.2022]

il.16: Jednokładność, rys. Krzysztof Blachnicki, źródło: <https://pl.wikipedia.org/wiki/Jednok%C5%82adno%C5%9B%C4%87> [dostęp: 18.05.2022]

il.17: *Dziewczyna w ramie obrazu*, Rembrandt, 1641, Fot. Autor nieznany, źródło: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rembrandt_Girl_in_a_Picture_Frame.jpg [dostęp: 18.05.2022]

il.18: *Earth Rythms*, Mark Tobey, 1961, Fot. Autor nieznany, źródło: <https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/tobey-mark/earth-rhythms> [dostęp: 18.05.2022]

il.19: Nagrobek papieża Aleksandra VII w bazylice św. Piotra w Watykanie, Gianlorenzo Bernini, 1671-1678, Fot. Autor nieznany, źródło: <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/b/bernini/gianlore/sculptur/1670/alex.html> [dostęp: 16.05.2022]

il.20: Kaplica rodu Cornaro w Santa Maria della Vittoria w Rzymie, Gianlorenzo Bernini, 1641, Fot. Barbara Kokoska, źródło: <https://roma-nonpertutti.com/article/185/kosciol-santa-maria-della-vittoria-sztuka-barokowa-w-natarciu> [dostęp: 16.05.2022]

il.21: *Chłopiec z koszem owoców*, Caravaggio, 1593-1594, Fot. Autor nieznany, źródło: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Boy_with_a_Basket_of_Fruit-Caravaggio_%281593%29.jpg [dostęp: 16.05.2022]

il.22: *Triumf Eucharystii nad idolatrią*, Rubens, 1625, Fot. Autor nieznany, źródło: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-triumph-of-the-eucharist-over-idolatry/0c02b2a-6-1562-45b0-b921-428a1a9941c0> [dostęp: 20.05.2022]

il.23: *High and low*, M.C. Escher, 1926, Fot. Autor nieznany, źródło: <https://www.wikiart.org/en/m-c-escher/high-and-low> [dostęp: 20.05.2022]

il.24: *Zwycięstwo prawdy nad herezją*, Rubens, 1625, Fot. Autor nieznany, źródło: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-victory-of-truth-over-heresy/2dfc9ba3-6873-45af-a2a6-a8d14b6fea4> [dostęp: 20.05.2022]

il.25: *Głowa Meduzy*, Caravaggio, 1597, Fot. Autor nieznany, źródło: <https://www.uffizi.it/en/events/caravaggio-and-the-17th-century> [dostęp: 18.05.2022]

il.26: *Święta rodzina*, Rembrandt, 1646, Fot. Autor nieznany, źródło: https://pl.m.wikipedia.org/wiki/Plik:Rembrandt,_The_Holy_Family_with_a_Curtain,_1646,_Museum_Schloss_Wilhelmsh%C3%B6he,_Kassel.jpg [dostęp: 18.05.2022]

il.27: *Martwa natura z girlandą kwiatów i zastoną*, Adriaen Van Der Spelt i Frans van Mieris, 1658, Fot. Sailko (<https://commons.wikimedia.org/wiki/User:Sailko>), źródło: https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:Adriaen_van_der_spelt_e_frans_van_mieris,_trompe_l%27oeil_di_una_natura_morta_con_una_tenda_e_una_ghirlanda,_1658.jpg [dostęp: 18.05.2022]

il.28: *Kobieta czytająca list*, Gabriel Metsu, 1665, Fot. Autor nieznany, źródło: https://en.wikipedia.org/wiki/File:Woman_Reading_a_Letter_by_Gabri%C3%ABl_Metsu.jpg [dostęp: 19.05.2022]

il.29: *Arcyksiężka Leopold Wilhelm w swojej galerii obrazów w Brukseli*, David Teniers, 1651, Fot. Autor nieznany, źródło: https://theframeblog.com/tag/trompe-loeil-painted-curtains/#_ftn44 [dostęp: 21.05.2022]

il.30: *Martwa natura* wraz z resztkami systemu do wieszania zastony, Jan Davidsz de Heem, 1665, Fot. Peter Schade, źródło: https://theframeblog.com/tag/trompe-loeil-painted-curtains/#_ftn44 [dostęp: 21.05.2022]

il.31: *Zapakowany Reichstag*, Christo i Jeanne Claude, 1995, Fot. Wolfgang Volz, źródło: <https://christojeanneclaude.net/artworks/wrapped-reichstag/> [dostęp: 20.05.2022]

il.32: Prace Malewicz na wystawie o,10 w Petrogradzie, 1915, Fot. Autor nieznany źródło: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:o.10_Exhibition.jpg [dostęp: 21.05.2022]

Bibliografia

- J. Alber, A. Bell, *The importance of being earnest again: fact and fiction in contemporary narratives across media*, w: „European Journal of English Studies”, London 2019.
- M. Bal, *Quoting Caravaggio*, Chicago 1999.
- D. Bauer, *Rubens's Curtains*, w: L.-J., Bord, V. Debais, E. Palazzo *Le Rideau, Le Voile Et Le Devoilement: Du Proche-Orient Ancien a l'Occident Medieval*, Paris 2019.
- W. Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama*, London 2003.
- R. W. Berger, *Bernini's Louis XIV Equestrian: A Closer Examination of Its Fortunes at Versailles*, w: „The Art Bulletin” 1981, vol. 63, nr 2.
- G. M. Bergman, *Lighting in the Theatre*, New Jersey 1977.
- T. Bernatowicz, *Ogrody do zabaw myśliwskich. Królewskie zwierzyńce czasów saskich wokół Warszawy*, w: *Królewskie ogrody w Polsce*, red. M. Szafrńska, Warszawa 2001.
- M. Bochenek, *Początki kapitalizmu w Anglii według Leona Winiarskiego*, w: „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Ekonomia”, T. 43, nr 1.
- C. Buci-Glucksmann, *Baroque Reason: The Aesthetics of Modernity*, London 1994.
- C. Buci-Glucksmann, *The Madness of Vision: On Baroque Aesthetics*, Ohio 2014.
- O. Calabrese, *Neo-baroque. A Sign of the Times*, Oxford 1992.
- C. E. Chapman, *A History of Spain*, London 1918.
- G. M. Clicque, “Anything Goes?” *Theology and Science in a Culture marked by Postmodern thinking*, w: „European Journal of Science and Theology” 2005, Vol.1, Nr 2.
- L. G. Corin, J. Spicer, *Contemporary (Museum: Baltimore, Md.)*, Walters Art Gallery (Baltimore, Md.), *Going for Baroque. 18 Contemporary Artists Fascinated with the Baroque and Rococo*, Baltimore 1995.
- J. Crew, *The Gardens of Versailles: Landscaping a Political Facade*, w: „Undergraduate Research Journal of History”, vol. 6, South Bend 2016.
- C. Degli-Esposti, *Sally Potter's „Orlando” and the Neo-Baroque Scopic Regime*, w: „Cinema Journal” 1996, nr 1.
- G. Deleuze, *Fałda. Leibniz a barok*, tłum. M. Janik, S. Królak, Warszawa 2014.
- A.-J. Dezallier, *The Theory and Practice of Gardening*, London 1712.
- L. Donskis, *The Ruins as a Metaphor of Modernity*, w: „Soundings: An Interdisciplinary Journal” 2006, Vol. 89, Nr 3/4.
- J. H. Duffy, *Reading Between the Lines: Claude Simon and the Visual Arts*, Chicago 1998.
- E. Fromm, *Ucieczka od wolności*, tłum. O. i A. Ziemilscy, Warszawa 2014
- R. Fucci, *Parrhasius and the Art of Display: The Illusionistic Curtain in 17th-Century Dutch Painting*, w: „Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek” 2015, nr 65.
- S. Gablik, *Individualism: Art for Art's Sake, or Art for Society's Sake? w: Has Modernism Failed?*, New York 1984.
- A. Gibbons, “Take that you intellectuals!” and “KaPOW!”: *Adam Thirlwell and the Metamodernist Future of Style*, w: „Studia Neophilologica” 2015, vol. 87, nr 1.
- C. Greenberg, *The Crisis of the Easel Picture*, w: *Art and Culture: Critical Essays*, Boston 1971.

- M. J. Hanak, *The Emergence of Baroque Mentality and Its Cultural Impact on Western Europe after 1550*, w: „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1970, vol. 28, nr 3.
- S. Hanke, *Water in Baroque Garden*, w: *The Oxford Handbook of the Baroque*, ed. J. D. Lyons, Oxford 2019.
- E. Hénin, *Parrhasios and the Stage Curtain: Theatre, Metapainting and the Idea of Representation in the Seventeenth Century*, w: „Art History” 2010, vol. 33, nr 2.
- E. Kowalik, *Leibniz a preformacja*, w: „Przegląd Filozoficzny. Nowa Seria” 2016, nr 4.
- G. Lambert, *The Return of the Baroque in Modern Culture*, Wiltshire 2006.
- I. Lavin, *Going for Baroque: Observations on the Post-modern Fold*, w: *Estetica barocca. Atti del convegno internazionale tenutosi a Roma dal 6 al 9 marzo 2002*, red. S. Schutze, Rzym 2001.
- T. Lijster, *Corresponding Catastrophes*, w: *Tickle your Catastrophe!*, Ghent 2011.
- K. Liske, F. K. Liske, L. Naker, „Cudzoziemcy w Polsce”, Lwów 1876.
- J. A. Marvall, *Culture of the Baroque. Analysis of a Historical Structure*, Manchester 1987.
- M. Mielnik, *Sceny polowań i walk egzotycznych zwierząt w twórczości Carla Borromausa Rutharta na tle ikonografii scen myśliwskich w XVII w.*, w: L. Arbace, M. Mielnik, *Natura i duchowość*, Gdańsk 2019.
- W. Moser, *The Concept of Baroque*, w: „Revista Canadiense de Estudios Hispánicos” 2008, vol. 33, nr 1.
- A. Ndalianis, *From Neo-Baroque to Neo-Baroques?*, w: *Neo-Baroque Aesthetics and Contemporary Entertainment (Media in Transition)*, Cambridge 2004.
- J. Nieciecki, *Opowieść o „Polskim Wersalu”*, w: „Biuletyn Konserwatorski Województwa Białostockiego” 1997, nr 3.
- E. Panofsky, *What is Baroque*, w: *Three Essays on Style*, London 1995.
- S. Peterson, *Ornament and Pattern in Western Art: Renaissance and Mannerist; Baroque*, w: *Grove’s Dictionary of Art*, Harmondsworth 1996.
- N. Resnick, *Thoughts on the Ellipse: Borromini’s Staircase for the Palazzo Barberini*, w: „Thresholds” 2005, nr 28.
- M. Roberts, *The Military Revolution, 1560–1660*, w: C. J. Rogers, *The Military Revolution Debate: Readings On The Military Transformation Of Early Modern Europe*, Boulder 1995.
- C. J. Rogers, *The Military Revolutions of the Hundred Years’ War*, w: „The Journal of Military History” 1993, 57(2).
- L. Saint-Simon, *Pamiętniki*, tłum. A. i M. Bocheńscy, Warszawa 1984.
- C. Augusto Salgado, *From Modernism to Neobaroque: Joyce and Lezama Lima*, London 2001.
- H. Segel, *The Baroque Poem. A Comparative Survey*, New York 1974.
- M. Snickare, *Paradoxes, Folds and Transgression: Seeing Bernini with Neo-Baroque eyes*, w: „Journal of Art History” 2012, vol 81.
- Baroque Tendencies in Contemporary Art*, praca zbiorowa, pod red. K. A. Walker, Newcastle 2007.
- R. Wellek, *The Concept of Baroque in Literary Scholarship*, w: „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1946, Vol. 5, Nr 2.
- H. Wölfflin, *Podstawowe pojęcia historii sztuki*, tłum. D. Hanulanka, Gdańsk 2017.
- F. Jr Wood, *The Delights and Dilemmas of Hunting*, Lanham 1996.

G. Vasari, *Żywoty najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, wyb. i tłum. K. Estreicher, Warszawa 1980.

R. Ziskin, *The Place de Nos Conquêtes and the Unraveling of the Myth of Louis XIV*, w: „The Art Bulletin” 1994, Vol. 76, No. 1.

Źródła cyfrowe

- S. Abramson, *Ten Basic Principles of metamodernism*, https://www.huffpost.com/entry/ten-key-principles-in-met_b_7143202 [dostęp: 20.02.2022].
- T. Abramson, *Metamodernism 101. How David Foster Wallace Started a Cultural Revolution*, <https://medium.com/just-words/metamodernism-101-8cdb8563e0> [dostęp: 11.12.2021].
- S. Abramson, *Five more Basic Principles of Metamodernism(Videos)*, https://www.huffpost.com/entry/five-more-basic-principle_b_7269446 [dostęp: 22.07.2021].
- O. Bajko, *Pamiętka niechlubnych łowów cz.1, „Czasopis”*, <https://czasopis.pl/pamiatka-niechlubnych-łowów-cz-1/> [dostęp: 21.01.2022].
- F. Barbieri, *The Emerging Metamodern Sensibility in Narrative: A Case Study of Things Left Forgotten and the Dai Gyakuten Saiban Game*, <https://digitalcommons.du.edu/etd/1719> [dostęp: 12.12.2021].
- A. Jakóbczyk-Gola, M. Będkowski, *Warszawska Heca: od bestialskiego widowiska do sztuk akrobatycznych*, „Hrabia Tytus”, <https://hrabiatytus.pl/2020/08/20/warszawska-heca-od-bestialskiego-widowiska-dosztuk-akrobatycznych/> [dostęp: 20.08.2021].
- J. Law, *Assembling the Baroque*, „CRESC Working Paper Series”, No 10, <http://hummedia.manchester.ac.uk/institutes/cresc/workingpapers/wp109.pdf> [dostęp: 11.02.2021].
- L. S. Mercier, *Tableau de Paris*, Amsterdam 1782, cyt. za: D. Roos, *7 Ways the Printing Press Changed the World*, <https://www.history.com/news/printing-press-renaissance> [dostęp: 21.03.2022].
- Materiały ze strony muzeum Mauritshuis, <https://www.mauritshuis.nl/en/our-collection/artworks/204-self-portrait-as-a-hunter/> [dostęp: 12.06.2022].
- L. F. Norman, *The Theatrical Baroque: European Plays, Painting and Poetry, 1575-1725*, Fathom Archive, <http://fathom.lib.uchicago.edu/2/10701023/> [dostęp: 21.04. 2021].
- A. Palomino, *El Museo Pictórico y Escala Óptica, I y II, Aguilar*, Madrid 1947, pp. 906, cyt. za: Strona muzeum Prado, <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/philip-iv-in-hunting-dress/d3c82cc2-341c-4bc6-8e64-f1136967ff4f> [dostęp: 16.06.2022].
- Pliny the Elder, *The Natural History*, tłum. H. Rackham, W. H. S. Jones and D. E. Eichholz, Book 35, Chapter 36, <https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0137%3Abook%3D35%3Achapter%3D35> [dostęp: 12.11.2021].
- L. Roberts, *Trompe L'oeil Painted Curtains*, https://theframeblog.com/tag/trompe-loeil-painted-curtains/#_ftn44 [dostęp: 23.04.2021].
- I. Sakhno, *Kazimir Malevich's Negative Theology and Mystical Suprematism*, „Religions” 2021, 12(7), <https://www.mdpi.com/2077-1444/12/7/542/html> [dostęp: 12.05.2022]
- J. Saltz, *Sincerity and Irony Hug it out*, <https://nymag.com/arts/art/reviews/66277/> [dostęp: 17.10.2021].
- N. Stead, *The Value of Ruins: Allegories of Destruction in Benjamin and Speer*, w: „An Interdisciplinary Journal of the Built Environment” 2003, no 6, https://naomistead.files.wordpress.com/2008/09/stead_value_of_ruins_2003.pdf [dostęp: 17.04.2022].
- B. Takac, *Baroque, the Contemporary Way*, Curated by Luc Tuymans, “Widewalls”, <https://www.widewalls.ch/magazine/contemporary-baroque-luc-tuymans-muhka> [dostęp: 12.05.2022].
- T. Vermeulen, *Hard and soft*, „Notes on Metamodernism”, <http://www.metamodernism.com/2011/03/16/hard-and-soft/> [dostęp: 10.04.2022].
- <https://www.webdeleuze.com/> [dostęp: 12.02.2021].

