

hierarchii społeczno-politycznej. Dzieła Boscha, zwłaszcza te, jak *Ogród rozkoszy*, przeznaczone dla nowej elity humanistycznej, ustanawiają nowy wizerunek świata, idealnego świata spoza centrum cywilizacji, poddanej tradycyjnym normom społecznym. Kreują wizję świata alternatywnego, który dotychczas pozostawał na peryferiach tej cywilizacji (jak seksualne *drôleries* z marginesów iluminowanych ksiązek czy podobne motywy *gargoyles* z pobocznych partii budowli: obramień okien i portali lub zwieńczeń zewnętrznych przypór) [il. 55]. To co było peryferią, tu – po odwróceniu wedle zasady świata na opak – wypełnia centrum obrazu. A jest to obraz nowy także w tym sensie, że ujawnia i sankcjonuje (subwersuje) pragnienia i pożądania nowej kasty społecznej, którą wyróżnia dążność do świeckiej rozrywki intelektualno-wizualnej: wyrafinowanej zabawy w znaczenia, erudycyjnej gry w odwrócenie porządków i hierarchii, ale też napawania się podnieceniami seksualnymi. Obrazy Boscha reprezentują i kreują zarazem ambicje tych „nowych ludzi”. Ustanawiają nowy status i nową normę tej grupy społecznej, podkreślają jej odrębność wobec tradycyjnego ustroju społecznego. Są instrumentami wyodrębniania tej grupy, czyli, wedle poststrukturalistów, to one ją wyodrębniają. Prowadzą strategię alternatywy kulturowej, a nawet awangardy społecznej. Jak pisze Moxey, strukturalizują tę wspólnotę, czyli formują tych ludzi w odrębną, ważną klasę społeczną – dzisiejszym językiem mówiąc: warstwę inteligencji. Tak dokonują owej, kluczowej dla Moxeya i neomarksistów, przemiany społecznej (*social change*). Rozpoznajemy za tą tezę etos inteligenckiej rewolty roku 1968, która ukształtowała Moxeya¹⁵². Dla tej formacji odkrycie w epoce Boscha procesu krystalizowania się nowej grupy społecznej, „lepszey” od tradycyjnych, było najwyraźniej poszukiwaniem historycznego modelu, opisującego jej własną tożsamość. Tak oto w interpretacji Moxeya historyczny odbiór dzieła Boscha łączy się z dzisiejszym, i w tym sensie jest poststrukturalistyczny i intertekstualny.

II.1.5.4. Hans Belting – antropologia obrazu

Najobszerniejszym opracowaniem malarstwa staroniderlandzkiego, podjętym z nowej perspektywy badawczej, bliskiej wizualistycznemu strukturalizmowi i neoretoryzmowi Rudolfa Preimesbergera i Victora I. Stoichity, była książka Hansa Beltinga (autora właściwego tekstu) i Christiane Kruse (autorki not w katalogu obrazów) z roku 1994: *Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei*¹⁵³.

W rozwoju koncepcji Beltinga¹⁵⁴ *Die Erfindung des Gemäldes* lokuje się między wcześniej lansowaną przezeń historią obrazowania (*Bildgeschichte*), rozumianą jako historia mediów (*Mediengeschichte*), inaczej mówiąc: historią mediów obrazowania, która zastąpić miała tradycyjną *Kunstgeschichte*, historię sztuki, po wieszczonym jej końcu (*Ende der Kunstgeschichte?*)¹⁵⁵, a antropologią obrazu (*Bild-Anthropologie*), wyłożoną w książce *Antropologia obrazu: szkice do nauki o obrazie* (2001)¹⁵⁶. W ramach pierwszej koncepcji dzieje średniowiecznego i nowożytnego obrazu, przedstawione w opasłej



54. Mistrz Ogrodów Miłości, *Wielki Ogród Miłości*, ok. 1450, miedzioryt



55. Jean Pucelle, miniatura *Zwiastowanie* oraz *drôleries* w *bas-de-page* (*Niewiasty napastujące młodego mnicha*), *Godzinki Jeanne d'Évreux, królowej Francji*, 1324–1328, Nowy Jork, Metropolitan Museum of Art, The Cloisters, inv. 54.1.2, fol. 16r

książce *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst* (München 1990), ujęte zostały jeszcze historycznie: jako ewolucja od *Kultbild* – obrazu ikonowego, stanowiącego czystą reprezentację (uobecnienie) świętości, w którym materia obrazu nie jest ważna i staje się zupełnie „przezroczysta” – do *Kunstabild*, czyli obrazu artystycznego, świadomie prezentującego siebie jako medium (materialny, techniczny obraz pośredniczący w ukazywaniu innej, zewnętrznej rzeczywistości) i jako wykoncypowane dzieło sztuki i sprawności artysty. *Kunstabild* ujawniając i demonstrując są materię i różne zabiegi artystyczne, przestaje być transparentny jak ikona i wyraża autorefleksję artysty nad statusem malarstwa, słowem, jest obrazem autoreferencyjnym. Mistrzowie niderlandzcy wyznaczają w tej ewolucji od *Kultbild* do *Kunstabild* kluczowy punkt przejściowy – moment wynalezienia i wykoncypowania malowidła, obrazu malarskiego, etap tytułowej *Erfindung des Gemäldes*. Zarazem książka o malarstwie niderlandzkim – acz nadal ujęta w narracji historycznej, od van Eycka po Boscha, opowiadającej o obrazach, ich autorach, zleceniodawcach i odbiorcach oraz całym zapleczu społeczno-kulturowym – wprowadzała typowe dla Beltinga kategorie antropologiczne, które później podjął, już w metahistorycznym ujęciu, w *Bild-Anthropologie* i innych publikacjach. Były to między innymi: sekwencje pojęć obraz–medium–ciało (*Bild-Medium-Körper*), antynomia i zarazem konfiguracja pojęć obraz miejsca – miejsce obrazu (*Bildort – Ort des Bildes*); fenomen herbu i portretu jako dwóch mediów ciała, kategorie obraz-ekran, obraz-lustro, obraz-okno.

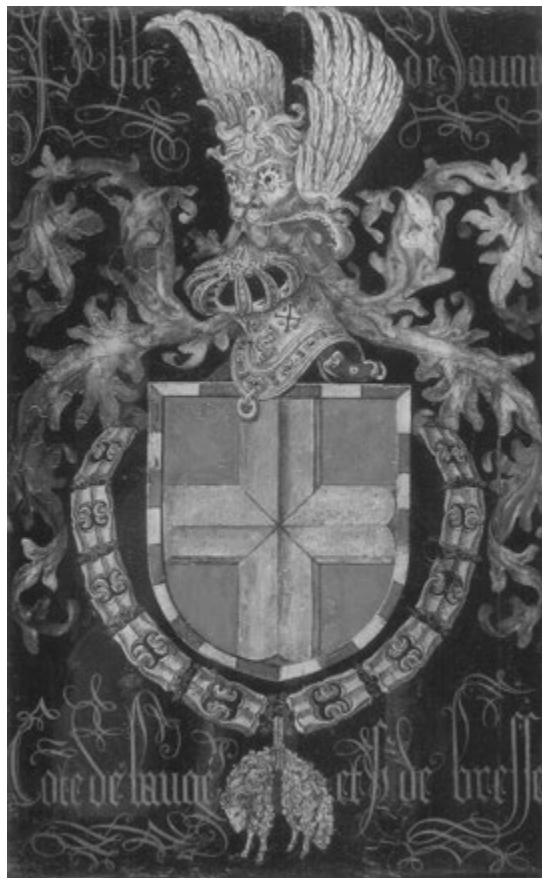
Punktem wyjścia dla każdej analizy Beltinga jest obraz – rozumiany jako medium (malowidło na desce lub płótnie) i jako obraz właściwy (reprezentacja czegoś). Kontekst społeczno-historyczny pozostaje w tle, tylko jako materiał pomocniczy do odczytywania wewnętrznych znaków w dziele. To właśnie system wewnątrzobrazowych znaków jest pierwotny i najważniejszy, ale też Belting nie traktuje ich strukturalistycznie ani semiotycznie; są one dlań metaforami lub tropami retorycznymi – elementami wizualnej retoryki (podobnie jak u Preimesbergera, Stoichity czy Juliana Chapuis). Toteż można powiedzieć, że antropologia obrazu Beltinga nie jest metodą *stricte* socjoantropologiczną, jak klasyczna antropologia kultury, lecz metodą autonomiczną, wnikającą do wnętrza obrazu, odczytującą osobę człowieka (antropologicznego, uogólnionego odbiorcy) w języku form obrazowych (*Bildsprache*) i dotyczącą kategorii wzroku (*Sicht*) i spojrzenia (*Blick, blicken*), patrzenia, oglądu (*Schau, schauen*), widzenia (*Sehen, Ansehen, Sehform*) i postrzegania (*Erkenntnis*), unaoczniania, reprezentacji i obrazowania.

Punktem docelowym jest w tych analizach i interpretacjach stwierdzenie obecności w obrazach motywów i formuł autoprezentacji, autorefleksji, autoreferencyjności, autotematyczności. Treść religijna lub mimetyzm wizerunku portretowego nie wystarczają już do wyjaśnienia statusu obrazu. Polega on przede wszystkim na daniu widzowi do zrozumienia i na unaocznieniu mu faktu pozorności przedstawienia (reprezentacji) – *Schein des Bildes*; na uprzytomnieniu, że odbiorca ma do czynienia z medium obrazu, a nie z obrazem właściwym, praobrazem, czyli prototypem obrazu (*Urbild*)

– uobecnioną w medium świętością lub osobą. W odpowiedzi na spojrzenie i oglądanie staje przed widzem i działa nań wytwór umiejętności artysty, efekt kunsztu, przedmiot sztuki – obiekt wytworzony sztucznie. Obraz uobecnia raczej osobę artysty, a nie świętość czy przedstawianą personę. Albo inaczej: obraz reprezentuje, przedstawia, unaocznia sam siebie. Służą temu rozmaite chwytły i formuły iluzyjne, mniej lub bardziej narzucające się wzrokowi.

Tłem socjohistorycznym dla zjawiska autonomizacji sztuki wobec tradycji religijnej ikonizacji są podkreślane przez Beltinga zjawiska: wyzwolenie środowisk mieszczańskich z hierarchii feudalnej i dominacji dworu (teza skądinąd fałszywa w apriorycznym rozdzieleniu dwóch światów: dworskiego i miejskiego – por. t. I, rozdz. IV.2 i XI), umocnienie się cechowych bractw artystów i wykształcenie się ich grupowej tożsamości zawodowej (która wyrażają wizerunki profesji malarskiej bądź złotniczej: *Św. Łukasz rysujący Marię Rogiera van der Weydena czy Złotnik w warsztacie Petrusa Christusa*) [il. 31], masowe reprodukcje i multiplikowanie udanych kompozycji, narodziny handlu sztuką i produkcji wolnorynkowej, formułowana w kręgu *devotio moderna* i reformatorów Kościoła krytyka obrazu religijnego jako pozornego wobec prawdziwej wizji duchowej, wobec której malarze musieli znaleźć nową formułę obrazu, odcinającą się od czysto ikonizacji reprezentacji *sacrum*, a akcentującą jego status wytworu rąk ludzkich i zręczności artysty.

Szczególnym przejawem tego nowego statusu obrazu były nowe portrety. Jako mimetyczne wizerunki uosabiały i uobecniały personę i jej ciało, jej fizyczny wygląd. Były w tym – twierdzi Belting – alternatywą dla tradycyjnych herbów, których malowanie też zresztą było zadaniem artystów (stąd i niderlandzkie słowo na określenie malarza – *schilder*, wywodzące się od *schild* – tarczy herbowej, oraz czasownik *schilderen* – malować, przedstawiać) [il. 56]. Naturalistyczny, czasem wręcz iluzyjny portret stanowił *imago* konkretnej osoby, jako zapis jej doczesnego, aktualnego stanu, określonego w czasie, więc i przejściowego (stąd mnogość symboli wanitatywnych w portretach lub na ich odwrociach). Herb, z kolei, jako zapis jej przynależności rodowej, umieszczał osobę poza czasem, uwieczniając jej stan i byt społeczny, a nie byt osobisty. Obie formuły – *imago* osoby oraz *imago* funkcji i stanu społecznego – często się wzajem uzupełniały; wizerunek pojawia się na awersie, herb zaś na rewersie



56. Pierre Coustain (Pieter Coustens, Consteyn), tarcza herbowa Antoniego, Wielkiego Bastarda Burgundii – jedna z dwudziestu ośmiu tablic herbowych, namalowanych dla kapituły Orderu Złotego Runa, obradującej w 1478 roku w kolegiacie Sint-Salvator w Brugii, *in situ*



57. Rogier van der Weyden i warsztat, *Dyptyk Philippe'a de Croy: Maria z Dzieciątkiem* (warsztat) – San Marino, California, Huntington Library, The Arabella Huntington Memorial Art Collection; portret (Rogier) – Antwerpia, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten

58. Rogier van der Weyden, *Dyptyk Philippe'a de Croy*, odwrocie portretu z herbem i dewizą, Antwerpia, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten



59. Rogier van der Weyden, *Dyptyk Jeana Grose: Maria z Dzieciątkiem* – Tournai, Musée des Beaux-Arts; portret – Chicago Art Institute, M.A. Reynerson Collection

60. Rogier van der Weyden, herby, dewizy i emblematy na odwrociach *Dyptyku Jeana Grose*



61. Rogier van der Weyden, *Portret Francesca d'Este* i jego odwrocie z herbem i dewizą, Nowy Jork, Metropolitan Museum of Art, Friedsam Collection, Michael Friedsam Bequest

obrazów portretowych Rogiera i innych mistrzów, lub też herb bywa wmalowywany ostentacyjnie w przestrzeń obrazu (jak w *Dyptyku Maartena van Nieuwenhove* Memlinga) [il. 57–62]. Portret musiał w tym przeciwstawieniu wobec herbu znaleźć własne medium – autonomiczność obrazu tablicowego (*Bildnistafel*) – i powiązać ją nie z symbolicznością znaku herbowego, lecz z *similitudo* – podobieństwem osoby, czyli z zasadą mimetyzmu. Stąd i znamienne dla mistrzów niderlandzkich nacisk na podobieństwo, na studium fizjonomii, na skrajny weryzm (np. *Baudouin de Lannoy* van Eycka), przeciwstawny znakowości i ornamentalności herbu. Opozycja formuł herbu i wizerunku portretowego ma, wedle Beltinga, wyrażać konflikt dworu i miast, czyniąc z nowego gatunku *Bildnistafeln* wytwór specyficzny dla warstwy mieszczańskiej. Polemikę z tym poglądem przedstawię w osobnym rozdziale (X.3.2).

Istotą nowego niderlandzkiego portretu jest, zdaniem Beltinga, malowana antropologia patrzenia (*eine gemalte Antropologie des Blicks*). To spojrzenie, zawarte w wizerunkach, ma dwojaki sens (*doppeltes Blick*). Jan Ruysbroeck (Ruusbroek; 1281–1369) – mystyk uznawany za prekursora *devotio moderna*, ruchu odnowy religijności w XIV–XV wieku – pisał o spojrzeniu duchowym, silniejszym i klarowniejszym niż zmysł wzroku, spojrzeniu dającym duszy prawdziwy obraz wewnętrzny spraw boskich i świętych, obraz bardziej właściwy niż obrazy zewnętrzne, przez reformatorów traktowane z podejrzliwością, a nawet potępiane. To spojrzenie wyznaczało kościelną antropologię religijną. Alternatywną, świecką antropologię ustanowiły malarskie portrety, zarówno autonomiczne, jak



62. Hans Memling, *Dyptyk Maartena van Nieuwenhove*, 1487, skrzydło z Madonną, fragment z herbem donatora, Brugia, Groeningemuseum



63. Jan van Eyck, *Madonna van der Paele*, oczy donatora



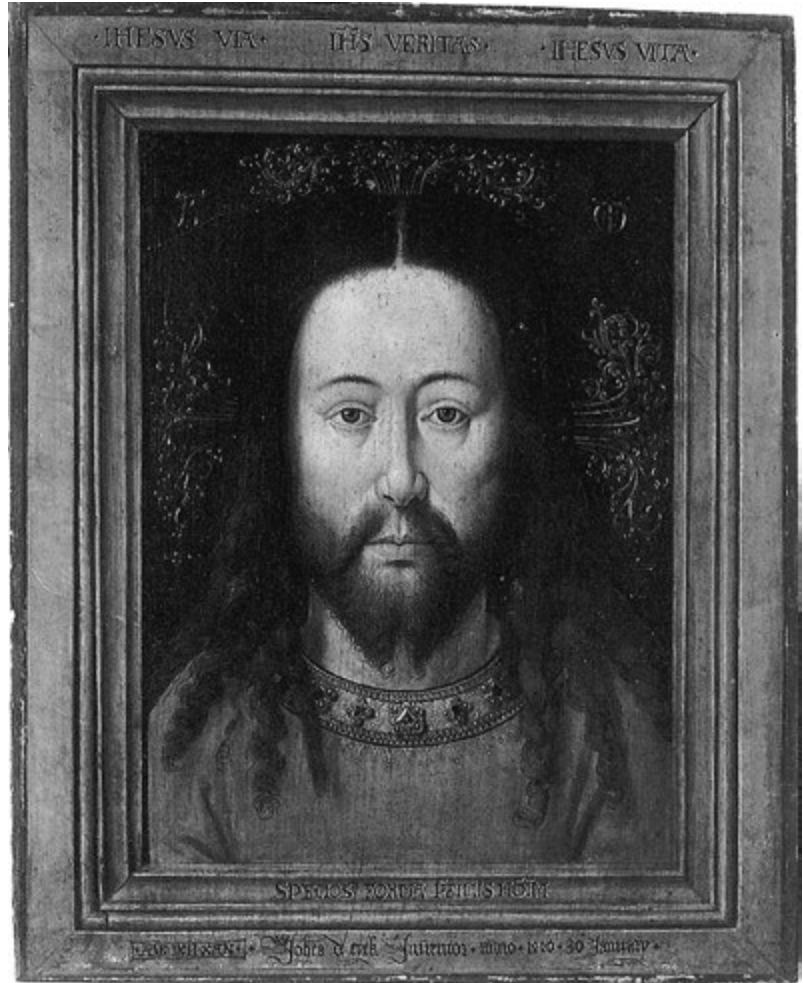
64. Hans Memling, *Dyptyk Maartena van Nieuwenhove*, 1487, Brugia, Groeningemuseum

i wizerunki donatorów w ołtarzach i obrazach religijnych. Ich tematem stało się zwykle fizykalne patrzenie i widzenie. Uświadamiały rolę oka jako „okna ciała” i „okna duszy”. Znamienne jest dla tej metafory, że w oczach przedstawianych na obrazach postaci rzeczywiście często odbijają prawdziwe okna z realnej przestrzeni jakiegoś wnętrza – widać w nich cztery plamki światła w układzie, przypominającym szprosy okna [il. 63]. Znamienne jest też, że na ogół portretowani w scenach religijnych – na przykład kanonik Joris van der Paele w *Madonnie van der Paele* van Eycka [il. 29] czy Maarten van Nieuwenhove w dyptyku z Madonną Memlinga [il. 64] – nie patrzą na obiekt swej adoracji. Spoglądają gdzieś w przestrzeń. Patrzą, lecz nie widzą. Nie widzą więc Marii i Dzieciątka, przy których występują. Wizerunek malarski prezentuje się zatem widzowi jako obraz zewnętrzny, będący tylko medium obrazu wewnętrznego, fizycznie niedostrzegalnego. Dopiero ogląd i domysł odbiorcy czynią go w pełni obrazem, przedstawieniem obrazu duchowego, powstałego w umyśle modela. Patrzenie i widzenie stanowi ćwiczenie duchowe, medytacyjno-kontemplacyjne, dla którego narzędziem – medium i materializacją wizji – jest właśnie malowidło tablicowe. Tym samym malarz określa i ontologiczny status obrazu, i status własny – obraz jest tworem sztuki, a malarz niezbędnym wytwórcą przedmiotu sztuki, który spełni swą funkcję pod spojrzeniem widza, prowadząc go od fizykalnej reprezentacji w zewnętrznym obrazie do wizji w obrazie wewnętrznym. Zestawienie w portrecie metafor widzącego oka oraz otwierającego widok okna, odbijającego się w tym oku lub ukazanego we wnętrzu (np. *Portret młodego mężczyzny* Dirka Boutsy z 1462 roku z National Gallery w Londynie) [il. 65], oznacza podwójne widzenie: zmysłowe oraz wizyjne, duchowe, a tym samym oznacza podwójny status malowidła. Ów dualizm obrazu, w którym artysta podkreślał status materialnego malowidła jako jedynie medium (czyli ciała) właściwego obrazu duchowego, dawał malarzom argument obrony przed mnożącymi się w kręgu teologów, pietystów *devotio moderna* i reformatorów Kościoła zarzutami o nieprawomocność obrazów materialnych wobec wizji duchowych.

Kulminacją obrazowej antropologii widzenia, wedle Beltinga, są wizerunki twarzy Chrystusa – *Vera effigies Ihesu Christi*, namalowane przez Jana van Eycka, a znane z dwóch kopii piętnastowiecznych (Berlin, Monachium) i jednej siedemnastowiecznej (Brugia) [il. 66–67]. Napisy na ramach – tak jak oznaczenia na ramach świeckich konterfektów i obrazów religijnych z portretami donatorów – podają dokładne daty powstania dwóch oryginalnych kompozycji van Eycka oraz jego autorstwo (*Iohannes de eyck Inventor* w wersji brugijskiej; *Iohannes de eyck me fecit* w wersji berlińskiej), potwierdzone osobistym mottem malarza *Als ixh xan* (zob. rozdz. IX.3.2). W ten sposób podkreślają status przedstawienia świętego oblicza jako materialnego przedmiotu sztuki, który pośredniczy w unaocznianiu widzowi niedysiejszego fizycznego wyglądu Jezusa. Tym samym ukazują podwójną naturę Chrystusa: boską i ludzką. Jako wizerunek jego cielesnej postaci, materialny obraz-medium kierować ma odbiorcę ku kontemplacji jego boskiej natury, a zatem ma wytworzyć w odbiorcy obraz duchowy,

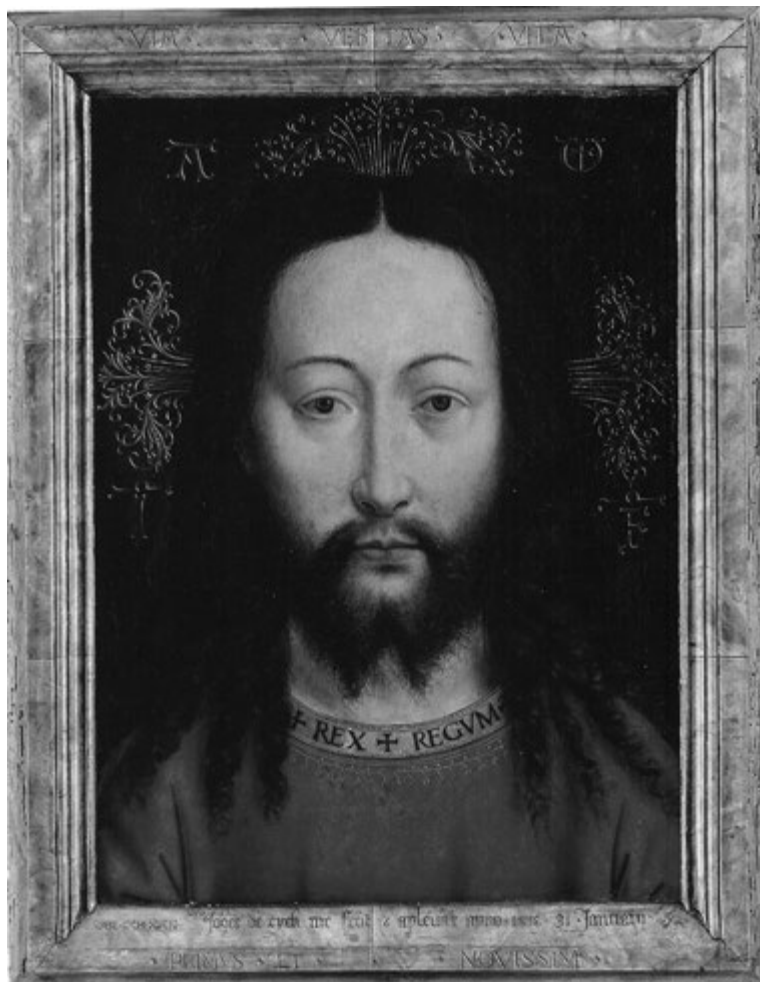


65. Dirk Bouts, *Portret mężczyzny*, 1462, Londyn, National Gallery



66. *Vera effigies*, kopia obrazu Jana van Eycka, XVII wiek, Brugia, Groeningemuseum

wzmagający wiarę w boskość Jezusa. Słowa *inventor* i *me fecit* w napisach uprzytamniają widzowi, że stoi przed portretem tablicowym, przed materialnym medium, które jest inwencją malarza. Wskazują tym samym na pryncypialną różnicę między dawnym obrazem ikonowym a obrazem malarskim – portretem Jezusa. Napisy czynią ze świętego obrazu-ikony materialny, ziemski wizerunek. Portret ten ma być tylko medium dla istniejącego gdzieś poza nim Świętego Oblicza, którego sakralny charakter przywodzą na myśl frontalna kompozycja ikonowa oraz złote napisy w samym przedstawieniu: greckie litery alfa i omega oraz, w wersji berlińskiej, *Rex regum*, a także napisy na ramie wersji brugijskiej: *Ihesus via + Ihesus veritas + Ihesus vita* (Ew. Jana 14:6) oraz *Speciosus forma p[rae]filiis ho[m]i[nu]m* (Tyś najkształtniejszy z synów ludzkich – Psalm 44). Teksty te odnoszą się do wcielenia boskości w człowieka-Chrystusa. Uobecnianie świętości, stanowiące istotę ikony, ujęte tu zostało w formułę



67. Warsztat Jana van Eycka lub malarz niderlandzki XV wieku, *Vera effigies*, replika obrazu Jana van Eycka, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie

podobieństwa (*similitudo*), stanowiącą istotę malowidła portretowego. Tematem obu redakcji dzieła van Eycka jest przeto samo *similitudo* – podobieństwo człowieka, także widza, do boskiego wzorca, zgodnie z przekazem Księgi Rodzaju (1:24) o tym, że człowiek stworzony został na obraz i podobieństwo Boga, którego wierny „obraz i podobieństwo” stanowi wcielony Chrystus. Tym zaś, co wiąże ikonę z obrazem w dziele van Eycka, jest wzrok Chrystusa, skierowany wprost na odbiorcę, dzięki czemu patrzy on na widza, a widz na niego. Tematem dzieła jest zatem, koniec końców, samo patrzeć i widzenie: antropologia wzroku, wiążąca człowieka z bóstwem.

Ta antropologia patrzenia i widzenia realizuje się, zdaniem Beltinga, w popularności metafory okna w obrazach niderlandzkich; okna, które ujawnia medium obrazu – uobecnia go jako dzieło artysty i jako przedmiot-narzędzie widzenia. To widzenie *przez* obraz odpowiada realnemu obser-



68. Łoża rodziny van Gruuthuse w kościele Onze-Lieve-Vrouw w Brugii, widok z kościoła i wnętrza



69. Mistrz Marii Burgundzkiej, *Maria z Dzieciątkiem w kościele, adorowana przez Małgorzatę z Yorku i Maksymiliana Austriackiego, przed oknem czytająca Maria Burgundzka*, miniatura w *Godzinkach Marii Burgundzkiej*, 1477, Wiedeń, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1857, fol. 14v

wowaniu świętości w liturgii, dokonującemu się z łóż kolatorskich, poprzez ich okna i arkady, jak w przypadku zachowanej łoży rodziny van Gruuthuse w kościele Onze-Lieve-Vrouw w Brugii [il. 68]. Okna (albo drzwi, loggie, arkady) występują w obrazach jako miejsca otwarcia wnętrza na sakralną przestrzeń pejzażu oznaczającego obszar Zbawienia w Jerozolimie Niebiańskiej (np. *Madonna Rolin* van Eycka) bądź na równie sakralną przestrzeń kościoła (np. miniatura Mistrza Marii Burgundzkiej w *Godzinkach Marii Burgundzkiej* z wiedeńskiej Österreichische Nationalbibliothek) [il. 69], wreszcie jako łącznik pomiędzy tablicami tryptyku – między skrzydłem z portretem donatora a środkowym polem, na którym widnieją święte osoby lub święte wydarzenie (np. *Ołtarz Mérode*) [il. 70]. Stanowią wtedy metaforę przejścia od widzenia zmysłowego w przestrzeni realnej do widzenia duchowego w przestrzeni sakralnej, czyli znów metaforę funkcji i statusu samego obrazu. Często też sam obraz w całości prezentuje się jak otwarte okno – wtedy, gdy jest ujęty w iluzijną ramę albo oddzielony od widza parapetem (tzw. *Tymoteusz* Jana van Eycka) lub ścianą arkad (*Ołtarze z Miraflores* i *Św. Jana Chrzciciela* Rogiera van der Weydena).

Ujawnianiu materialno-artystycznego statusu obrazu-medium służą także iluzyjne przedstawienia kamiennych, niepolichromowanych posągów na odwrociach skrzydeł retabulów, jak choćby w *Ołtarzu Gandawskim*. Zamknięty ołtarz [il. 71] ukazywał dzięki temu sztuczność kreacji malarskiej, zarazem podejmując konkurencję z rzeźbą w kunszcie unaoczniania rzeczywistości (*similitudo* i *imitatio naturae*). Właściwa wizja tego, co święte, stawała się dostępna dopiero po rozwarciu skrzydeł, we wnętrzu retabulum – lśniąca wielobarwnością, sugerującą prawdziwe albo podobne (*similis*) życie. *Grisailles* podejmowały, wedle Beltinga, optyczną grę zewnątrz a i wnętrza obrazu, po to, by uprzytamniać widzowi, że obraz materialny ma



70. Warsztat Rogiera van der Weydena (skrzydło lewe) oraz malarz z pracowni Roberta Campina – główny Mistrz z Flémalle lub jego pomocnik – Mistrz Zwiastowania Mérode (tablica środkowa), *Tryptyk Mérode*, skrzydło lewe z donatorem oraz tablica środkowa, Nowy Jork, Metropolitan Museum of Art, The Cloisters

71. Jan van Eyck, *Ołtarz Gandawski*, 1432, Gandawa, Sint-Baafkathedraal, widok ołtarza zamkniętego

dopiero kierować jego wzrok na obraz wewnętrzny, na wizję duchową. Uświadamiały mu jego miejsce i pozycję *przed* obrazem, w strefie doczesnej, a *przed* obrazem wizji, którą winien w sobie wzbudzić. Tu rozwija Belting metaforykę miejsca: *obrazu miejsca* i *miejsca obrazu* (obrazu jako miejsca).

Miejscem obrazu, takiego jak *Madonna van der Paele* czy *Madonna Rolin* van Eycka [il. 29–30], jest malowana tablica – medium obrazu. Obraz

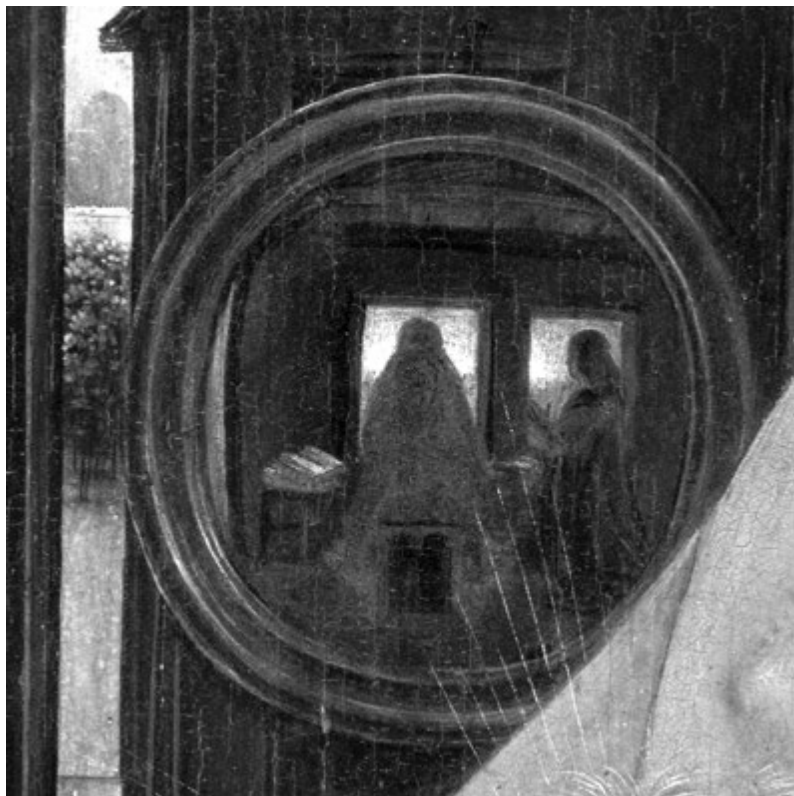
miejsca zaś – przedstawiona sceneria – przenosi widza w inną przestrzeń, w świat *sacrum*. Ale i samo miejsce w obrazie bywa zróżnicowane ontologicznie. Obraz miejsca ukazuje jednocześnie przestrzeń *profanum*, doczesne tu i teraz (kanonik van der Paele w chórze swej kolegiaty Sint-Donaas w Brugii; kanclerz Rolin w swym idealnym pałacu, na tle swych ziemskich włości, widocznych w pejzażu), jak i przestrzeń sakralną. Przestrzeń rzeczywista – choć iluzyjna, namalowana – przekształca się w przestrzeń wizji, której doświadcza donator. By widz nie miał wątpliwości, zwierciadła lub odbicia w metalowych powierzchniach, ukazując fragment jego świata, czyli przestrzeni pozaobrazowej, mówią mu, że widzi przestrzeń materialną, a przez nią tę postrzegalną ponadmysłowo. Taki sens ma wizerunek ludzkiej postaci w odbiciu na tarczy św. Jerzego w obrazie van der Paelega, rozpoznawany przez Beltinga (za wcześniejszymi badaczami) jako autoportret malarza (nazbyt zresztą gorliwie, bo wystarczy tu uznać tę niewyraźną figurkę za znak obecności samego widza-observatora, stojącego przed obrazem) [il. 36].

Zwierciadło – wraz z okiem i oknem – stanowi więc u Beltinga kolejną pryncypialną metaforę nowego niderlandzkiego obrazu. *Portret Arnolfinich* – jak zobaczymy dalej (rozdz. II.2) – to podwójne zwierciadło: obraz pojęty metaforycznie jako zwierciadło odbija się w rzeczywistym zwierciadle w obrazie, w lustrze zawieszonym na ścianie. Dopelnia ono widok przestrzeni, uzupełniając obraz miejsca o przestrzeń widza. Zwierciadło w przedstawieniu *Toalety nagiej kobiety*, znanej z kopii z Fogg Art Museum w Cambridge (Massachusetts) [il. 72], dublując widok nagiego ciała niewiasty, oznacza spojrzenie widza i czyni go podglądaczem. Przypomina, choć zapewne nie ilustruje, historię Dawida podpatrującego Betsabe w kąpieli. W innej, niezachowanej scenie *Kąpieli*, opisaney w 1456 roku przez Bartolomea Fazio, który widział ją w domu Ottaviana Ubaldiniego della Carda¹⁵⁷, lustro ukazywało nagie ciała kobiet od tyłu, wydając je na ciekawskie spojrzenie widza. Zarazem, dając odbiorcy możliwość pełnego oglądu figur i wytworzenia sobie pełnoplastycznego wyobrażenia, oznaczać miało triumf malarstwa w *paragonie* z konkurencyjną rzeźbą, podglądać

Zwierciadło było też tradycyjnym symbolem samopoznania moralnego (motto delfickie *disce te ipsum*), znakiem widzenia tak zewnętrznego, jak i duchowego. Ale, wedle Beltinga, to znaczenie odnieść trzeba do istoty poznania wizualnego. Alberti pisał w *De Pictura* (1435), że lustro jest „niezawodnym sędzią” malarza (*optimus index*). To z niego bierze on poprawny widok natury, a jak z kolei pisał Leonardo w *Paragone*, płaskie lustro włoskie wyostrza widzenie malarza. W Niderlandach stosowano zwierciadła wypukłe, które kojarzyć się musiały z wypukłością oka, które wszak jest zawsze metaforycznym okiem duszy. Takie lustro-oko pojmowane musiało być zarówno jako narzędzie optyczne, jak i narzędzie widzenia duchowego: patrząc w lustro, widzimy odbicie świata, ale poprzez oko duszy zyskujemy odbicie świata duchowego. Zwierciadła w obrazach niderlandzkich oznaczają przeto zrównanie lustra i oka, a tym samym stanowią metafory wzroku i oglądu, uobecniając sam obraz jako wytwór sztuki, jako medium obrazu, malowidło.



72. Jan van Eyck, *Naga kobieta w kąpieli*, kopia z XVI lub XVII wieku, Cambridge (Mass.), Harvard University Art Museums, Fogg Art Museum



73. Hans Memling, *Dyptyk Maartena van Nieuwenhove*, 1487, skrzydło z Madonną, fragment z lustrem, Brugia, Groeningemuseum

Znamienne przy tym, że wiele zwierciadeł w obrazach ukazuje odbicie okna, jakby w analogii do odbić okien na powierzchni oczu portretowanych postaci. Okno w zwierciadle pojawia się w *Portrecie Arnolfinich* Jana van Eycka, skrzydło *Ołtarza Heinricha Werla* z warsztatu Rogiera van der Weydena, dwóch dyptykach maryjno-portretowych Hansa Memlinga (Nieuwenhove z Brugii i anonimowym z Chicago), *Bankierze z żoną* Quintena Massysa oraz w miniaturach kodeksów brugijsko-gandawskich. Metafora obrazu jako okna łączy się z metaforą obrazu jako zwierciadła. W *Dyptyku Maartena van Nieuwenhove* Hansa Memlinga (1487, Brugia, Groeningemuseum) [il. 64 i 73] nie tylko widzimy realne okna komnaty, otwarte na pejzaż, albo przesłonięte witrażem z herbem, ale i sam obraz prezentuje się jako okno. Ujawnia to bowiem odbicie w zwierciadle, zawieszonym na frontalnej ścianie komnaty, pokazujące, że fundator i Maria stoją przed usytuowanym na granicy lica obrazu oknem, przez które widz ich obserwuje. Sam dyptyk – skrzydłowy jak okno – staje się zatem otwieranym oknem. W innych sytuacjach zwierciadło ujawnia obecność widza wprost, sugerując odbicie jego postaci jako jednej z figur w nim przedstawionych (*Arnolfini*, *Ołtarz Werla*, dyptyk z Chicago Memlinga, *Bankier Massysa*). Istnieją wreszcie obrazy tablicowe o kształcie tonda, w całości symulujące okrągłe zwierciadła (np. Hans Memling, *Maria z Dzieciątkiem*, Nowy Jork, Metropolitan Museum of Art) [il. 74].



74. Hans Memling, *Maria z Dzieciątkiem*, Nowy Jork, Metropolitan Museum of Art, Friedsam Collection, Bequest of Michael Friedsam



75. Jan van Eyck, *Św. Barbara*, 1437, Antwerpia, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten

Iluzyjne obrazy niderlandzkie można uznać, twierdzi Belting, za odwrócenie zasady *reprezentacji* – zasady *uobecnienia* – stanowiącej teologiczny status ikony. Są właściwie nie reprezentacją, lecz *symulacją*. Pełną realizacją tej koncepcji obrazu stanowi słynny *Dyptyk Zwiastowania* van Eycka z Museo Thyssen-Bornemisza w Madrycie [il. 34], omówiony tu już wraz z interpretacją Rudolfa Preimesbergera (rozdz. II.1.5.2). Belting prezentuje go jako iluzjonistyczny popis w kreowaniu wirtualnej rzeczywistości (malowane drewniane tablice w drewnianych ramach, imitujące kamienne grisailowe rzeźby w kamiennych ramach), która, unaoczniając moc sztuki artysty, wzywa widza do wyobrażenia sobie rzeczywistości duchowej i świętej – tajemnicy Wcielenia Boga w człowieka podczas Zwiastowania. Przemiana ducha w ciało – sakralny akt Wcielenia – unaocznia się tu poprzez iluzję metamorfozy malarstwa w rzeźbę i drewnianej tablicy malowidła w kamień.

Symulacją jest też, zdaniem Beltinga, *Św. Barbara* van Eycka (Antwerpia, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten) [il. 75], jest bowiem reprezentacją samego medium obrazowania, a nie reprezentacją życia świętej, gdyż ukazuje się nie jako malowidło, wielobarwne i ostatecznie wymodelowane, lecz jako rysunek niepokryty farbami. Pozostaje „czystym” podrysowaniem, obrazem pozornie nieukończonym, świadomie w tym stanie pozostawionym, a właściwie, jak sądzi Belting, jako taki zamierzonym. Malowidło symuluje inny swój materialny status – status rysunku. Wytwarza fikcję. Fikcja ta jest inwencją artystyczną. Łudzi, że widz ogląda dzieło w procesie powstawania, zatrzymanym na etapie rysunku. Działanie artysty – a więc i sam status obrazu – stały się tu właściwym tematem. Malowidło jest dopiero konstruowane, tak jak wielka wieża kościelna za Barbarą pozostaje w trakcie budowy. *Miejszem obrazu* jest proces powstawania malowidła, a *obraz miejsca* odtwarza proces uświęcenia bohaterki – historię jej męczeństwa w początkowym etapie, tj. epizod budowy wieży, w której ma zostać zamurowana na rozkaz ojca, Dioskurosa, ponosząc karę za to, iż nie chciała poślubić wskazanego jej na męża poganina i uparczywie pozostawała dziewicą.



76. Jan van Eyck, *Ołtarz Gandawski*, 1432, Gandawa, Sint-Baafkathedraal, widok ołtarza zamkniętego

Ołtarz Gandawski – który Belting (tu akurat za Panofsky’em) chce uznawać za tablice z dwóch pierwotnie retabulów Huberta van Eycka, zestawionych w nową całość przekomponowaną i ukończoną przez Jana (zob. rozdz. VI.3) – jest w antropologii widzenia przykładem wizualnej gry *zewnątrza* i *wnętrza* obrazu. Zamknięty poliptyk [il. 76] symuluje architektoniczną ścianę arkadową (pierwotnie w górnej scenie *Zwiastowania* przewidziane były maswerki arkad identyczne z występującymi w części dolnej), wypełnionej imitacjami rzeźb, wizerunkami fundatorów oraz na pół realnymi, na pół grisailowymi malowidłami. Zewnętrzna strona retabulum stanowi dla wzroku widza optyczną barierę, uświadamiającą mu, że widzi obraz, a nie prawdziwe *sacrum*. Ujawnia się ono w wizji, którą odbiorca postrzega po otwarciu skrzydeł [il. 77]. Jest ona wizją – twierdzi



77. Jan van Eyck, *Oltarz Gandawski*, 1432, Gandawa, Sint-Baafkathedraal, widok ołtarza otwartego

Belting – z Apokalipsy, rozdziału 21, w której św. Jan *widzi* miejsce zbawionych, Miasto Boże, Nową Jerozolimę (tyle, że w Apokalipsie jest ona miastem obrotnym, ze szczegółowo opisanymi murami i wieżami, a ta w otwartym poliptyku opisu tego nie przypomina!). Zewnętrzna strona ma być zatem przeźroczem ściany, swoistym lustrem weneckim, czyli *obrazem-oknem*, kierującym wzrok ku wewnętrznej wizji. Tematem całego dzieła jest samo *patrzenie i widzenie* – owa Beltingowska *Antropologie des Blicks*. Na obu stronach ołtarza malarz zestawia różne media przekazu. Na stronie zewnętrznej wprowadza malowidło, rzeźbę i architekturę, razem tworzące media obrazu, wielogatunkowy obraz zewnętrzny, a zarazem uwidacznia słowo – wypisane i wypowiedziane przez archanioła Gabriela i Marię w Zwiastowaniu, a także przez sybille i proroków. Na stronie wewnętrznej kojarzy obraz – ale już jako malowaną wewnętrzną wizję – ze Słowem objawienia. Słowo występuje w dźwięku i piśmie (Chrystus wypowiadający błogosławieństwo, Maria i Jan Chrzciciel czytający księgi, śpiew chórów anielskich). Ostentacyjne bogactwo imitowanych we wnętrzu poliptyku brokatowych i haftowanych tkanin oraz klejnotów ujawniać ma *paragon* malarstwa z innymi rzemiosłami, pozostających *artes mechanicae*, z których kręgu ma się ono wyróżniać, jako umysłowa sztuka wyzwolona, *ars liberalis*, prowadząca przez imitację stworzenia do ujawniania duchowej wizji rzeczy wiecznych (tu jednak trzeba zauważyć, że walka malarzy o status wolnego artysty nie jest poświadczona w ówczesnych Niderlandach, tak ja we Włoszech epoki Albertiego). Słowem, wedle Beltinga, *Poliptyk Gandawski* stanowi kompendium wiedzy o naturze i statusie malarstwa pośród innych sztuk i rzemiosł.

W interpretacji Beltinga twórczość Rogiera van der Weydena stanowi świadomą polemikę z van Eyckowską koncepcją iluzyjnego obrazu-okna.



78. Rogier van der Weyden, *Zdjęcie z krzyża*, Madryt, Museo del Prado



79. Rogier van der Weyden, *Madonna Durán*, Madryt, Museo del Prado



80. Warsztat Rogiera van der Weydena, *Maria z Dzieciątkiem tronuująca w niszy*, Madryt, Museo Thyssen-Bornemisza

Rogier łamie rozróżnienie między strefą przestrzeni malarskiej a strefą widza. Zacierza barierę lica i spaja obraz miejsca z miejscem obrazu. W *Zdjęciu z krzyża* z Prado [il. 78 i 88] scenerią obrazu jest sam obraz: żywe figury widnieją nie w pejzażu jerozolimskiego wzgórza Golgoty, które powinno być obrazem miejsca, lecz w snycerskiej złoconej szafie ołtarzowej z maswerkami, a więc w sztucznym tworze – dziele sztuki, artystycznym medium obrazu, wykreowanym *miejscu obrazu*. To zatarcie *granicy obrazu* i utożsamienie jego przestrzeni z medium obrazu występuje w wielu pracach mistrza. W *Madonnie Durán* z Prado i warsztatowych *Madonnach w niszy* z Wiednia (Kunsthistorisches Museum) i Madrytu (Museo Thyssen) Maria, przedstawiona jako żywa osoba, umieszczona jest w architektonicznej niszy niczym figura rzeźbiarska [il. 79–81]. Widz ma wrażenie, że oto ożył kamienny posąg. Tę sugestię wzmacnia to, że postać Marii wykracza poza lico obrazu, „wychodzi” z oprawy. Miejscem obrazu jest tu symulowana rzeźba architektoniczna, która jednak okazuje się być malarską iluzją żywego ciała. W *Ołtarzu z Miraflores* i *Ołtarzu św. Jana* (oba z Berlina) żywe ciała przedstawionych postaci działają w przestrzeni pogranicznej, między scenerią wnętrza i pejzażu a obszarem widza, pod arkadami sztucznej, iluzyjnej ściany architektonicznej, wyznaczającej lico tablicy. Obraz materialny spaja się z obrazem iluzyjnym, *miejscem obrazu* jest tożsame z *obrazem miejsca*. W *Tryptyku Siedmiu Sakramentów* z Antwerpii [il. 82], w centralnym przedstawieniu Chrystusa na krzyżu, ujętym w formie przypominającej krucyfik na belce tęczowej, naturalny obraz *miejscu* – Golgota – zastąpiony został wykreowaną scenerią wnętrza kościelnego. *Miejscem obrazu* staje się dzieło sztuki – budynek architektoniczny i rzeźbiarski krucyfik. Tyle, że są one urealnione mocą malarskiej iluzji – wnętrze przedstawia się jak prawdziwa przestrzeń architektoniczna, a sugerowana rzeźba jest w istocie żywym (choć martwym, bo już zmarłym) ciałem Chrystusa. Cieleśność ożywionego malarsko wizerunku Zbawiciela służy unaocznieniu transsubstancjacji, dokonującej się na osi, w tle, przy ołtarzu, gdzie kapłan dokonuje podniesienia hostii w trakcie liturgii mszalnej. W parze tablic z *Ukrzyżowaniem* i *Maria i św. Janem Ewangelistą pod krzyżem* z Filadelfii [il. 83] figury ukazane są semigrisaillovo (tj. niemal monochromatycznie), jakby były rzeźbami z kamienia, a przestrzeń świętego wydarzenia została wykoncypowana i skonstruowana sztucznie; znów nie jest to Golgota, lecz kamienna ściana kościelnego wnętrza, przesłonięta czerwoną kotarą. Miejsce to oznaczone jest dwojako, jako miejsce historii świętej i jako miejsce obrazu, symulujące, jak zwykle u Rogiera, inne niż malarskie medium artystyczne, w tym przypadku ożywioną rzeźbę i scenograficzną architekturę.

Rogier prowadzi w tych wszystkich dziełach dwuznaczną grę konkurowania malarstwa z innymi rzemiosłami artystycznymi: snycerką, rzeźbą, architekturą. A to po to, by wydobyć status obrazu jako wytworu artystycznego i wyrazić wyższość malarstwa, które jest w stanie oddać już nie tylko *similitudo* żywych ludzi, ale też symulować inne gatunki sztuki. A tym samym pokazać, że malarstwo przewyższa inne media w oddawaniu *similitudo* i w *imitatio naturae*, a co więcej, będąc pozorem innego artystycznego wytworu, w istocie daje prawdziwy obraz wewnętrzny świętych osób i historii świętej.

Ta gra z innymi mediami obrazowymi jest konkurowaniem z wcześniejszymi rozwiązaniami artystycznymi, z inwencjami i koncepcjami obrazowymi, już nie tylko wykształconymi przez van Eycka, ale i tymi, które powstały w rodzimym warsztacie w Tournai, kierowanym przez Roberta Campina. Pokazywać ma to, zdaniem Beltinga, sekwencja ołtarzy pasyjnych [il. 84–88]. Temat Złożenia do grobu, podjęty w *Tryptyku Seilern* z Londynu (jak, zgodnie z tradycją, sądzi Belting, przez samego Campina) w naturalnej scenerii pejzażu, ale na sztucznym złotym tle, przekształcony został w nową jakość w rysunku z Luwru (znów niesłusznie przez autora uznanym, za Felixem Thürlemannem, za dzieło Campina i za projekt do większej kompozycji; Belting sugeruje, że być może do malowidła ściennego, ze względu na widniejący u góry, pośrodku, ślepy wykrój okna). Maswerkowy łuk zaznacza, że ma być to dzieło sztuczne, tym samym zmieniając *obraz miejsca* – z naturalnego pejzażu na abstrakcyjną przestrzeń quasi-scenicznego podium – zmienia się *miejsce obrazu*. Rysunek paryski najprawdopodobniej jest jednak już dziełem warsztatu Rogiera i stanowi zapis (przerysowanie, *ricordo*) nieznannej kompozycji z tego warsztatu, co zresztą tylko uczytelnia sytuację: autor z pracowni Rogiera, zapewne na jego polecenie, przekształca model, wytworzony w starszym warsztacie, w którym kształcił się i działał mistrz. Podobnie rzecz się ma w przypadku tematu Zdjęcia z krzyża. Wielkoformatowa kompozycja malarza z pracowni Mistrza z Flémalle (wg Beltinga – dzieło Campina), przeznaczona najprawdopodobniej do kościoła Sint-Jakob w Brugii, z której przetrwał tylko mały fragment z *Łotrem na krzyżu* i grisailową figurą św. Jana na odwrociu, a którą znamy z pomniejszonej repliki z Walters Art Gallery and Museum w Liverpoolu – ukazywała zdarzenie w naturalnym pejzażu, rozciągniętym jednolicie na wszystkie kwatery. Pejzaż wszakże nie wiązał się tam integralnie z przedstawieniem figur, zakomponowanych w jednym pasie, blisko widza. Figury te były tak emfaticznie wymodelowane, że wytwarzały dla siebie własną przestrzeń. Powstał osobny obszar eksponowania ciał (*Körperraum*). I to eksponowania agresywnego, skrajnie ekspresyjnego. Chodziło bowiem o unaocznienie fizyczności cierpiącego Boga, zgodnej z dogmatami Wcielenia i Odkupienia. Tę ekspozycję cielesności podkreślała iluzja kamiennych posągów na zewnątrz retabulum; martwota kamiennych ciał na zewnątrz przechodziła po otwarciu skrzydeł w dobitnie oddaną żywość ciał przedstawionych postaci, w tym wcielonego Boga-Chrystusa. Polemiką z tym rozwiązaniem mogło być *Zdjęcie z krzyża* Rogiera (wedle Beltinga – dzieło wspólne Rogiera i Campina) z madryckiego Prado, wykonane dla kaplicy bractwa kuszników Onze-Lieve-Vrouwe-van-Ginterbuiten w Leuven [il. 88]. Jak widzieliśmy, *miejsce obrazu* i *obrazem miejsca* staje się tu snycerska szafa ołtarzowa. Wprowadza ją Rogier po to, by unaocznić odbiorcy status obrazu jako dzieła artystycznego, a zarazem uprzytomnić mu szczególne miejsce kultu, w którego przestrzeni się znalazło. Zastąpiło ono bowiem (bądź uzupełniło) dawny posąg Marii Bolesnej, otoczony adoracją w kaplicy bractwa już od momentu jej powstania (data konsekracji – 1364). Dlatego też malarz musiał dokonać istotnej zmiany w stosunku do modelowego



81. Warsztat Rogiera van der Weydena, *Maria z Dzieciątkiem stojąca w niszy*, Wiedeń, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie



82. Rogier van der Weyden i warsztat, *Tryptyk Siedmiu Sakramentów*, Antwerpia, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, tablica środkowa



83. Rogier van der Weyden (warsztat?), *Ukrzyżowanie i Maria i św. Janem Ewangelista pod krzyżem*, Filadelfia, The Philadelphia Museum of Art, John G. Johnson Collection



84. Malarz z pracowni Roberta Campina, starsza Grupa Mistrza z Flémalle – Mistrz Tryptyku Seilern, *Tryptyk Złożenia do grobu (Tryptyk Seilern)*, Londyn, Courtauld Institute of Art Gallery, University of London, The Princes Gate Collection



85. Warsztat Rogiera van der Weydena, *Niesienie ciała Chrystusa do grobu (Złożenie do grobu)*, Paryż, Luwr, Cabinet des Dessins, rysunek

wzoru z kręgu Campina, tj. tryptyku pomocnika Mistrza z Flémalle. Musiał przesunąć akcent w narracji z ciała Chrystusa na motyw boleści Marii, uczynił więc jej ciało równorzędnym i równoległym do ciała jej syna, wyrażając popularną ideę dewocyjną – *compassio Mariae* – współprzeżywania przez nią Męki i przez to współudziału w Zbawieniu (*corredemptio Mariae*).

Takie reedycje i rearanżacje modelowych redakcji, wytworzonych wcześniej w pracowni, w której pozostawały po nich rysunki przygotowawcze i projektowe oraz odrisy, świadczą o samoświadomości artystów z warsztatowego kręgu Campina, Mistrza z Flémalle i Rogiera, o ich potrzebie dialogu w zakresie inwencji, skłonności do innowacji, zdolności do ustawicznego przekształcania schematów. A przez to ich dzieła miały wykazywać widzowi inwencyjność ich kunsztu. Ujawnia się w tym – pisze Belting – analogia do ówczesnej teorii muzyki. Sekwencje dzieł malarskich, podejmujące ten sam temat w konkurencyjnych ujęciach, są jak muzyczny *cantus firmus*, powtarzający stałą linię melodyczną przy zmiennej polifonii głosów, ujętych kontrapunktowo.

W innych swych dziełach – nie *stricte* symulacyjnych, nieimitatorskich – Rogier poświęca uwagę relacji między ciałem i zmysłowym widzeniem a obrazem przestrzeni. W *Tryptyku Bladelina* z Berlina [il. 89] (dla którego Belting przyjmuje tradycyjną identyfikację donatora jako Pietera Bladelina, założyciela miasta Middelburg we Flandrii, co jednak nie jest oczywiste – zob. rozdz. VI.4.2) malarz ukazał trzy wizje. Na skrzydłach – widzenia objawione: na lewym Sybilla Tyburtyńska objawia Augustowi narodziny Chrystusa, na prawym zaś Jezus w postaci gwiazdy betlejemskiej jawi się Trzem Królom. W tablicy środkowej widnieje – oparta na wizji św. Brygidy Szwedzkiej – scena Narodzin, a właściwie moment tuż po narodzinach, moment adorowania Dzieciątka przez Marię, Józefa i anioły. Bierze w nim bezpośredni udział donator – nieważne już, czy Bladelin, jak się tradycyjnie uważa i jak sądzi Belting, czy postać anonimowa. Widz widzi wizje (gra słów jest tu znacząca) – ogląda wizję św. Brygidy i zarazem wizję donatora. Widzenie, uobecnione w środkowej kwaterze, ma charakter wizji bezpośredniej, łączącej wyobraźnię odbiorcy z donatorem, inaczej niż w wizjach historycznych, pokazanych w dystansie na skrzydłach. Topograficzne miejsce historii – okolica pod Betlejem – łączy się ze współczesnym miejscem widza, sugerowanym przez scenę piętnastowiecznego rozległego miasta w tle (Belting tradycyjnie przyjmuje, że jest to widok Middelburga). To wprowadza przestrzeń widza w przestrzeń obrazu, każąc mu przejść z obszaru doczesności w obszar wizji – zobaczyć wizję. Właściwym tematem dzieła znów jest patrzenie, wzrok, widzenie, co podkreśla gra spojrzeń głównych postaci. Jedynie Maria patrzy na Dzieciątka, i je widzi; widzi wcielonego Boga. Józef patrzy nań, lecz nie widzi, bo widok przesłania mu masywna kolumna stajni. Donator nie patrzy na Dzieciątka, więc i nie widzi go oczyma; jego wzrok skierowany jest w dół, ku czarnej dziurze w ziemi, wedle Beltinga – aluzji do grotu Narodzin w Betlejem. Jest tu zatem obecny jako pielgrzym w trakcie imaginacyjnej podróży do Ziemi Świętej (tak jak zresztą św. Brygida, która doznała wizji *in situ* w czasie pielgrzymki). Obraz jawi się

jako *miejsce pielgrzymki* duchowej i wizualnej. Donator zatem widzi tylko imaginacyjnie, okiem duszy. Topograficzne miejsce wydarzenia w obrazie zewnętrznym przekształca się w miejsce wizji duchowej, w obraz wewnętrzny.

Kolejny bohater interpretacji Beltinga, Hugo van der Goes, jawi się jako innowator religijny i reformator zastarzałych porządków obrazowania. Wielki *Tryptyk Portinari* [il. 90] – uważany (pochopnie) przez autora za wczesne dzieło mistrza, a w każdym razie powstałe przed wycofaniem się malarza ze światowego, mieszczańskiego życia w Gandawie do refugium w podbrukselskim Czerwonym Klasztorze kongregacji Windesheim (formalnej gałęzi *devotio moderna*) w 1475/1476 roku – jest, wedle Beltinga, okazałą demonstracją obrazu naturalistycznego. Do miejsca cudu – Narodzin Chrystusa i Pokłonu Pasterzy w tablicy środkowej – dostęp mają donatorzy z całą rodziną, widoczni na skrzydłach, a gwałtowny ruch pasterzy skłania wzrok widza do wejścia w tę przestrzeń. Przestrzeń obrazu jest przestrzenią życia i działania ukazanych postaci (*Bildraum – Lebensraum*). Wizja cudu utożsamia się z widzeniem naturalnym: wszystkie postacie, ułożone koncentrycznie, skupiają wzrok na małym Jezusie, leżącym w środku. Zachowanie i działanie wszystkich ukierunkowane jest na niego. Realizm przybiera tu niemal formułę hiperrealizmu – pisze Belting. Ten perswazyjny naturalizm przedstawienia prawdy Pisma Świętego „działa hipnotycznie” (Belting) do tego stopnia, że ów obraz malarski – wszak tylko iluzja i pozór



86. Malarz z pracowni Roberta Campina, pomocnik głównego Mistrza z Flémalle, *Lotr na krzyżu*, fragment niezachowanego tryptyku *Zdjęcie z krzyża*, Frankfurt, Städel Museum



87. Malarz niderlandzki (Mistrz Legendy św. Urszuli?), *Tryptyk Zdjęcia z krzyża*, kopia zaginionego tryptyku z pracowni Roberta Campina autorstwa Mistrza z Flémalle i jego pomocników, Liverpool, Walters Art Gallery and Museum



88. Rogier van der Weyden, *Zdjęcie z krzyża* z kaplicy bractwa kuszników Onze-Lieve-Vrouwe-van-Ginterbuiten w Leuven, Madryt, Museo del Prado



89. Rogier van der Weyden, *Oltarz z Middelburga* (tzw. *Tryptyk Bladelina*), Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie

(*Trugbild*), wytworzony w gandawskim środowisku patrycjuszowskim dla włoskiego potentata finansowego, w konkurencji i emulacji wobec *Oltarza Gandawskiego* [il. 3, 76 i 77] – mógł narażać malarza i zleceniodawcę na zarzut pychy. A co gorsza, na zarzut admiracji i adoracji obrazu materialnego, pozostającego wszak tylko *phantasmatem* w stosunku do prawdziwych obrazów – medytacyjnych wyobrażeń duchowych.

Temu potencjalnemu zarzutowi przeciwstawił van der Goes swą późniejszą inwencję obrazową, powstałą już w pobożnym środowisku



90. Hugo van der Goes, *Tryptyk Portinari*, Florencja, Gallerie degli Uffizi



Windesheimerów, z zasady pomniejszających znaczenie obrazów malarskich wobec modlitwy, medytacji i pielęgnowania w duchu i umyśle wyobrażeń prawd wiary. W *Pokłonie pasterzy* z Berlina [il. 91] artysta zastosował konwencję przedstawienia świętego wydarzenia, ostentacyjnie podkreślając jego status materialnego przedmiotu, będącego medium dla całkowitej iluzji. Święte wydarzenie jest tu odgrywane, co uświadamia widzowi wisząca na obrazie iluzyjna kotara, odsłaniana przez dwóch starotestamentowych proroków. Stojąc przed zasłoną, a więc już w przestrzeni widza, blokują mu oni – reglamentują i regulują – dostęp do malarskiej wizji, ujętej jak spektakl misteryjnego teatru (wprawdzie nie zachowały się dokładne relacje z przebiegu i scenografii tych widowisk, ale Belting posiłkuje się przekazanymi przez historiografów burgundzkich opisami spektakli świeckich z użyciem zasłon, jak *entremets* w czasie słynnej Uczty Bażanta w Lille w 1454 roku – zob. tom I, rozdz. III.3). Wszystko, czego sięga wzrok za kotarą, jest nierealne, jest fikcją. Oto próba dostosowania się malarza do ograniczeń obrazowości w kręgu *devotio moderna*. Prawdziwy obraz ma miejsce w duszy i imaginacji wiernego; to, co widzi oko, jest efektownym wprawdzie, ale tylko fikcyjnym wytworem iluzji. Podejrzliwość i niechęć wobec obrazów religijnych, wyrażana przez Geerta Grootego, czternastowiecznego ojca ruchu odnowy, i żywna przez jego następców, Florensa Radewijnsa czy Tomasza à Kempis, mogły zostać tym konceptem van der Goesa ułaskane. Tym bardziej, że pobożnie odwoływał się do skojarzeń kotary z zasłoną Drugiego Listu św. Pawła do Koryntian (3: 13 i 18), gdzie mowa jest o doczesnym patrzeniu (i niewidzeniu) poprzez przesłonę, naznaczającym Żydów Starego Testamentu, w tym ukazanych na obrazie proroków („jak Mojżesz, który zakrywał sobie twarz, ażeby nie patrzyli na koniec tego, co było przemijające”) i prawdziwym widzeniu objawionym chrześcijanom („My wszyscy z odsłoniętą twarzą wpatrujemy się w jasność Pańską jakby w zwierciadle; za sprawą Ducha Pańskiego, coraz bardziej jaśniejąc, upodabniamy się do Jego obrazu”). Obraz w koncepcji van der Goesa staje się takim welonem, zasłoną ukrywającą przed wzrokiem prawdziwy sens, ale też może go odsłaniać pobożnej duszy.

91. Hugo van der Goes, *Pokłon pasterzy*, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie



92. Jheronimus Bosch,
Ogród rozkoszy, Madryt,
Museo del Prado

Zamknięcie ciągu interpretacji Hansa Beltinga stanowi twórczość Jheronimusa Boscha, mająca wyznaczać koniec epoki. W oparciu o omawiane wyżej ustalenia Paula Vandebroeca (wykorzystane też w innym kierunku przez Keitha Moxeya), Belting przypisuje Boschowi zerwanie z tradycją religijnego obrazu ołtarzowego w roli retabulum oraz przekształcenie formuły tryptyku i tonda w obrazy kolekcjonerskie – obiekty koneserskie dla nowej elity humanistycznych, arystokratycznych odbiorców.

Tryptyk *Ogród rozkoszy* [il. 92], uznany przez Beltinga za zamówiony przez Hendricka III van Nassau do jego gabinetu osobliwości i kunstkamery w rezydencji na Coudenbergu w Brukseli, nie pełnił już funkcji religijnej, a tylko spełniał oczekiwania nowej publiczności – literackiego odcyfrowywania i odczytywania wykoncypowanej fikcji. Wedle śmiałej, acz niedającej się ugruntować historycznie, tezy Beltinga, malarz stworzył obraz utopii, ukazując na lewym skrzydle świat raj przed nastaniem Grzechu Pierworodnego, zamieszkały przez niewinnych jeszcze Pierwszych Rodziców i egzotyczne zwierzęta (żyrafa, słoń, jednorozec), a w polu środkowym roztaczając zupełnie fikcyjny obraz ludzkości, cieszącej się rozkoszami danymi od Boga, zgodnie z Jego wezwaniem: „byście się mnożyli” i „zżyńcie sobie ziemię [i stworzenia] poddaną” – takiego stanu, jaki mógłby zaistnieć, gdyby nie został popełniony Grzech Pierworodny. Ma być to wyobrażenie krainy pierwotnego szczęścia, oparte na opisie *paradisum voluptatis* z Księgi Rodzaju (2: 8–25) – raj, w którym Bóg polecił żyć i rozmnażać się człowiekowi, pośród roślin i owoców ziemi i wśród zwierząt, pomiędzy czterema wielkimi rzekami, na ziemi bogatej w złoto oraz onyks – czerwony i czarny kamień. Wszystkie te elementy opisu widnieją na obrazie Boscha,

a owym onyxem mogą być krystaliczne formacje skalne, różowe i czarne. Skrzydło prawe z wizją Piekła, pełnego diabelskiej muzyki–tortury (*diabolus in musica* – źle zresztą przez Beltinga rozumiany: jako dręcząca kakofonia dźwięków, a nie jako świadomie wprowadzony do melodii dysonans), demonstruje widzowi nierealność owej utopii: grzech jednak nastąpił i ludzkość utraciła szansę na nieśmiertelność i wieczne szczęście, a konsekwencją grzechu będzie potępienie. Taka opowieść – literacka fikcja – miała stanowić odpowiednią ofertę obrazową dla nowej, świeckiej, humanistycznie wykształconej i elitarnej publiczności.

Antropologia obrazu i antropologia widzenia obrazowego Hansa Beltinga¹⁵⁸ niewątpliwie otworzyła nasz odbiór malarstwa niderlandzkiego na wizualność jego znaków i utrwaliła pogląd o prymarnym znaczeniu widza w ustanawianiu obrazu (określenie Stoichity), wprowadzonym we wcześniejszych formacjach metodologicznych, burząc ostatecznie mocno już podkopaną konstrukcję literackiego symbolizmu Panofsky’ego i ikonologów. Zarazem koncepcja tego „szamana” niemieckiej historii sztuki może budzić wątpliwości. Zarysowana przez Beltinga historia powstania obrazu artystycznego (*Kunstabild*), ujawniającego kunszt i działanie artysty w medium dzieła, czyni z dzieł mistrzów niderlandzkich czyste *simulacra* (pozory), takie, jak je definiował Jean Baudrillard, opisując zjawiska kultury współczesnej (a nie *simulacra* z filozofii średniowiecznej, skrywające znaczenie). To znaczy – wytwory kultury, które niczego nie obrazują, nie reprezentują, nie wyrażają, a tylko pokazują same siebie. Piętnastowieczny obraz niderlandzki byłby więc – by posłużyć się ogranyym przykładem – jak amerykańska piosenkarka Madonna, której występy i spektakle nie przekazują jej osobowości ani poglądów, lecz kreują ją, Madonnę, na samoistny *image* bez treści, bez korzeni kulturowych. Wytwór fikcji społecznej, wyrób wy-studiowanej manipulacji. Jeśli nawet to porównanie jest zbyt odległe i szokujące, to i tak w Beltingowskiej koncepcji piętnastowiecznego obrazu jako przedmiotu autorefleksji artysty, mówiącego o samym sobie, odczuć można projekcję stanu współczesnej kultury, opisywanego przez postmodernistycznych krytyków.

II.1.5.5. Feminizm i *Gender Studies*

Jest właściwie zaskakujące, że sztuce niderlandzkiej XV wieku poświęcono tak mało osobnych opracowań, interpretujących ją z feministycznego i genderowego punktu widzenia. A już nie ma zupełnie żadnego głosu ze strony badaczy kultury homo- i transseksualnej – *Lesbian, Gay, Bisexual and Transgender Studies* (LGBT), jeśli nie liczyć interesującego artykułu Michaela Camille’a o homoseksualnych i *queerowych* motywacjach kolekcjonerskich Jeana de Berry i takież ikonografii jego manuskryptów (które zresztą wykraczają już poza zakres niniejszej książki)¹⁵⁹. A prosiłoby się wręcz o taki głos LGBT wobec całej kategorii reprezentacji dworskiej, akcentującej transpłciową manierę dworności w ramach modelu dworzanina burgundzkiego¹⁶⁰. A szczególnie – w odniesieniu do domniemanego fundatora