

Swe fragmentaryczne rozważania o tej sferze sztuk plastycznych, która wpisuje się w obszar aporii, intrygując semantyczną migotliwością, umykając wiążącym interpretacjom i prowokując do coraz to nowych odczytań, a zarazem sytuuje się na obrzeżach tego, co w sztuce kanoniczne, znane i uznane, rozpoczyna od mało znanej ryciny, *Autoportretu* (il. 1) zapomnianej polskiej graficzki, Wandy Komorowskiej (1873-1946). Warto, sądzę, zauważyć ewokacyjny potencjał tej marginalnej pracy, jej podatność na interpretacyjne zabiegi i ciężenie ku rozmaitym kontekstom badawczym, a także opór, jaki stawia, wobec metodycznego dyskursu zamkniętego ostateczną konkluzją. Wybór padł na Komorowską również ze względu na idiosynkratyczną morfologię jej graficznego obrazowania, jej zmysł estetyczny ukształtowany pod wpływem estety najwyższej miary, Jamesa Abbotta McNeilla Whistlera, w którego obrazach, malarskich i graficznych, ostrość widzenia pejzażowych form zanika, roztopia się w wysubtelniionych orkiestracjach barw i walorów, przygasa w otulinie zmierzchu i nocy, poddając się muzycznym odczuciom i skupionej kontemplacji artystycznej „mowy”. Ta doskonała egzemplifikacja sztuki aspirującej do autonomii własnego ję-



il. 1. Wanda Komorowska, *Autoportret przed lustrem*, ok. 1906, Muzeum Narodowe w Warszawie, repr.: Irena Kossowska, *Narodziny polskiej grafiki artystycznej 1897-1917*, Kraków 2000, s. 228, il. 347.

IRENA KOSSOWSKA

Aporia: zwielokrotnione wizerunki, sparafrazowane obrazy

zyka, a zarazem symbolicznie nośnej, choć w pełni „osobna”, pozwala sytuować się w rozmaitych kontekstach, zestawiać zarówno z malarstwem Josepha Mallarda, Williama Turnera i Claude’a Moneta,¹ jak dwudziestowiecznych abstrakcjonistów,² i dzięki tym intertekstualnym relacjom odsłania coraz to inne aspekty swych sensów i znaczeń. Sprawdźmy więc, czy perspektywa derridiańskich skojarzeń ujednoznacznia rozumienie wykonanej przez Komorowską grafiki, czy też, wręcz przeciwnie, wprowadzi nas, odbiorców, w sferę interpretacyjnej nierozstrzygalności i zwątpień.

Komorowska zainicjowała w polskiej grafice artystycznej pierwszej dekady XX wieku nurt intymistyczny, oparty na motywach starannie zaaranżowanych martwych natur kwiatowych, portretach o kontemplacyjnej aurze, wyciszonych scenach salonowych i pracownianych; nurt wolny od narodowej tematyki i patriotycznych treści, w które uwikłana była rodzima sztuka przełomu wieków. Wysmakowane gamy chromatyczne Whistlerowskich „symfonii” i „harmonii” przekładała Komorowska na język barwnej akwatinty.

W technice akwatinty wykonany został także domniemany autoportret artystki przed lustrem (ok. 1906-1910); domniemany, gdyż ta utrzymana w wąskim rejestrze umbry i szarości rycina ma enigmatyczną wymowę, wykracza poza granice skonwencjonalizowanej sztuki portretowania. Przedstawiony w kompozycji motyw można bowiem odczytywać dwojako: jako lustrzany wizerunek odwróconej w trzech czwartych tyłem do widza Komorowskiej, lub jako jej podwójny autoportret. Rozróżnienie to ma w naszym wywodzie charakter instrumentalny, gdyż, w istocie rzeczy, przedstawienie odbijającej się w lustrze postaci stanowi szczególny typ podwójnego portretu. Niemniej portret podwójny jest kategorią szerszą od wizerunku podwójnego za pośrednictwem refleksyjnych powierzchni, gdyż może powstać na kilka sposobów, także bez udziału lustra. Motyw zwierciadlanego odbicia musiał być Komorowskiej dobrze znany z twórczości Whistlera. Ten podpatrzony przez Whistlera w japońskich drzeworytach efekt służył pogłębianiu iluzji przestrzennej kompozycji, mnożeniu dekoracyjnych elementów,

a także wzbogacaniu wewnątrzobrazowej narracji.³ Komorowska wprowadziła efekt przestrzennej komplikacji w akwafortach *Starzec i kobieta* (ok. 1906, il. 14) oraz *Studium portretowe dziewczynki* (ok. 1906-10) stosując, podobnie jak Whistler w *The Music Room: Harmony in Green and Rose* (1860-61), lustrzane odbicie kobiecej postaci znajdującej się w tej części przedstawionego pokoju, która nie mieści się w kadrze obrazu. Także w słynnym obrazie Whistlera *The Little White Girl: Symphony in White No. 2* (1864) twarz modelki, Joanny Hiffernan, odbija się we wmontowanym nad kominkiem lustrze, intensyfikując aurę zadumy. Połykliwa tafla służy ponadto wprowadzeniu w zawężony kadr kompozycji fragmentarycznie widocznych dzieł sztuki – obrazu i ryciny – zawieszonych na przeciwległej ścianie, dopełniających bezpośrednio oglądane, orientalne przedmioty użytkowe (lakowe pudełko, chiński wazon i japoński wachlarz), a tym samym wzmacnia efekt estetyzacji wnętrza, nasycenia go sztuką. Jednak w autoportrecie Komorowskiej, wbrew oczywistości empirycznego doświadczenia, a także w przeciwieństwie do Whistlerowskiego prototypu (nieostry fantom postaci w lustrze), odzwierciedlenie twarzy artystki jest bardziej wyraziste i pełnoplastyczne od sumarycznie ujętej, eterycznej sylwety modelki zajmującej pierwszy plan kompozycji. Ambiwalentną wymowę ryciny intensyfikuje niejasna relacja przestrzenna między ukazanymi postaciami, gdyż zwierciadlana tafla jest nieidentyfikowalnym, transparentnym ekranem, domyślnym raczej niż widzialnym. Spróbujmy więc odczytać akwatintę Komorowskiej jako autoportret podwójny, stworzony bez użycia refleksyjnej powierzchni. Czy w takim wariacie interpretacyjnym możemy dostrzec w rycinie próbę oddania, prócz wy-



il. 2. Bruno Schulz, *Portfolio Xięgi Balwochwalczej*, 1920-22, wł. prywatna, repr.: Wojciech Chmurzyński (red.), *Bruno Schulz 1892-1942. Katalog-pamiętnik wystawy „Bruno Schulz. Ad Memoriam”*, Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, Warszawa 1995, s. 230, il. 126.

glądu artystki, dwóch aspektów jej osobowości, racjonalnego, poznawalnego oraz ukrytego, intelektualnie nieuchwytnego?

Dwa wymiary ludzkiego bytu, zmysłowy i duchowy, unaocznili już wcześniej Stanisław Wyspiański w *Portrecie Henryka Opieńskiego* (1898, il. 15), kompozytora i muzykologa. Portret podwójny stanowił dogodną formułę obrazowania dla Wyspiańskiego dzięki zintensyfikowanemu walorom dekoratywnym i spotęgowanej możliwości ewokowania symbolicznych treści. W wizerunku Opieńskiego wydobyta walorowym modelunkiem i obwiedziona giętkim konturem postać modela, wydaje się (dzięki swej plastyczności i usytuowaniu na skraju kadru) pokonywać granice wyobrażonej przestrzeni, by zaistnieć w realnej przestrzeni widza i potwierdzić tym swą fizykalność. Wylaniające się spoza ujętej *en trois quatres* postaci Opieńskiego profilowe ujęcie muzyka, zjawiskowe i eteryczne, staje się natomiast refleksem duszy pogrążonej w falach rodzącej się muzyki. Błękitny kontur obiegający obie sylwety, łączy je, niczym emanująca z nich aura, w nierozzerwalną całość, oddając dwa aspekty życia i osobowości kompozytora, aspekt związany z doczesną egzystencją i jej społeczno-kulturowymi uwarunkowaniami, oraz aspekt kreatywny, odnoszący się, poprzez abstrakcyjny pierwiastek muzyki, do transcendencji.

A może autoportret Komorowskiej należałoby analizować wyłącznie jako symultaniczne przedstawienie postaci artystki ujętej z dwóch różnych punktów obserwacji? Radykalne zsyntetyzowanie pierwszoplanowej sylwety można by wówczas uznać za zabieg formalny, pozbawiony metafizycznych implikacji. Zasadę symultaniczności obrazowania zastosował już wcześniej Wyspiański szkicując postać czytającego książkę przyjaciela Józefa Mehoffera, za każdym razem z innej perspektywy, w dwóch różnych momentach lektury. Dzięki dwuwariantowości ujęcia, Wyspiański zintensyfikował chwilę intymną, moment prywatności dostępny jedynie komuś bliskiemu, dowcipnemu, i zarazem nieustannie ćwiczącemu oko i rękę rysownika-obszernika.

Duplikowanie, a nawet mnożenie postaci tego samego modela w przestrzeni jednej kompozycji stało się trwałą koncepcją w rozwoju sztuki portretowej. *Portret wielokrotny* Stanisława Ignacego Witkiewicza z ok. 1916 roku, to tylko jeden z przykładów symultanicznego zestawiania w kadrze fotografii kilku wizerunków postaci oglądanej pod różnym kątem, w zmieniającej się perspektywie, jakby przez „oko” obiektywu okrążającego stół, przy którym posadzono modela. W tych pochodzących z lat nastych i 20. minionego stulecia zdjęciach, wykonanych przez anonimowych rosyjskich fotografów, można się dopatrywać „osadu” kubo-futurystycznych doświadczeń ówczesnej awangardy.

Podatny na modernistyczne pokusy, ale wyrosły z dziedzictwa symbolizmu Witkacy zmnożył swój



il. 3. Margit Sielska, *Montaż (przy oknie)*, ok. 1934, wł. prywatna, repr.: Piotr Łukaszewicz, *Roman i Margit Sielscy. Obrazy z kolekcji Piotra Wojno i z innych zbiorów polskich*, kat., wyst., Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 2004, il. 16.

własny wizerunek (w mundurze oficera rosyjskiej armii) dzięki odpowiedniej konfiguracji luster, poszukując w momentowym i wieloaspektowym zarazem oglądzie dostępnych zmysłowo zjawisk rządzącej nimi zasady, metafizycznej istoty bytu. „Momentów tych nie możemy nijak pomyśleć i wyobrazić sobie jako samodzielnych [...]. Należałoby je wszystkie wypowiedzieć jednocześnie, jednym tchem”.⁴ Postrzeganie fotograficznego kadru w kategoriach ekranu, na który projektowane są ulotne obrazy nieustannie przepływające przez percypujący podmiot, antycypowało sformułowanie przez Witkacego filozoficznej teorii „jedności w wielości” wszelkich fenomenów.⁵ Lokując swój zwielokrotniony portret w wyłączonym ze strumienia czasu (historii) momencie, Witkacy konfrontował samego siebie ze sobą, jako Istnieniem Poszczególnym.

Jak postrzegali formułę portretu zwielokrotnionego reprezentanci innych opcji dwudziestowiecznej awangardy? Pozostaniemy w obszarze fotograficznych eksperymentów.

W 1925 roku László Moholy-Nagy utrwalił wizerunek Hannah Höch, nakładając na siebie dwa negatywy

fotograficzne, co dało efekt „symultanicznego fotoportretu” (il. 17). Höch, awangardzistka z kręgu Novembergruppe, zaprzyjaźniona z Raulem Hausmannem i Kurtem Schwittersem, realizatorka dadaistycznej koncepcji fotomontażu, poddana została (jako pozująca modelka) zabiegowi dublowania postaci, raz uchwyconej *en face*, a raz z profilu. Ujęcie frontalne – to Höch pogodna, uśmiechnięta, utrzymująca wzrokowy kontakt z widzem, z wyeksponowanymi, starannie ułożonymi dłońmi; profil – to twarz blada, zmartwiała, o zastygłych rysach, przymkniętych oczach i lekko rozwartych ustach, niczym maska, przesłaniająca (ze względu na swą nikłą przejrzystość) połowę twarzy uchwyconej *en face*. Wydaje się ona należeć do odmiennej ontologicznie rzeczywistości – wypreparowanej z naturalnego tętna życia, sztucznej, scenicznej. Czy doświadczenie Moholy-Nagy’ego należy więc interpretować jako eksplorację specyficznych własności fotograficznego medium (transparentności celuloidowej błony) i subwersywną wobec tradycyjnych konwencji portretowania taktykę awangardzisty, czy też jako przejaw wieloaspektowej percepcji modelki? Czy



4



5



6



8



7

il. 4. Margit Sielska, *Ewa*, ok. 1934, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, repr.: Piotr Łukasiewicz, Roman i Margit Sielscy. Obrazy z kolekcji Piotra Wojno i z innych zbiorów polskich, kat., wyst., Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 2004, il. 15.

il. 5. Margit Sielska, *Kompozycja z aktem*, ok. 1934, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, repr.: Piotr Łukasiewicz, Roman i Margit Sielscy. Obrazy z kolekcji Piotra Wojno i z innych zbiorów polskich, kat., wyst., Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 2004, il. 14.

il.6. Bruno Schulz, *Naga kobieta i skulona postać męska na podłodze*, przed 1933, Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, repr.: Wojciech Chmurzyński, Bruno Schulz 1892-1942, kat. wyst., Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, Warszawa 1992, s. 223, il. 197.

il. 7. Bruno Schulz, *Naga kobieta z całującym stopy mężczyzną*, ok. 1933, Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, repr.: Wojciech Chmurzyński, Bruno Schulz 1892-1942, kat. wyst., Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, Warszawa 1992, s. 228, il. 202.

il. 8. Bruno Schulz, *Wenus i Amor (II)*, przed 1933, Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, repr.: Wojciech Chmurzyński, Bruno Schulz 1892-1942, kat. wyst., Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, Warszawa 1992, s. 235, il. 207.

jest to jedynie „zapis” zdynamizowanego spojrzenia (oka obiektywu), dwustronnie rejestrującego jej aparację, czy także aluzja do antagonistycznych (ale dopełniających się) pokładów jej osobowości: racjonalnego, komunikatywnego, oraz nieświadomego, niedostępnego? Semantyczną wieloznaczność i interpretacyjną „otwartość” *Symultanicznego fotoportretu* Hannah Höch potęguje nieostre tło, jakie tworzy zwarta masa roślinności przeobrażająca się w amorficzne plamy kleksów o konturach postrzępionych przez prześwity światła. Pokusą dla współczesnego odbiorcy staje się odczytanie fotografii Moholy-Nagy’ego przez pryzmat refleksji nad istotą fotografii jako medium, zawartą w pismach Rolanda Barthesa. Wprowadzone przez Barthesa pojęcie *punctum* (metafizycznego ułknięcia)⁶ można bowiem odnieść do twarzy-maski, postrzeganej jako plastyczne i znaczeniowe jądro fotograficznej kompozycji; jej martwota zdaje się ewokować śmierć, a tym samym może pobudzić lub reaktywować minione, traumatyczne przeżycie odbiorcy.⁷ Ten bezwyrazowy, stężyły profil modelki, pozostający w nieusuwalnym napięciu z ujęciem *en face*, nieodparcie przyciąga i paraliżuje wzrok, wbrew wewnętrznej dynamice kompozycji (element czasu wynika tu z domyslniej zmiany pozycji modelki wobec obiektywu). Paradoksalnie, takie „dotknięcie” śmierci mogło w przypadku współczesnego Hannah Höch odbiorcy wywołać projekcję przyszłości, przecucie kresu życia artystki, albo, granicznego stanu egzystencji, w sposób niezbywalny przypisanego kondycji ludzkiej. Wiążąc swe rozumienie natury fotografii z ideą śmierci, Barthes odwołał się do archaicznego teatru greckiego: „Fotografia wydaje mi się bliższa Teatru, a to przez szczególnie związek, przez Śmierć. Znany jest pierwotny związek teatru i kultu Zmarłych: pierwsi aktorzy odłączyli się od wspólnoty grając rolę Zmarłych; ucharakteryzować się oznaczało określić się jako ciało zarazem martwe jak i żywe: takim jest bielony tors w teatrze totemicznym, człowiek z pomalowaną twarzą w teatrze chińskim, makijaż z masy ryżowej w indyjskim Katha-Kali, maska w japońskim teatrze Nō... Otóż ten sam związek odnajduję w Fotografii: pomimo naszych wysiłków, by była «jak żywa» (a ta pasja «ożywiania» nie jest niczym innym, jak tylko mitycznym zaprzeczeniem naszego zażenowania wobec śmierci). Fotografia jest jak teatr prymitywny, jak Żywy Obraz – wyobrażeniem nieruchomej usminkowanej twarzy, pod którą widzimy umarłych”.⁸ Zafascynowany eksperymentalnym potencjałem fotografii Moholy-Nagy, nie tylko zaświadczyl o możliwości przekroczenia mimetycznego wymiaru tego medium, ale uchwycił także, być może bezwiednie, jego zdolność do symbolizowania.

Formuła podwójnego/zwielokrotnionego portretu pociągała również innych pionierów dwudziestowiecznej fotografii eksperymentalnej: tych, którzy tworzyli

nurt rosyjskiego konstruktywizmu i suprematyzmu (Aleksander Rodcenko, Ivan Puni), oraz tych, którzy związani byli z Bauhausem (Oskar Schlemmer). Do ukazania dwóch (co najmniej) aspektów powierzchowności modelu/ki wykorzystywano zarówno odbicia w lustrze bądź połyskliwej powierzchni, na przykład lampy (Marianne Brandt, Walter Wilhelm Kaminski, Moses Bahelfer), jak i superpozycję negatywów. W tej koncepcji ludzkiego wizerunku, poddającego się addytywnemu składaniu z kilku ujęć tej samej osoby, znalazła przejaw diagnoza percepcyjnych możliwości współczesnego człowieka, podlegającego bezustannej presji zewnętrznego świata, świata nasyczonego obrazami, operującego nowymi technologiami i niezliczonymi kanałami komunikacji wizualnej. To próba uchwycenia specyfiki jednoczesnego postrzegania wielu bodźców zmysłowych pokrewna doświadczeniom z fotomontażem.

W 1953 r. formułę podwójnego portretu zastosuje Victor Obsatz w fotograficznym wizerunku Marcela Duchampa (il. 16). Duchamp lubił zarówno dublujący, jak i zwielokrotniający postać modelu typ obrazowania. Dadaistyczna postawa (i jej późniejsze warianty), pozwalała na anulowanie mimetycznych i reprezentacyjnych



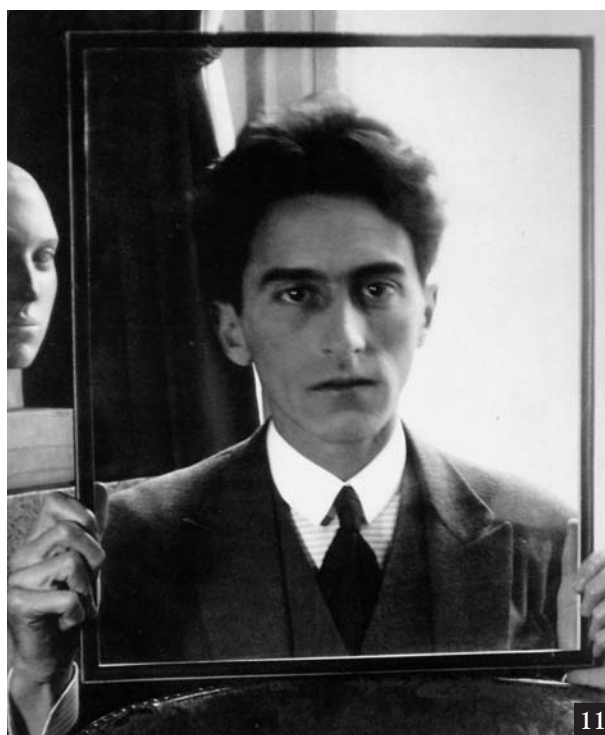
il. 9. Margit Sielska, *Voilà (kompozycja z ręką)*, ok. 1934, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, repr.: Piotr Łukaszewicz, *Roman i Margit Sielscy. Obrazy z kolekcji Piotra Wojno i z innych zbiorów polskich*, kat., wyst., Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 2004, il. 13.

treści, jakie niósł ze sobą „portret muzealny”. W fotografii Obsatza superpozycja twarzy modela widzianej *en face* i z profilu to, zgodnie z interpretacją Victora Stoichity, nawiązanie do dwóch podstawowych formuł portretu respektowanych przez wieki w sztuce europejskiej, a zarazem ich demonstracyjne przekroczenie i przetworzenie.⁹ W ujęciu frontalnym Duchamp nawiązuje wzrokowy kontakt z widzem, a łagodny uśmiech uwypukla relief zmarszczek na jego twarzy (przyczynia się do tego efektu silne boczne oświetlenie). Twarz ulega jednak dematerializacji i odrealnieniu dzięki specyfice fotograficznego medium (przejrzystości celuloidowej błony) pozwalającej na jednoczesny ogląd prześwitującego spod spodu profilu modela. Dzięki takiemu zabiegowi wizerunek *en face* zyskuje dodatkowy wymiar, wymiar groteskowej deformacji, który wprowadza małżowina uszna nachodząca na (a raczej wrastająca w) nos Duchampa i przesłaniająca częściowo jego lewe oko. Jej kontur zapętała się w zdumiewający sposób w górnej części, kontynuując „organicznie” linię bruzdy lewego policzka. Podobnie jak w symultanicznym portrecie Hannach Höch, profil Duchampa oddaje stan wewnętrznej koncentracji i wyobcowania, kontrastując z psychiczną otwartością modela sfotografowanego frontalnie, a oba ujęcia zakłóca i zniekształca efekt superpozycji. Czy ta subwersywna wobec tradycji sztuki portretowej strategia przedstawiania (odwzorowywania przez fotografię) postaci ludzkiej, ewokuje dwa komplementarne aspekty osobowości modela, dwa antytetyczne, ale współlistniejące ze sobą nierozzerwalnie rejestry jego psychiki? Czy takie odczytanie (sugerujące surrealistyczne koneksje czy zdolność do metaforyzacji) jest sprzeczne z conceptualną postawą samego Duchampa, negującego epistemologiczne i estetyczne walory sztuki? Przełamując przedstawieniowe konwencje, uzmysławiając zarówno mimetyczny charakter, jak kreatywny potencjał fotograficznego medium, portret Duchampa niepokoi, zastanawia, pobudza skojarzenia, skłania do namysłu nad tym, co w potocznym doświadczeniu nieuchwytnie, niewidoczne, niepojęte; nie skłania jednak do konkluzji.

Stoichita postrzega fotografię Obsatza przez pryzmat derridańskiej dekonstrukcji i wskazuje konsekwencje tego typu obrazowania w twórczości Andy Warhola potrającego swój wizerunek w *Autoportrecie* z 1978 r. (il. 18). Symultanim trzech ujęć głowy twórcy, w trzech czwartych, półprofilu i profilu, to przejaw koncepcji „jedności w wielości” sprowadzonej do „naskórka” zjawisk (w przeciwieństwie do epistemologicznych aspiracji Witkacego). „Jeśli chcecie wiedzieć wszystko o Andym Warholu, po prostu spójrzcie na powierzchnię: moich obrazów, filmów i mnie samego, tam będę. Z tyłu nie kryje się nic” – skonstatował Warhol.¹⁰ Jak ukazać to „nic”? Nie bez znaczenia dla odbioru potrójnego wizerunku Warhola

jest zastosowany przez artystę efekt negatywowy, który kieruje uwagę na specyfikę fotograficznego medium (artysta sięgnął po formułę negatywowego obrazu już w latach 60., m.in. w wariantowych ujęciach elektrycznego krzesła). Ontologiczny wyróżnik fotografii to mechaniczny ślad pozostawiony przez światło na światłoczułej warstwie celuloidowej kliszy (niezależnie od tego, czy negatyw traktowany jest jako element pośredniczący w tworzeniu pozytywowej odbitki, czy jako finalna praca artystyczna).¹¹ Zachodząca w negatywie tonalna inwersja znanych z potocznego doświadczenia wyglądom tworzy efekt dematerializujący powierzchnię zjawisk, abstrahuje od realiów zmysłowej percepcji otaczającego świata. W odniesieniu do wizerunku własnego Warhola, odsłania wewnętrzną pustkę człowieka epoki wzmożonej idolatrii i symulaków, której rozwój stymulują fotograficzne i reprodukcyjne techniki podporządkowane strategiom massmediów. Czy taką interpretację uprawomocnia zestawienie (w ramach jednej kompozycji) dwóch odmiennych tonalnie kadrów zawierających ten sam motyw potrójnego portretu Warhola, niczym kolejnych klatek taśmy filmowej różniących się jedynie warunkami ekspozycji (jak w robionej przez fotografa serii zdjęć upatrzonego obiektu)? A może to dyptyk złożony z dwóch negatywów poddanych różnym metodom laboratoryjnej obróbki? Czy zasadne byłoby odczytanie pracy Warhola w perspektywie koncepcji Jana Baudrillarda, wskazującego na wewnętrzną pustkę znajdującej się w impasie sztuki i dostrzegającego w Warholu najlepszą egzemplifikację artysty, który „posunął się najdalej w unicestwieniu podmiotu sztuki” i „jest jedynie pośrednikiem ironicznego pojawiania się rzeczy”?¹²

Nie sposób definitywnie rozstrzygnąć, czy *Autoportret* Komorowskiej sytuuje się na początku tej linii rozwojowej sztuki portretowej, która doprowadzi do przewartościowującej tradycję kulturową postawy Duchampa i Warhola, czy też wpisuje się w formułę podwójnego/zwielokrotnionego portretu o symbolicznych konotacjach. Surrealiści, w swym dążeniu do ujawniania dwóch dopełniających się wymiarów ludzkiej psychy, świadomego i nieświadomego, zmodyfikowali formułę podwójnego portretu, wykorzystując refleksyjne – czy raczej magiczne – właściwości lustra. Zwierciadlane odbicie posłużyło im do ujawniania dualizmu ludzkiej jaźni, do uzmysłowienia antynomii między intelektem a stłumionym instynktem. W obrazie Paula Delvaux *Kobieta siedząca przed lustrem* (1948) fantom kobiety widoczny w zwierciadle przybiera postać aktu. Unoszące się w powietrzu lustro wydaje się być ekranem, na który modelka projektuje swój stan psychiczny i wyobrażenia (choć, paradoksalnie, odbija się w nim także realny element wyposażenia wnętrza, dekoracyjny kwiat doniczkowy, oraz przeciwległa ściana pokoju). Nagość widocznej w zwierciadle postaci



il. 10. Aleksander Krzywobłocki,
Portret kobiety, 1932,
Muzeum Sztuki w Łodzi.

il. 11. Man Ray, *Jean Cocteau*, 1922,
kolekcja Grubera, repr.: *Fotografia XX wieku*.
Museum Ludwig w Kolonii, TASCHEN GmbH 2007,
s. 516.

il. 12. Aleksander Krzywobłocki, *Leżąca kobieta*,
ok. 1932, Muzeum Sztuki w Łodzi.

il. 13. Aleksander Krzywobłocki,
Portret H.A., 1935,
Muzeum Sztuki w Łodzi.

il. 14. Wanda Komorowska, *Starzec i kobieta*, ok. 1906,
Muzeum Narodowe w Krakowie;
repr.: Irena Kossowska,
Narodziny polskiej grafiki artystycznej 1897-1917,
Kraków 2000, s. 229, il. 349.

pobudza niejednoznaczne skojarzenia; może być interpretowana jako uzmysłowienie seksualnych instynktów, albo jako unaocznienie ideału kobiecego piękna, który adoruje i do którego aspiruje modelka. „Rozchwianie” warstwy znaczeniowej obrazu powoduje, że rodzi się także dialog z muzealną tradycją, następuje zbliżenie do renesansowej alegoryzacji znanej z kanonicznego obrazu Tycjana *Miłość niebiańska i miłość ziemską* (1515-16). Przypisanie lustrzanemu odbiciu funkcji epistemologicznej, mocy ukazywania istoty rzeczy zamiast ulotnego jej odzwierciedlenia, sięga ponadto swą genealogią daleko wstecz, do wywodzącej się ze średniowiecza formuły *mundus perversus* związanej z tradycją karnawału. Głupiec wyobrażony w ilustracji Hansa Holbeina do *Stultitiae Laus* (*Pochwała głupoty*, 1509) Erazma z Rotterdamu, uważnie obserwuje swój

prześmiewczy fantom (kaptur na jego głowie to emblemat głupoty) prezentowany przez lustro. Pojmowanie zwierciadła jako zewnętrznego sumienia człowieka znalazło przejaw także w serii alegorycznych rysunków Francisco Goi zwanych „magicznym ekranem”; przedstawione w nich postacie odwracają wzrok od swych kompromitujących (animalistycznych) lustrzanych odpowiedników.¹³

Wśród polskich nadrealistów skupionych w lwowskiej grupie „artes”, magiczną moc zwierciadła wykorzystał Aleksander Krzywobłocki. Łączył on elementy surrealistycznej postawy z konstruktywistycznym paradygmatem, by ostatecznie stworzyć wizyjne obrazy wylaniające się jakby z nieświadomości lub pokrewne poetyce realizmu magicznego. Artysta okazał się najbardziej nowatorski w dziedzinie eksperymentalnej



il. 15. Stanisław Wyspiański, *Portret Henryka Opieńskiego*, 1898, Muzeum Narodowe w Szczecinie, repr.: *Metaphor and Myth. Literary and Historical Motifs in Polish Art at the Turn of the 19th Century*, kat. wyst., Latvian National Museum of Art, Kumu Art Museum of Estonia, National Museum in Szczecin, Szczecin 2007, s. 263.

fotografii, foto-kolażu i negatywowego fotomontażu.¹⁴ Od 1928 r. wykonywał aranżowane portrety, którym nadał miano „foto-przekazów portretowych”. Interesowało go takie ujęcie obiektu, które odsłania jego dotychczas niedostrzegane aspekty i nieprzeczuwane właściwości. Gra tocząca się między realną modelką a jej refleksem-fantodem stanowi istotę podwójnego wizerunku młodej kobiety (*Portret H.A.*, 1935, il. 13). Lustrzana tafla ustawiona została przez Krzywobłockiego w taki sposób, by psychiczny wyraz skupionej w sobie i wpatrzonej w widza modelki uległ w zwierciadle samoistnemu przeobrażeniu; odwrócony o 180 stopni obraz (akcentujący białka głęboko osadzonych oczu) staje się nośnikiem psychicznego napięcia, stanu zdumienia i przerażenia. Wpisana w kadr zdjęcia tafla refleksyjna zdaje się pośredniczyć między sportretowaną kobietą i widzem, zyskując rolę medium przekazującego ukryte w potocznym oglądzie treści, a tym samym, w sposób znamieny dla upodobań surrealistów, symbolizuje dualizm ludzkiej osobowości i ewokuje tajemnicę autorefleksji.

Nierozłącznie związana z lustrem kwestia *mimesis* i pytanie, co ukazuje zwierciadlany obraz – zewnętrzny wygląd czy istotę rzeczy – pojawi się też w rysunkach Brunona Schulza, utrzymującego bliskie kontakty ze środowiskiem lwowskiego „artes”.¹⁵ W jednym z projektów okładki *Xięgi Bałwochwalczej* Schulz wprowadził motyw pierrota o autoportretowych rysach, który trzyma lustro przed leżącą na łożu kobietą-idolem (il. 2). Antycypuje on wizerunek autora składającego bóstwu w holdzie koronę lub księgę w opracowanej w dwóch wersjach rycinie otwierającej *Xięgę (Dedykacja. Introdukcja; Xięga bałwochwalcza II)*, a zarazem parafrazuje romantyczną koncepcję twórcy utożsamionego z błaznem. W poetyce Schulza (*Bachanalia, Święto wiosny*) pierrot pojawiał się jako reprezentant „wszystkich błazeńskich golemów, wszystkich pałub, zadumanych tragicznie nad śmiesznym swym grymasem”,¹⁶ pełnił funkcję nośnika świata sztuczności i artystycznej konwencji. Wymiar artystycznej umowności wydobywał Schulz również poprzez przywoływanie w schematach kompozycyjnych i tytułach swych rycin i rysunków kontekstu sztuki dawnych mistrzów. Parafrazy i pastisze obrazów Tycjana, Velázquez i Goi służyły zarówno odgadywaniu pierwotnych sensów zaklętych w mitach i biblijnych wątkach, jak i uwypuklaniu wielowiekowych nawarstwień kulturowych odziedziczonych przez współczesną cywilizację.¹⁷

W rysunku karty tytułowej Schulz mnoży poziomy artystycznej fikcji, parafrazując toposy artystycznej tradycji, mówiąc o sztuce samej, o akcie twórczym i roli artysty. Wyobrażenie prowokacyjnie upozowanej na łożu kobiety, której nogi odsłania dekoracyjnie sfałdowana suknia, to pastisz Tycjanowskich przedstawień Wenus, kanonicznych obrazów epoki renesansu i ich kolejnych wariantów malowanych przez Velázquez



il. 16. Victor Obsatz, *Marcel Duchamp*, 1953, repr.: Victor I. Stoichita, *Krótką historia cienia*, Kraków 2001, s. 220, il. 106.

eza, Maneta i Goyę. Amora podającego bogini miłości lustro przeobraził Schulz w pierrota-twórcę, który przywołuje za pośrednictwem zwierciadlanego odbicia koncepcję *mimesis* odnoszącą się do definicji sztuki jako takiej. Kobieta, jej cielesne piękno, sensualizm, witalność i biologizm utożsamiał Schulz w swej prozie z materią; co więc odzwierciadła kreowana przez niego sztuka? Doskonałość idola czy materię, „która nie wie, kim jest i po co jest, dokąd prowadzi ten gest, który jej raz na zawsze nadano”.¹⁸ Dualizm pomiędzy tym, co zmysłowe i ulotne, a tym, co idealne i mityczne, zauważył już Tycjan, wykorzystując ambiwalentną rolę lustra. Wanitatywne w swej wymowie portrety przeglądających się w lustrach weneckich kurtyzan (*Próżność*, 1514-15) współlistnieją w jego *oeuvre* z wyobrażeniami Wenus, której nieprzemijające piękno potęguje lustrzany refleks (*Wenus przed lustrem*, 1554-55). Występujące w szesnastowiecznym malarstwie Wenecjan sceny toalety przed lustrem mają w istocie rzeczy enigmatyczną wymowę: nie sposób niekiedy rozstrzygnąć, czy przedstawione w nich zmysłowe kobiety to personifikacje próżności i narcystycznego zachwyty dla własnej cielesności, czy też wcielenia bezczasowego ideału piękna. Za pytaniem, jakie implikuje rysunek Schulza, kryje się filozoficzna antynomia: schopenhauerowska niezgoda na platońską koncepcję sztuki rozumianej jako naśladownictwo złudnych fenomenów będących jedynie „cieniami” rzeczywistych idei. Schopenhauer przypisał bowiem sztukom wizualnym moc epistemologiczną,



il. 17. László Moholy-Nagy, *Symultaniczny fotoportret Hannah Höch*, 1926, repr.: *László Moholy-Nagy: Kunst des Lichts*, kat. wyst., Martin Gropius Bau, Berlin; Circulo de Bella Artes, Madrid.

zdolność chwytania w akcie estetycznej kontemplacji istoty świata ukonstytuowanej przez platońskie idee. W jaki sposób dylemat ten rozstrzygnął w swej twórczości Schulz? Jako niestrudzony poszukiwacz śladów pierwotnego mitu, rozproszonego w kulturowych nawarstwieniach, połączył w jednorodną wizję artystyczną elementy zdawałoby się heterogeniczne, pochodzące z antagonistycznych wobec siebie źródeł. Budując swą własną, prywatną mitologię „z ułamków rzeźb i posągów bogów”, Schulz sięgał po różnorodne elementy kulturowego dziedzictwa, wydobywał je zarówno z antycznych mitologii, jak i z bliższych mu w czasie mitów, które pojmował jako „przeobrażoną, okaleczoną, przeistoczoną” wersję pierwotnych wierzeń.¹⁹ Parafraza motywu Wenus stanowi kwintesencję rozważań zawartych w artystycznym manifestie Schulza, w *Traktacie o manekinach. Albo wtórej Księżce Rodzaju*. Tu rozwinął artysta swą koncepcję twórczości, ułomnej wprawdzie i wtórnej wobec dzieła Boga, lecz wypływającej z wewnętrznego imperatywu i autentycznej potrzeby kreacji. Dzieło człowieka, parodiując poprzez swą niedoskonałość i fragmentaryczność Boskie Stworzenie, wyznacza obszar sztuki tożsamej z „regionami wielkiej herezji”, autonomicznej, rządzącej się własnymi prawami. Dualizm formotwórczej inteligencji i przybierającej coraz to inną postać materii, która nęci do nadania jej ostatecznego

kształtu, zostaje przewyciężony w chwili tworzenia; fascynacja samą materią jest wprawdzie herezją, lecz jest też warunkiem koniecznym i niezbędnym procesu twórczego. Hołd dla kobiety staje się metaforą aktu kreacji dzieła sztuki, które nie może istnieć bez swego zmysłowego wymiaru. „Demiurgos kochał się w wytrawnych, doskonałych i skomplikowanych materiałach – my dajemy pierwszeństwo tandecie. Po prostu porywa nas, zachwyca taniość, lichota, tandetność materiału. Czy rozumiecie – pytał mój ojciec – głęboki sens tej słabości, tej pasji do pstrej bibułki, do *papier-mâché*, do lakowej farby do kłaków i trociny? To jest – mówił z bolesnym uśmiechem – nasza miłość do materii jako takiej, do jej puszystości i porowatości, do jej jedynej, mistycznej konsystencji. Demiurgos, ten wielki mistrz i artysta, czyni ją niewidzialną, każe jej zniknąć pod grą życia. My, przeciwnie, kochamy jej zgrzyt, jej oporność, jej pałubiącą niezgrabność. Słowem – konkludował mój ojciec – chcemy stworzyć po raz wtóry człowieka, na obraz i podobieństwo manekina”.²⁰ Kobieta-idol jest więc w istocie rzeczy „damą z kłaków i płótna”,²¹ bytem prowizorycznym, lecz świadczącym o aspiracjach swego twórcy do zrekonstruowania sensu świata.

Budując swą synkretyczną wizję artystyczną, Schulz opierał się na wnikliwej obserwacji drohobyckiego otoczenia, prowincjonalnej scenerii i bliskich mu ludzi, krewnych, przyjaciół i znajomych, których rysy uwiecznił w swych rysunkach i prozie. Znamienna dla Schulzowskiej prozy symbioza realiów codzienności i trywialnych zdarzeń z archetypami odradzającymi się w obrazach dawnych mistrzów występowała też w serii rysunków wykonanych przez artystę w latach 30., w których powrócił kluczowy motyw *Xięgi Bałwochwalczej* – adoracja kobiety-ideału. Ożył tu kompozycyjny schemat zaczerpnięty z tycjanowskich wyobrażeń Wenus i Danae (il. 8). Pokornie czczona przez mężczyzn bogini demonstruje swą lalkowatą sztywność, zyskując niekiedy, jak w wizerunkach panny Kuziw, groteskowy wyraz (il. 6). W niektórych rysunkach znika nieforemna postać samego bałwochwalczy; pozostaje natomiast główny atrybut kobiety-idola – rozłożyste łoże wyścielone poduszkami. Łoże to – z rzadka przyozdobione barokowym ornamentem – usytuowane jest we wnętrzu sypialni wydzielonej od fragmentarycznie zarysowanego w tle widoku Drohobycka parapetem wyolbrzymionego okna i – niekiedy – umownie potraktowanymi kotarami niewidocznego baldachimu. Stopniowo jednak ten podział przestrzenny zanika i łoże – w irracjonalny sposób – sytuuje się bezpośrednio w pejzażu wypełnionym szkicowo zaznaczonymi, uproszczonymi na podobieństwo teatralnej scenografii zabudowaniami (il. 7). „Napięcie pozy, sztuczna powaga maski, ironiczny patos”²² – to słowa dające się odnieść do bohaterki rysunków Schulza zachowujących rysy autentycznych mieszkank Drohobycza.

Akcentując umowność artystycznej konwencji o renesansowo-antycznym rodowodzie, Schulz obniża wysokości diapazon, łagodzi patetyczny wydzźwięk bałwochwalczego kultu. Służy temu symbioza pierwiastków realnych i imaginacyjnej przestrzeni obrazowej, w której współlistnieją istoty i rzeczy należące do odmiennych porządków rzeczywistości.

Także Aleksander Krzywobłocki wykreował ezoteryczną wizję artystyczną oddającą aurę prowincjonalnej Galicji. Dla Krzywobłockiego punktem odniesienia była nie tylko rzeczywistość potoczna, utrwalona w dokumentalnej fotografii, ale także rzeczywistość artystycznie przetworzona, konwencje obrazowania znamienne dla sztuki muzealnej. W aranżowanych portretach artysta parafrazował ikonograficzne i kompozycyjne wzory dawnych mistrzów. Po renesansowe konwencje portretowe, tycjanowskie wizerunki Wenus i Danae, sięgało w latach 20. i 30. pokolenie twórców *pittura metafisica* i *Neue Sachlichkeit*, by prowadzić dialog z artystyczną tradycją zamkniętą w muzealnych galeriach. Giorgio de Chirico ironicznie oddawał dystans dzielący współczesną cywilizację od dziedzictwa antyku i renesansu, ukazywał wielkość minionych epok sprowadzoną do rangi rekwizytu współczesnego człowieka opanowanego pragnieniem nowości i pogonią za technologicznym postępem. Ironiczny ton pojawia się też w stylizowanych na renesansowe kompozycje portretach kobiet fotografowanych przez Krzywobłockiego. Modelki same przytrzymują ramy obrazów, w które wpisywane są ich sylwetki (il. 10). Zamiast kotar ze szlachetnych tkanin kompozycję tych „żywych obrazów” dopełniają proste serwety i gliniane dzbanki, zapożyczone z wnętrza niezamożnych lwowskich domów; w tle *Portretu Margit Sielskiej* (1929) widoczna jest tapeta czy tkanina o gęstym deseniem kwiatowym, daleka w swej jarmarcznej „pstrokaciznie” od wyrafinowanej ornamentacji materiałów wyściełających komnaty renesansowych pałaców. Na podobieństwo muzealnych arcydzieł zaaranżował Krzywobłocki również scenę z udziałem galicyjskiej Wenus (il. 12). Leżącej w modnym stroju na współczesnej sofie bogini zamiast Amora towarzyszy zwój papieru, połyskliwego, pomiętego, specjalnie spreparowanego – takiego, jaki Krzywobłocki niejednokrotnie stosował w swych fotomontażach (przypominającego schulzowską fascynację formotwórczym potencjałem *papier-mâché*).²³ Czy fotograficzne aranżacje Krzywobłockiego można postrzegać jako próbę refleksji nad naturą fotografii jako medium, które nie tylko „przylega” do materialnej rzeczywistości, ale także zawiera w sobie pierwiastek kreatywności, ułomnej wprawdzie w zestawieniu z kanonicznymi dziełami mistrzów sztuki wysokiej, lecz aspirującej do samodzielności i samoświadomości?²⁴

Formułę „żywego obrazu” wpisanego w fotograficzny kadr zastosował już wcześniej Man Ray, portretując

w 1922 r. Jeana Cocteau (il. 11). W ujęciu tym „cudysłów” fotografii odniesiony do realnej rzeczywistości, wycięcie za pomocą ramy jej fragmentu i zamrożenie momentu, w jakim zostało wykonane zdjęcie, zyskało zdwojoną intensywność. Iluzyjna przestrzeń „wewnętrznego” portretu fotograficznego (wyodrębnionego ramką, którą trzyma sam Cocteau) przenika się tu, czy wręcz utożsamia, dzięki pośrednictwu modela, z realną przestrzenią wnętrza, w którym on pozuje.²⁵ Przestrzeń fotografii Man Raya staje się tym samym rzeczywistością w dwójnasób wirtualną. Grę między tym, co realne, i tym, co fikcyjne (konwencja obrazu w obrazie), intensyfikuje wprowadzenie portretowej rzeźby, na wzór manierystycznych obrazów, w tło portretowanej postaci.²⁶ I znów powstaje pytanie: czy możemy odczytać to zdjęcie jako inicjację dyskursu na temat przekraczania *mimesis* w fotografii poprzez dialog ze sztuką wysoką i przejmowanie jej kreatywnej mocy? Czy jest to namysł nad samą istotą fotografii, jej ontycznym charakterem, sposobem, w jaki więzi wybraną chwilę z przeszłości i utrwała „portretowany” obiekt?

W artesowskim kręgu koncepcja dialogu ze sztuką dawną oddziaływała silnie na postawę twórczą Margit Reich-Sielskiej. W swych fotomontażach i fotokolażach Sielska przywołała z pamięci estetyczne doświadczenia i chwile kontemplacji przeżyte w galeriach muzealnych (il. 9). Artystka nawiązywała do toposów sztuki europejskiej, aktualizowała fragmenty mitów zaklętych w dziełach dawnych mistrzów, wtapiając je w tkanę codzienności. W *Kompozycji z aktem* (ok. 1934, il. 5) dwie dłonie, dorosłej osoby i dziecka, wyznaczają pierwszy plan kompozycji (ewokacyjny potencjał dłoni chętnie wykorzystywali surrealiści). Ich zestawienie z aktem leżącej modelki mogłoby zaskakiwać, gdyby nie zasugerowany tu kontekst malarskich wyobrażeń Wenus i Danae znanych z tradycji muzealnej. Dziecięca dłoń wyciągnięta ku wstążce, niczym ku ozdobie stroju, staje się aluzją do postaci mitologicznego Amora towarzyszącego zazwyczaj odpoczywającej bogini. Bardziej dosłownie przedstawił psotnego Kupidyna Joshua Reynolds w obrazie *Amor rozwiązujący szarfę Wenus* (1788), transponując tycjanowskie wzory. Także



il. 18. Andy Warhol, *Autoportret*, 1978, Dia Center for the Arts, New York, repr. Victor I. Stoichita, *Krótką historią cienia*, Kraków 2001, s. 210, il. 98.

druga dłoń wkomponowana w fotomontaż Sielskiej, jakby muskająca struny imaginacyjnej harfy, którą zastąpiła rybacka sieć, odsyła do ewokujących muzykę dzieł Tycjana, takich jak *Wenus z organistą i Kupidynem*. Przywołuje ona ponadto namalowane przez renesansowego mistrza sceny z Danae i służącą zbierającą w fartuch złoty deszcz. W fotomontażu Sielskiej strumień złota przeobraził się we włókna zwiewnej sieci, po której ślizgają się złociste refleksy.

Również fotokolaż *Ewa* przywołuje muzealne wspomnienia, nawiązując do postaci Rubensowskiej *Wenus nagrodzonej jabłkiem przez Parysa* (*Sąd Parysa*, ok. 1636, il. 4). Złociste jabłko zyskuje tym samym ambiwalentną wymowę, staje się znakiem pokusy i grzechu, a zarazem zwycięskim trofeum, które zdobywa współczesna *Ewa-Wenus*. Wymiar współczesności sygnalizują akcesoria domowego wnętrza, elementy pospolitego otoczenia, w które wpisana została postać biblijno-mitologicznej bohaterki; koronkowa firanka, ulubiony rekwizyt lwowskich nadrealistów, dodaje jej uroku prowincjuszki.

W fotokolażu *Przy oknie* (ok. 1934, il. 3) ożywiła Sielska tradycję malarstwa romantycznego. Ulubiony motyw romantyków, ukazujących kruchą istotę ludzką spoglądającą przez okno na bezkresny krajobraz, parafrazuje tu spoglądająca ku zamarkowanemu oknu dziewczyna, której włosy zostały upięte na wzór biedermeierowskich portretów. Zaokienny widok przesłania jednak druciana, miejscami porwana siatka (na muchy?). Także rozłożone na pierwszym planie kompozycji, obfite kiście winogron budzą skojarzenia odbiegające od poetyki *Gemütlichkeit*. Odsyłają one do dionizyjskiego mitu, który w swych rysunkach pastiszował Bruno Schulz. Odczuwalne staje się tu napięcie między dwoma aspektami ludzkiej natury, żywiołem instynktów i mistycyzmem.

Elementy przynależne do różnych porządków rzeczywistości, zestawione ze sobą w pracach Sielskiej, to ułamki wydobyte z kulturowej pamięci, złożone w całości odmiennie od mitycznych prototypów, skrojone na miarę współczesnej artystce epoki, synkretycznej i eklektycznej, poszukującej wciąż swych pierwocin i sensu istnienia. Jednak te przyblakłe w pamięci kolejnych pokoleń twórców i znawców sztuki foto-obrazy nie wyczerpują swych znaczeń w relacji ze sztuką dawną, a zaproponowane tu interpretacje nie ograniczają pola ich odczytań. Stanowią jedynie ogniwo w ciągu derridiańskich skojarzeń, jakie wywołał *Autoportret* Wandy Komorowskiej, potwierdzając swą przynależność do obszaru aporii.

Przypisy

¹ Prace Turnera, Whistlera i Moneta zestawiono, wykazując głębokie analogie między nimi, m.in. na wystawie *Turner Whistler Monet* prezentowanej w Galeries nationales

du Grand Palais w Paryżu (2004) oraz Tate Britain w Londynie (2005), a także w książce Tamsin Pickeral *Turner, Whistler, Monet* (London 2005).

² Turnera, Whistlera i Moneta wpisali w linię genealogiczną sztuki abstrakcyjnej autorzy paryskiej wystawy *Aux origines de l'abstraction 1800-1914*, Musée d'Orsay (2003).

³ Maria Poprzęcka przypomina w swej książce *Inne obrazy. Oko, widzenie, sztuka. Od Albertiego do Duchampa* (Gdańsk 2008) wcześniejsze arcydzieła malarstwa wykorzystujące motyw lustro do iluzyjnego powiększenia przestrzeni obrazowej; to *Portret Arnolfinich* Jana van Eycka, *Las Meninas* Velázqueza oraz *Bar Folies-Bergère* Maneta (s. 90-91). Autorka pisze: „Wzajemna relacja obu wirtualnych rzeczywistości jest prosta – dopełniająca. Lustro pozwala potoczyć wzrokiem dokoła, dokonać obrotu o 180 stopni, wnosi do obrazu to, co ogarniają spojrzeniem przedstawione na nim osoby. Potęguje iluzyjność, przełamuje jedną ze słabości malarstwa, jaką jest jego jednoaspektowość, i włącza do wirtualnej rzeczywistości obrazu drugi punkt widzenia (lub jeszcze kolejne). Ofiarowuje przestrzenny symultanizm. Lustro poszerza, powiększa, wzbogaca przedstawienie – zarówno wizualnie, jak i znaczeniowo” (s. 91).

Cofając się daleko wstecz dziejów sztuki, można także przypomnieć znany z opisu Vasariego obraz Giorgione'a przedstawiający nagiego młodzieńca, którego postać ukazana została jednocześnie z czterech stron dzięki odbiciu w tafli wody, refleksyjnej powierzchni pancerza i zwierciadle. Taki symultaniczny ogląd postaci miał stanowić argument na rzecz malarstwa w toczącej się w dobie renesansu debacie na temat wyższości malarstwa bądź rzeźby (por. Jan Białostocki, *Człowiek i zwierciadło w malarstwie XV i XVI wieku: trwałość i przemijanie*, [w:] tegoż, *Symbole i obrazy w świecie sztuki*, Warszawa 1982, s. 89; tegoż, *The Eye and the Window. Realism and Symbolism of Reflections in the Art of Albrecht Dürer and his Predecessors*”, tegoż, *The Message of Image*, Wiedeń 1988; Erich H. Gombrich, *Light, Form and Texture in XVth Century Painting*, „Journal of the Royal Society of Arts”, 1964, s. 826-49). Do uzyskania podobnego „trójwymiarowego” efektu zmierzał Giovanni Gerolamo Savoldo, malując *Portret mężczyzny* (Gastona de Foix), w którym postać rycerza odbija się w dwóch usytuowanych pod kątem prostym względem siebie taflach lustrzanych (jednej, znajdującej się za jego plecami, i drugiej – z boku) oraz w leżącej przed modelem zbroi (por. Jonathan Miller, *On Reflection*, London 1998, s. 114-115, 201).

⁴ Nieznany traktat filozoficzny Stanisława Ignacego Witkiewicza dedykowany Romanowi Ingardenowi, oprac. i do druku podał Bohdan Michalski, *Pamiętnik Literacki* 2002, z. 4, s. 222, 225.

⁵ Nawiązanie Witkacego do platońskiej idei obrazów ludzających prawdziwością na ścianie jaskini omówił Wojciech Sztaba w eseju *Obrazy z życia monady*, [w:] *Witkacy i inni. Z kolekcji Stefana Okołowicza i Ewy Franczak*, Warszawa 2011, s. 41.

⁶ Wprowadzone do teorii fotografii przez Rolanda Barthesa pojęcie *punctum* analizuje Sławomir Sikora w książce *Fotografia. Między dokumentem a symbolem*, Izabelin 2004, s. 70-72, 80, 87, 199-200. Barthes tak opisuje *punctum*: „to nie ja je wyszukuję, [...] lecz ten element wyrasta [wybiega] ze sceny, wychodzi z niej jak strzała i przebija mnie” (tegoż, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 1995, s. 10).

- ⁷ Sposób rozumienia relacji między fotografią i śmiercią w pismach Rolanda Barthesa omawia Sławomir Sikora, *Fotografia*, s. 51, 67, 176.
- ⁸ Roland Barthes, *Camera lucida. Refleksje o fotografii*, przeł. E. Modzelewska-Sikora, „Kino” 1992, nr 3, s. 13.
- ⁹ Victor I. Stoichita, *Krótką historia cienia*, przeł. Piotr Nowakowski, Kraków 2001, s. 219-223.
- ¹⁰ Cyt. za Stoichita, s. 223 (wypowiedź zaczerpnięta z G. Berg, *Andy: My True Story*, „Los Angeles Free Press”, 17 marca 1967, s. 3). Powyższa konstatacja Warhola doskonale współbrzmi z diagnozą współczesnej kultury dokonaną przez Marshalla McLuhana (*The Medium is the Message*, 1967), którą rozwinie w swych publikacjach Jean Baudrillard (m.in. *O uwodzeniu*, 2005; *Symulakry i Symulacja*, 2005; *Spisek sztuki*, 2006). Na temat autorefleksji Warhola por. Andy Warhol, *Filozofia Warhola od A do B i z powrotem*, przeł. J. Raczyńska, Warszawa 2005.
- ¹¹ Koncepcję znaku indeksowego odniesioną do negatywowej fotografii przedstawił Witold Kanicki w rozprawie doktorskiej *Negatywowy opis rzeczywistości w nowoczesnej twórczości artystycznej* (UMK 2011). Autor odwołał się m.in. do rozważań Paula Levinsona, opartych na teorii znaku indeksowego Charlesa Sandersa Peirce’a.
- ¹² Jean Baudrillard, *Spisek sztuki. Iluzje i deziluzje estetyczne z dodatkiem wywiadów o „Spisku sztuki”*, przeł. S. Królak, Warszawa 2006, s. 88, 64.
- ¹³ Motyw zwierciadlanych odbić w graficznej i rysunkowej twórczości Goi omawiają: Pierre Gassier i Juliet Wilson, *The Life and Complete Work of Francisco Goya, with a Catalogue Raisonné of the Paintings, Drawings and Engravings*, New York 1971, s. 648-654; Pierre Gassier, *The Drawings of Goya: The Sketches, Studies and Individual Drawings*, London 1975, s. 489.
- W literaturze romantycznej bohater często dręczony jest przez swoje mroczne alter ego, zawstydzające w kontekście obyczajowych konwenansów i społecznych norm. W dziełach takich pisarzy jak E.T.A. Hoffmann, James Hogg, Nathaniel Hawthorne i Robert Louis Stevenson, główny protagonista cierpi z powodu przewrotnych i destrukcyjnych czynów swego diabolicznego Ja. (por. Jonathan Miller, s. 92).
- ¹⁴ Na temat twórczości Krzywobłockiego por. *Aleksander Krzywobłocki. Fotomontaże*, kat. wyst., Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 1974. Określając zadania nowoczesnej fotografii Krzywobłocki odwoływał się do László Moholy-Nagy’ego, który od 1923 r. postulował, by fotografia przezwyciężyła swą czysto dokumentalną i reprodukcyjną funkcję. Teksty autorstwa Moholy-Nagy’ego dotyczące filmu i fotografii publikowane były na łamach awangardowych czasopism „Praesens” (1926, 1930) i „Film Artystyczny” (1937). Ponadto, prace fotograficzne Moholy-Nagy’ego, a także Man Raya eksponowane były w Krakowie podczas pierwszej międzynarodowej wystawy fotografii modernistycznej w 1930 r. W ślad za Moholy-Nagym, Krzywobłocki uznał fotografię za autonomiczną dyscyplinę artystyczną, dostrzegł w niej eksperymentalne medium zdolne do wywoływania nowych doświadczeń wizualnych.
- ¹⁵ Motyw lustra w twórczości plastycznej Schulza omawia Irena Kossowska, *Dessins et gravures de Bruno Schulz: filiations et parentés*, [w:] *Bruno Schulz. La république des rêves*, kat. wyst., Musée d’art et d’histoire du Judaïsme, Paris 2004, s. 53-56; teje, *Relaciones y afinidades artísticas*, [w:] *Bruno Schulz. El país tenebroso*, kat. wyst., Circulo de bellas artes, Madrid 2007, s. 43-46.
- Na temat dwóch formuł przedstawieniowych w kulturze europejskiej: naśladowującego empiryczne zjawiska mimetyzmu i odsłaniającego istotę rzeczy idealizmu por. Michał Paweł Markowski, *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, Gdańsk 1999, s. 38.
- ¹⁶ Bruno Schulz, *Traktat o manekinach. Ciąg dalszy z tomu Sklepy cynamonowe*, Warszawa 1934; przedruk w: tegoż, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989, s. 38-39.
- ¹⁷ Przejawy kulturowego synkretyzmu w twórczości plastycznej Schulza analizuje Małgorzata Kitowska-Łysiak, „Beżlik nieskończonych historii”. *O reinterpretacji mitologicznych pierwowzorów na kartach Xięgi Bałwochwalczej*, [w:] *Mityzacja rzeczywistości. Bruno Schulz 1892-1942*, kat. wyst., Muzeum Lubelskie w Lublinie, Lublin 2002, s. 9-22. Por. także Irena Kossowska, Łukasz Kossowski, „Właśnie: humor Schulza...”, [w:] *Mityzacja rzeczywistości*, s. 23-35.
- ¹⁸ Bruno Schulz, *Traktat o manekinach. Ciąg dalszy, z tomu Sklepy cynamonowe*, przedruk [w:] tegoż, *Opowiadania*, s. 38.
- ¹⁹ Tegoż, *Mityzacja rzeczywistości*, „Studio” 1936, nr 3-4; przedruk [w:] tegoż, *Opowiadania*, s. 366.
- ²⁰ Tegoż, *Traktat o manekinach albo Wtóra Księga Rodzaju, z tomu Sklepy cynamonowe*, Warszawa 1934; przedruk [w:] tegoż, *Opowiadania*, s. 35-36.
- ²¹ Tegoż, *Manekiny z tomu Sklepy cynamonowe*; przedruk [w:] tegoż, *Opowiadania*, s. 29. Problem utożsamienia protagonistów Schulzowskich scen z marionetką i kukłą przeanalizowała Krystyna Kulig-Janarek w artykule *Erotyka – groteska – ironia – kreacja*, [w:] *Bruno Schulz. In memoriam 1892-1942*, red. Małgorzata Kitowska-Łysiak, Lublin 1994, s. 166-171. Schulzowską kobietę-ideal przyrównała do Golema także Małgorzata Kitowska w kilku pracach, m.in. w szkicu *Bruno Schulz – «Xięga Bałwochwalcza»: wizja – forma – analogie*, [w:] *Bruno Schulz. In memoriam*, s. 134-138.
- ²² Tegoż, *Ulica krokodyli z tomu Sklepy cynamonowe*, przedruk [w:] tegoż, *Opowiadania*, s. 76.
- ²³ Krzywobłocki wprowadzał do swych aranżowanych fotografii przedmioty specjalnie w tym celu wykonane, podobnie jak dadaiści (Man Ray) czy surrealiści (członkowie czeskiej grupy Devětsil, Karel Teige i František Vobecký).
- ²⁴ Do najbardziej podstawowych polskich publikacji na temat złożonej problematyki fotografii jako sztuki należy książka Urszuli Czartoryskiej *Przygody plastyczne fotografii*, Warszawa 1965.
- ²⁵ Ukazana ramka ma wprawdzie, w zestawieniu z ramami galeryjnych obrazów, skromny charakter, ale nie sposób definitywnie rozstrzygnąć, czy ujmuje ona portret fotograficzny, czy malarski.
- ²⁶ Równie wieloznaczną wymowę ma *Autoportret* Georgio de Chirico, w którym artysta skonfrontował swój wizerunek (pogrążonego w medytacji twórcy) z autoportretowym popiersiem rzeźbiarskim; to także mnożenie poziomów artystycznej fikcji, zabieg oparty na czytelnych aluzjach do tradycji artystycznej, do kompozycyjnego schematu renesansowego portretu i antycznej genealogii rzeźby portretowej. To symbol skomplikowanego spłotu elementów współczesności i zasymilowanego dziedzictwa kulturowego.