

MAGDALENA KUNIŃSKA
Uniwersytet Jagielloński

Moc oryginału w mediach? Trwałość kultu wizerunków na przykładzie wystawienia telewizyjnego *Całunu Turyńskiego**

Historia historii sztuki a media reprodukcyjne

Telewizyjne wystawienie *Całunu Turyńskiego*¹, jednego z najbardziej tajemniczych, a jednocześnie oddziałujących na wyobraźnię wizerunków, stało się dla mnie dogodnym punktem wyjścia do podjęcia refleksji koncentrującej się na nieustannie powracającym problemie stosunku historii sztuki do nauki o mediach oraz do historycznego rozwoju mediów w kontekście postulatów Horsta Bredekampa, by historia sztuki jako obeznana z materiałem wizualnym oraz konstytuująca swoje metody badawcze również poprzez dobór mediów reprodukcyjnych stała się centralną nauką o mediach². Bredekamp swoje postulaty zawarł w tekście będącym swoistą autodiagnozą dyscypliny, wskazując na konieczność postawienia w centrum zainteresowań nauki o mediach obrazowych, o relacji medium i wizerunku oraz wykazanie, że w swoim historycznym rozwoju obraz, rozumiany jako jedność idealnej zawartości i formy, nie zawsze należał do tak zwanej wysokiej sztuki, swoje oddziaływanie czerpiąc z wielu powtórzeń.

* Tekst powstał w ramach realizacji subsydium *From the Material to the Immaterial Medium. Changes in Art in the Second Half of the 20th century and the Discourse of Art History* ze środków Fundacji na rzecz Nauki Polskiej, realizowanego przez zespół pod kierunkiem prof. dr hab. Wojciecha Bałusa.

¹ Świadomie używam pisowni wielką literą i wyróżnienia za pomocą kursywy, traktując całun jako jednostkowy artefakt, a nie jedynie przedmiot kultu religijnego.

² H. Bredekamp, *Urojenia*, „Artium Quaestiones” 15, 2004, s. 233–242. Tłumacz, Mariusz Bryl, dopowiada: „Odczyt wygłoszony podczas »Małego kongresu historyków sztuki« zorganizowanego przez Heinricha Klotza w Karlsruhe w lipcu 1998 roku nt. »Historia sztuki: autodiagnoza dyscypliny«. Chodziło o subiektywne spojrzenie wstecz; niniejszy tekst zachowuje formę wykładu (przekład na podstawie: H. Bredekamp, *Einbildungen*, »Kritische Berichte« 28, 2000, z. 1, s. 31–37 — przyp. tłum.)” — *ibidem*.

Sama zaś historia sztuki, wraz z rozwojem wachlarza możliwości reprodukcyjnych dzieł, doświadczyła zmiany w rozkładaniu nacisku badawczego na formalne i pojęciowe aspekty dzieła sztuki; graficzne odrisy, typowe dla początków dyscypliny, implikowały studia porównawcze raczej zamysłu, *disegno*, czytelności z konturu niż analizy form. Wprowadzenie fotografii — przyjęte początkowo z dużym dystansem — wygenerowało ostatecznie (po uściśleniu metod odwzorowania tonów oraz sposobów fotografowania rzeźby)³ — metodę formalno-stylistyczną. Dla jej rozwoju jeszcze większe znaczenie miało wprowadzenie pokazów slajdów, szczególnie pokazów równoległych z dwóch rzutników, po raz pierwszy zastosowanych przez Heinricha Wölfflina, swoistego „eksperymentatora” na biegunach plastycznego obrazowania⁴. Wybierając przykłady dzieł mieszczących się na skrajach metod obrazowania rozciągających się w linii rozwojowej od myślenia linearnego do malarskiego, wypracował zakres pojęć mieszczących całość historii ludzkiego widzenia. W stosowaniu tej metody sojusznikiem stał się program PowerPoint stanowiący doskonale narzędzie porównań.

Wraz z powstaniem „Journal of Digital Art History” w 2015 roku pojawiły się natomiast postulaty powołania historii sztuki opartej na metodach komputerowego modelu obliczeniowego, który — jak wcześniej wprowadzenie do szerokiego obiegu tanich fotografii — miałyby spełniać postawiony przez Lwa Manovicha postulat demokratyzacji historii sztuki⁵. Również w tym wypadku powszechna dostępność dzieł generowana przez ugruntowanie się nowego medium ich dystrybucji wywołuje pytania o możliwości dyscyplinarne oraz szeroką dyskusję. Przy swoim bowiem utopijnym założeniu o technicystycznej obiektywności mocy obliczeniowych komputerów w sprawdzaniu choćby dominującego kanonu, jak wskazała Claire Bishop, Digital Art History, używa nieuzasadnionych wyborów pojęć estetycznych, wpisanych z góry w algorytmy⁶. Ta sama badaczka podkreśla również brak uteoretyzowania koncepcji sztuki cyfrowej jako takiej⁷,

³ O roli fotografii w historii sztuki por. A. Rejniak-Majewska, *Obraz zwielokrotniony. Reprodukacja fotograficzna i wizualne narracje sztuki awangardowej 1910–1939*, Łódź 2017; M. Kunińska, *Fotografia jako medium epistemiczne historii sztuki między historią kultury a historią stylu: medium fotograficzne a rozwój historii sztuki w ośrodku krakowskim do roku 1918 — teoria reprodukcji i praktyka dydaktyczna* [w druku w katalogu fotografii sztuki polskiej w zbiorach Fototeki IHS UJ]. Z powodu niedoskonałości techniki fotograficznej w oddawaniu tonów początkowo fotografowane były również graficzne przerysy dzieł.

⁴ O pokazach slajdów zob. H. Dilly, *Weder Grimm, noch Schmarsow, geschweige denn Wölfflin... Zur jüngsten Diskussion über die Diaprojektion um 1900*, [w:] *Fotografie als Instrument und Medium der Kunstgeschichte*, red. C. Caraffa, Berlin-München 2009 (= „I Mandorli”, t. 9), s. 91–116.

⁵ L. Manovich, *Manifesto for democratic art history*, „Software Studies Initiative”, <http://lab.softwarestudies.com/2016/02/manifesto-for-democratic-art-history.html> (dostęp: 16 lutego 2018).

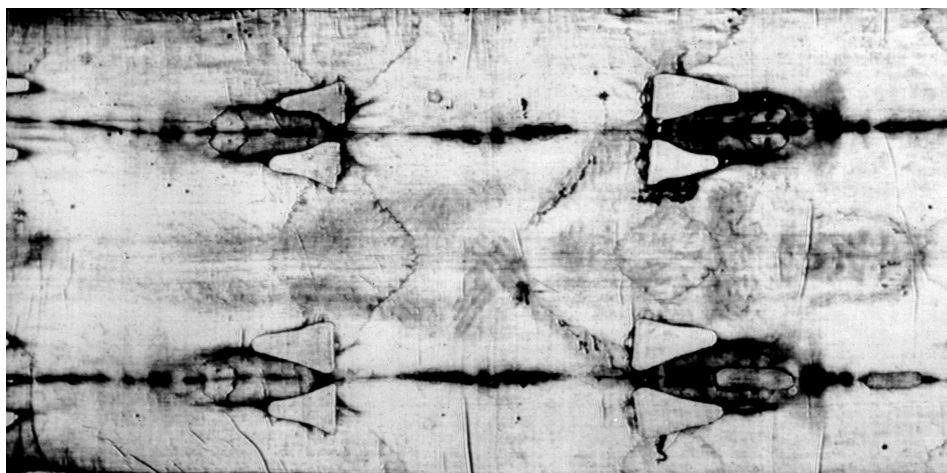
⁶ C. Bishop, *Against Digital Art History*, „International Journal for Digital Art History” 3, 2018, <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/dah/article/view/49915/43450> (dostęp: 5 maja 2018).

⁷ C. Bishop, *Digital Divide: Contemporary Art And New Media*, „Art Forum”, September 2012: <https://www.artforum.com/print/201207/digital-divide-contemporary-art-and-new-media-31944> (dostęp: 29 kwietnia 2018).

co po raz kolejny jest dowodem na nieodrodne związki historii sztuki, medium i sposobów reprodukowania oraz powiązania go ze sztuką samą, z teorią dzieła i jego społecznego funkcjonowania. Zagadnienie zależności obrazu od medialnej realizacji, czy to „analogowej”, czy cyfrowej, jest zaś jednym z podstawowych zagadnień współczesnej historii sztuki. Niniejszy esej skupi się na zagadnieniu oddziaływania reprodukowanego obiektu oraz na teorii dzieła sztuki, nie roszcując sobie praw kompletności, a starając się wskazać wątki inspirowane przez specyficzne wystawienia relikwii.

Całun Turyński a oddziaływanie dzieła

Całun Turyński był wystawiony w massmediach dwukrotnie: w roku 1973 w transmisji przez telewizję Rai, drugi raz w roku 2013 [il. 1], a publicznie „przed oczy” pielgrzymujących aż sześciokrotnie: w roku 1898, 1978, 1998 — w rocznicę wykonania pierwszej fotografii, w 2000, 2010 i 2015 roku).



Il. 1. *Całun Turyński* w anonsie TVP info (strona internetowa TVP info, 2 marca 2013 roku, fot. Agencyjna)

Pokaz telewizyjny z 2013 roku był znacznie bardziej zaawansowany technologicznie: w domach można było obejrzeć zdjęcia w jakości HD. Co ciekawe — na urządzenia mobilne można było ściągnąć aplikację: *Sidone 2.0* i kontemplować całun na tablecie lub telefonie komórkowym (w tym wersja z dodatkowymi informacjami była wersją komercyjną). Ten moment przeniesienia całunu w przestrzeń domową (lub publiczną, gdy komuś przyszłoby do głowy na przykład modlitwa w środkach masowej komunikacji, co umożliwiała aplikacja) generuje intrygujące pytania o funkcję tego typu wystawienia oraz ich siłę oddziaływania. Jakkolwiek trudne do wyobrażenia, powodujące pewien dysonans, takie doświadczenie stało

się możliwe wraz z zawansowaniem techniki i aplikacji — multiplikowalność i mobilność wizerunku generuje zupełnie nowy sposób doświadczenia modlitewnego (tak jak wprowadzenie filmu generowało nowy sposób percepcji, czego dowieść chciał Walter Benjamin, a do czego nawiążę w dalszej części eseju). Wystawienie telewizyjne różniło się od „zwykłej” reprodukcji, dostępnej jako pamiątka w każdym sklepiku muzealnym lub na każdym rogu w Turynie, pozostawieniem elementu czasowości odpowiadającego ograniczeniom ruchu podczas wystawień niemiedialnych, które wzmacniały niedostępność płótna: „ruch odbywa się w stronę ołtarza, ok. minuty wpatrywania się, wyjście przez prawą nawę”⁸. Ograniczenia kontaktu, zrytmizowanie ruchu, ukrycie przed widzami na lata podkreśla specjalny status obiektu jako relikwii. Grażyna Jurkowlaniec o przypadku *Veraikonu* pisała: „zagadnienie wizerunku-relikwii ma zasadnicze znaczenie dla dziejów obrazowania w ogóle, kultowe znaczenie buduje się w biegunach: potrzeby kontaktu i ograniczenia dostępu, jak wskazały Badania Gerharda Wolfa”⁹.

Medialna prezentacja gwarantuje w tym wypadku zaspokojenie potrzeby dostępu (podczas gdy nie można dokładnie zobaczyć relikwii przez ograniczenia, barierki, sznury, całun w rozdzielczości HD poddawalny jest powiększaniu, przybliżaniu, przenoszeniu), a analiza funkcjonowania całunu w rytualizacjach oraz specyficzna demokratyzacja poprzez wystawienie w publicznej telewizji może być jednak traktowana znacznie szerzej — jako punkt wyjścia do wskazania na historię sakralizacji z jednej strony, a z drugiej roli reprodukowania dzieł sztuki i funkcję współczesnych metod dostępu do nich jak aplikacje internetowe typu Dailypart oraz na problematykę medium jako społecznego ciała obrazu-nomady w koncepcji antropologii obrazu H. Beltinga.

Sam całun również może być potraktowany jako specyficzny przykład w dyskusji o autentyczności dzieła sztuki, podjętej szczególnie w epoce rozdzielania nadmiarowego, nieredukowalnego sensu dzieła od materialnego nośnika oraz niewystarczalności klasycznej definicji dzieła jako koniunkcji idei i materii w sztuce XX wieku. Szczególnie kuszącym polem odniesień jest wskazanie na utratę przez dzieło sztuk plastycznych funkcji tokenu, czego dokonał w latach sześćdziesiątych XX wieku Richard Wollheim¹⁰ przez wskazanie na możliwość edycji, które zaburzają tradycyjny model autentyczności. Choć Wollheima interesowała sztuka jemu współczesna, model typ-token, który jest przez niego wykorzystany, jest jedną z kolejnych odsłon problematyczności definiowania dzieła sztuki po rozpadzie jego tradycyjnej ontologii. Również w dyskusji o autentyczności dzieła, naglącej szczególnie ze względów konserwatorskich i konieczności podejmowania decyzji o zachowaniu lub wymianie elementów kompozycji o nietrwałym

⁸ Według informacji na stronie: <https://www.shroud.com/expos.htm> (dostęp: 29 kwietnia 2018).

⁹ G. Jurkowlaniec, *Visibilia–invisibilia. Kult Veraikonu w średniowieczu*, [w:] *Obraz zapośredniczony*, red. M. Poprzęcka, Warszawa 2005, s. 56–61.

¹⁰ R. Wollheim, *Minimal Art*, „Art Magazine” 1, 1965, s. 26–32.

charakterze (elementy roślinne, kurz, popiół), wobec dzieł z drugiej połowy XX wieku, definicja autentyzmu musiała zostać przeformułowana z quasi-sakralnej i prawniczej, w której *authentikos* znaczyło „sam, siebie, samo”, *Authenticus* „niesfałszowany, wiarygodny, prawdziwy, oryginalny” (*nota bene* obie definicje spełniane przez całun-relikwię)¹¹, który to autentyzm „gwarantowany był przez materialną jedność”¹², artefakt „wyróżniony”, namaszczoney — taki jak ofiara, przedmiot kultowy „relikwie i obiekty sakralne” (K. Pomian), zachowywane ze względu na długotrwałe świadectwa o oddziaływaniu¹³.

Również Krzysztof Pomian wskazuje, że wraz z rozwojem chrześcijaństwa zdecydowanie wzrosło przywiązanie do autentyczności materii — „przedmiotu, który miał pozostawać w związku z historią świętą — szczególnie części ciała”¹⁴, a wraz z rozwojem Kościoła wzrosła rola autentyczności materii przechowywanych „artefaktów”, czego przykładem są liczne uprowadzenia i przenosiny, jak uprowadzenie ciała św. Jakuba do Anglii przez królową Matyldę w roku 1125¹⁵. Tylko autentyczne przedmioty zachowywały moc „taką samą jak święty”. I odwrotnie: cuda świadczyć miały o autentyczności przechowywanych obiektów.

Podobnie Hans Belting, z ogromną skrupulatnością badając praktyki obrazowe, w epoce przed „epoką sztuki” — renesansem (kiedy pierwotne i mago zostało zamknięte w pojęciu dzieła sztuki i poddane kontroli) wskazuje na odmiennność imago i dzieła, a proponowana nowa nauka o obrazie wyróżniał imago działające w teraźniejszości oraz Obraz oddany widzowi. W takim ujęciu, jak wskazuje Belting, irrelevantna staje się nawet autentyczność gestu artysty. Paradoksalnie, masowo dostępne wystawienie medialne wzmacnia funkcję relikwii jako imago, które swoje ciało znajduje w podświetlanych pikselach.

Całun jako indeks i ikona

Jak wspomniałam, w drugiej połowie XX wymuszona zostaje nowa taksonomia i wprowadzenie dyskursu dotyczącego autentyzmu materii, wizerunku, idei. W centrum analiz ponownie (po semiotycznym boomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku) znalazła się koncepcja znaku Ch. Peirce’a i dzieła w doktrynie konserwatorskiej wyróżnia zawartość elementów ikonicznych (możliwych do wymiany, oddziałujących jedynie zewnętrzną morfologią) oraz indeksalnych, których znaczenie transcenduje podstawę, jednak ona sama jest w sposób bezpośredni, przyczynowy związana z artystą. Tak na przykład igliwie

¹¹ M. Jadzińska, *Autentyzm w sztuce współczesnej*, „Ochrona zabytków” 4, 2006, s. 33.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem* oraz K. Pomian, *Zbieracze i osobliwości. Paryż–Wenecja XVI–XVIII wiek*, przeł. A. Pieńkos, Lublin 2001.

¹⁴ K. Pomian, *Zbieracze osobliwości*, Warszawa 1987, s. 37 n.

¹⁵ *Ibidem*.

z podwórza przy domu Mirosława Bałki czy konkretny odcinek drutu skłania do deklaracji:

dla mnie materiał jest bardzo ważny. Użycie konkretnego przewodu elektrycznego, wybór tego przewodu, zmienia ten przedmiot w rzeźbę. Użycie tego przewodu było moim wyborem estetycznym. Nie było wyborem przypadkowym. Nie zakładałam nigdy tego, że ten przedmiot można zastąpić czymkolwiek innym — na przykład czarnym przewodem o przekroju kwadratowym, albo płaskim [...]. U mnie ten wybór elementów, materiałów jest ważny i raz dokonany, jest wykreowany do końca¹⁶.

Charakter znaku osadzony jest w dotknięciu, wyborze czy autentyczności gestu artysty — jak w przypadku indeksalnego charakteru malarstwa J. Pollocka, zdefiniowanego w ten sposób przez Rosalind Krauss. W oczywisty sposób indeks powstaje przez odcisk, odbicie (w wypadku całunu — ciała skazanego na śmierć). Georges Didi-Huberman to zagadnienie uważa wręcz za podstawowe dla nauki o obrazie¹⁷, co więcej — w brawurowym tekście do wystawy *L'empreinte* w Centres Georges Pompidou łączy zagadnienia odcisku jako pokonania dystansu między obiektem a materialnym nośnikiem odwzorowania i powstawaniem relacji podobieństwa,

I w tym zakresie całun jest jednym z artefaktów wyjątkowych, łączy w sobie bowiem niepoddający się zmianie „prawdziwy” wizerunek, który oddziałuje wyglądem zewnętrznym, jednocześnie będąc — zawieszając naukowe badania — przykładem indeksalnego odcisku, analogicznie jak analizowany przez Bredekampa *Veraikon*:

Zgodnie z legendą Weroniki, pierwsze zdystansowane od ciała medium obrazowe składało się z chusty i cielesnych pozostałości skazanego na śmierć. Odcisk w chustce jest podwojeniem ciała, które wskazuje na stratę i przez to tematyzuje zarówno dystans między obrazem i życiem, jak też ślad jego przezwyciężenia. Począwszy od tego momentu media wizualne mają podwójny charakter. Wypełniają swoją funkcję przez to, że występują jako autonomiczni pośrednicy, którzy zachowują jednak łączność ze śladem swojego cielesnego pochodzenia, wskazując tym samym poza własną materialność¹⁸.

Tym samym Bredekamp, Didi-Huberman, a jak dalej się przekonamy — również Hans Belting w tym oddzieleniu obrazu od jego medium dopatrują się centralnego zagadnienia nauki o obrazie.

W tym kontekście teoretycznym wystawienie telewizyjne w przypadku znaku obrazowego jest udostępnieniem „dla miejsc i ludzi dotychczas niedostępnych”

¹⁶ M. Bałka, *Mydlany korytarz*, <https://culture.pl/pl/tworca/miroslaw-balka> (dostęp: 10 maja 2018).

¹⁷ G. Didi-Huberman, *Face, proche, lointaine. L'empreinte du visage et le lieu pour apparaître*, [w:] *The Holy Face*, red. W. Kessler, Bologna 1998, s. 95–108. O anachroniczności gestu odbicia również komentarz do wystawy: G. Didi-Huberman, *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris 2008.

¹⁸ H. Bredekamp, *Media obrazowe*, „Artium Quaestiones” 15, 2004, s. 215.

(acybiskup Cesare Nosiglia¹⁹), symptomatyczne jest również, iż dla niewidomych przygotowano trójwymiarowy w zakresie zawartego w artefakcie wizerunku odlew płótna z aluminium, którego mogli dotykać, rozpoznając zarys postaci. Znaczące jest również to, że w 2000 roku hasłem przewodnim wystawienia był fragment Psalmu 27: „Szukam, o Panie, Twego oblicza; swego oblicza nie ukrywaj przede mną”. To fotografia wykonana w 1898 roku ujawniła oblicze, a kolejne zaawansowane metody prezentacji wzmacniają jego oddziaływanie. Pius XI stwierdził wprost: „więcej warta jest ta fotografia niż jakiekolwiek badanie”²⁰. P. Claudel wyraził swój podziw inaczej: „Odkrycie przez fotografię ma tak wielkie znaczenie, że ja nie waham się porównać je do drugiego zmartwychwstania”²¹.

Kolejny aspekt — indeksalny — wynikający z założonego bezpośredniego kontaktu owiniętego ciała, które w sposób dotąd niewyjaśniony utrzymało się na płótnie, pozostaje problematyczny i doskonale wpisuje się w dyskusję dotyczącą funkcji mediów reprodukcji aż po mass media i toczoną od czasu słynnego eseju Waltera Benjamina z 1936 roku. Benjamin, kierowany marksistowskimi założeniami o materialnym uwarunkowaniu świadomości, rozpoznawalny jest głównie w połączeniu z pojęciem aury, gwarantującej quasi-kultowe działanie obrazu, a formułowanej w dwójnasób — jako figuratywne oddalenie (czyli „osobliwa pajęczyna przestrzeni i czasu: niepowtarzalne zjawisko pewnej dali, choćby była najbliżej”²²) lub niepowtarzalny związek z miejscem i czasem powstania.

Jednak prócz często wykorzystywanego opacznie pojęcia auratyczności w odcytaniu eseju Benjamina istotne jest przypomnienie próby uhistorycznienia sposobów percepcji i wpływu reprodukcji mechanicznej na jakościowe właściwości sensorium, wywiedzione z doświadczenia Grupy G, w której skład wchodził Mies van der Rohe, El Lissitzky i László Moholy-Nagy. W wydawnictwie: *Materialen zur Elementaren Gestaltung* publikowali również badania poszerzania spektrum zmysłów (sensorium) przez analizę relacji medium-aparat sensoryczny. Późniejsze obserwacje Benjamina dotyczące medium: koncepcja dydaktycznego widzenia László Maholy-Nagya, przedstawiona w *Malerei, Photographie, Film* w 1925, odpowiada według Deltefa Mertinsa późniejszym refleksjom Benjamina wskazującym na zmianę sposobów poznawania świata po wprowadzeniu fotografii, a szczególnie montażu filmowego. Dystrakcja spojrzenia — w wypadku Benjamina zmiana funkcjonowania uwagi odbiorcy w demokratycznym medium filmowym — miała powodować również jakościową zmianę w samej sztuce czy w obiektach dotąd uwikłanych w miejsce i czas,

¹⁹ Wypowiedź cytowana w: *Telewizyjne wystawienie Calunu Turyńskiego*, <https://www.tvp.info/10278751/telewizyjne-wystawienie-calunu-turynskiego> (dostęp: 30 kwietnia 2018).

²⁰ <http://www.shroud.com/expos.htm> (dostęp: 30 kwietnia 2018).

²¹ http://www.calun.org/strony/ksiazki/ziolkowski/niepowtarzalny_negatyw.html (dostęp: 30 kwietnia 2018).

²² W. Benjamin, *Mala historia fotografii*, [w:] *idem, Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, przeł. H. Orłowski, Poznań 1996, s. 118.

pozostających niedostępnymi dla masowego widza²³. Benjamin powiązał sposób wystawienia dzieła ze współczesnym miastem (1936), wskazując na właściwość odkrywania tego, co w kulcie pozostawało ukryte (zmiana sposobów ekspozycji zmienia sensorium) i emancypuje odbiorcę spod władzy kultowego dotąd wizerunku. Wprowadzając dwie konkurujące kategorie wartości — kultowej i ekspozycyjnej, pisał:

Autentyczność rzeczy jest kwintesencją [wyróżn.— M.K.] wszystkiego, co od początku jej istnienia poddawało się przekazowi, poczynawszy od jej materialnego trwania aż po świadectwo, jakie daje o historii. Ponieważ to ostatnie opiera się na egzystencji materialnej, przeto w reprodukcji — tam gdzie owa materialna egzystencja rzeczy wymyka się ludzkiemu poznaniu — niepewne staje się również świadectwo wystawione za jej sprawą historii. Najstarsze dzieła sztuki, jak wiemy, powstały w służbie rytuału; najpierw magicznego, a potem religijnego. Jest więc rzeczą pierwszorzędną, że dzieło sztuki — z racji aury, stanowiącej nieodłączny atrybut jego istnienia — nigdy nie uwalnia się całkowicie od swej funkcji rytualnej. Inaczej mówiąc: jedyna w swoim rodzaju wartość autentycznego dzieła sztuki ma swoje podłoże w rytuale, w którym posiadało ono swą oryginalną i pierwszą wartość użytkową. Niezależnie od tego, jak się on ujawnia, nawet w najbardziej świeckich formach celebrowania piękna na ołtarzu sztuki, daje się rozpoznać jako zsekularyzowany rytuał²⁴.

Nieodrodna łączność z miejscem i czasem miała gwarantować oddziaływanie magiczne, a zrytualizowany dostęp wyjątkowość zwiększać wartość (rytualną oraz ekonomiczną/rynkową) dzieł oraz gwarantować możliwość manipulacji odbiorcą przez ograniczenia dostępu:

Wraz z pojawieniem się różnych, metod technicznej reprodukcji dzieła sztuki jego możliwości ekspozycyjne urosły w tak wielkiej mierze, że ilościowa zmiana relacji pomiędzy obydwoma biegunami przechodzi w jakościową zmianę jego natury. Bo podobnie jak w zamierzonych czasach dzieło sztuki, z racji faktu, że absolutny ciężar jego znaczenia spoczywa na wartości kultowej, stał się przede wszystkim instrumentem magii, który dopiero później doczekał się poniekąd uznania jako dzieło sztuki²⁵.

Kwestię podjął John Berger²⁶ (znamienne, że w roku 1972, podczas gdy w 1970 ukazało się *Zrozumieć media* Marshalla McLuhana, w którym postawił słynną tezę o prostetyczności mediów i ich wpływie na sposób postrzegania świata, a w 1973 roku miało miejsce pierwsze telewizyjne wystawienie całunu), który religijną funkcję traktowania dzieła-relikwii dostrzega w specyfice kolekcji muzealnych dostępnych nielicznym i operujących kreowanymi przez grupę eks-

²³ D. Mertins, *Architecture, Worldview and World Image in G, [w:] G: An Avant-Garde Journal of Art, Architecture, Design, and Film, 1923–1926*, Los Angeles 2010, s. 88.

²⁴ W. Benjamin, *Dzieło sztuki w epoce jego reprodukowalności technicznej*, [w:] *idem, Twórca jako wytwórca. Eseje i rozprawy*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2011, s. 27.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Signum temporis* jest, że Berger swój wywód przeprowadza podczas serii programów telewizyjnych, wykorzystując z upodobaniem możliwości kadrowania, najazdów oraz pseudo-komputerowej typografii. Eseje telewizyjne zostały wydane w wersji książkowej — po polsku: J. Berger, *Sposoby widzenia*, Warszawa 2007.

percką kategoriami uświęcającymi w procesie „mystyfikacji” zastane stosunki społeczne. Za przykład analiz służy aura wytwarzana wokół prac Leonarda da Vinci, obiektów quasi-religijnych pielgrzymek²⁷ (podczas których oddziałuje raczej sama obecność dzieła niż możliwość przyjrzenia mu się). Choć Berger wychodzi od koncepcji Benjamina, zwracając uwagę na nowe właściwości reprodukcji powodujące transformowalność dzieła i jego podatność na przekształcenia w prywatnym kontekście (il. 1), pozostaje dziedzicem myślenia o zawłaszczającej funkcji jedyności oryginału i emancypacyjnej roli reprodukcji, pozbawiającej oryginał aury.

Dopiero cytowany już Horst Bredekamp (choć już w 1943 roku E. Panofsky pisał o magii sztuk multiplikujących, a J. Burchardt widział w fotografii szansę zachowania dzieł podlegających szybkiemu zniszczeniu) zaproponował myślenie odmienne, postawę Benjamina nazywając „błędym saltem” i w powszechności reprodukcji (moim zdaniem ukoronowanej poprzez prezentację telewizyjną i mobilną) dostrzegł działanie odwrotnego mechanizmu — nabierania mocy przez wizerunki. Analizując obiekty zgromadzone na wystawie „Sztuka około 1400”, wskazał, że w dobitny sposób dowiodła ona uświęcającej roli powtarzania archetypu (wbrew poglądom Boudrillarda o fikcji jego istnienia) wzmacniającego wręcz jego magiczne oddziaływanie: „błędnie wykonane salto” doprowadziło do braku hierarchiczności form odniesień obrazu i form reprezentacji i zastąpienia rzeczywistości przez obrazy oraz rozbicia łączności praobraz–obraz, która powinna zastać przywrócona przez wskazanie na kolejne szczeble odwzorowań prowadzące jednak nieuchronnie do prototypu²⁸ (w przypadku *Calunu* — jeśli uznamy interpretację R. Cormacka²⁹, definiującą go w kategoriach ikony, związek ten będzie związkiem prototyp–Chrystus — indeksalnie odcisnięty wizerunek).

Obecny również w analizach Freedberga³⁰ mechanizm przejmowania mocy oryginału przez kopie widoczny jest wciąż we współczesnych praktykach kultowych. Doskonałym materiałem badawczym jest film Marka Jarosa Krawczyka *Matka*²⁴. Podczas powitania wędrującego po Polsce obrazu MB Częstochowskiej (który sam jest kopią zakrytego w ołtarzu na Jasnej Górze oryginału) obserwujemy dotykanie kopii („Ucałowanie obrazu, oryginału i kopii. W tym momencie ta kopia staje się znakiem obrazu jasnogórskiego”), a sam obraz działa jak osoba Marii (podróżuje, był aresztowany).

W tym kontekście — gdy, jak zauważa Bredekamp, William Henry Fox Talbot w 1844 roku pisał, iż odwzorowania fotograficzne nie były tworzone przez

²⁷ Również Muzeum Narodowe w Krakowie wykorzystało ten status prac Leonarda, umieszczając na gmachu głównym poster „Leonardo jest tu”.

²⁸ H. Bredekamp, *Urojenia...*

²⁹ Por. R. Cormack, *Malowanie duszy. Ikony, całuny, maski pośmiertne*, Kraków 1999, w której autor stawia tezę, że całun jest jedną z najstarszych ikon.

³⁰ D. Freedberg, *Potęga Wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, Kraków 2005.

artystów, ale „przez rękę [właściwie ołówek] Natury”³¹ (wskazując na indeksalny charakter; por. na przykład keramion — obraz z mandylionu sam siebie odcisnął na ceramicznej powierzchni) — kopie miały wręcz naturalną skłonność do transponowania i wzmacniania mocy oryginału.

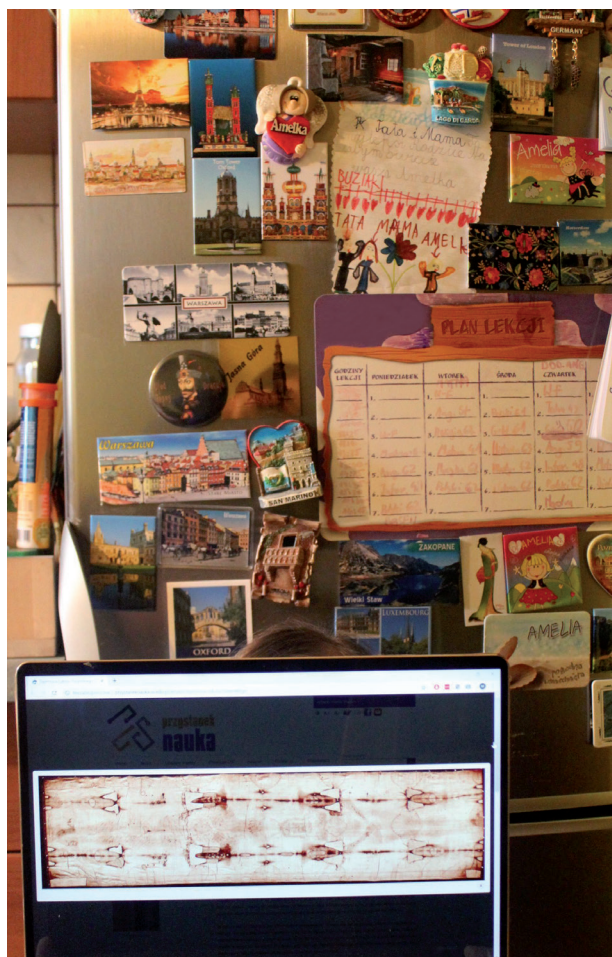
Analogiczne mechanizmy wzmacniania przez reprodukowanie i powszechną obecność można dostrzec w kreowaniu kanonu lub potrzeb estetycznych. Liczba reprodukcji i przekształceń dzieła wpływa na pragnienie obejrzenia go w oryginale, nie zaś odwrotnie, sakralizuje i skłania do wzięcia udziału w rytuale: Mona Lisa — najczęściej transponowane w kulturze masowej, obecne w memach i przedmiotach dzieło tym bardziej wydaje się oddziaływać mocniej. Przykładem jest dekoracyjny styl Gustava Klimta, lecz również wielu dzieł w kolekcji Daily-art, które możemy podziwiać na telefonach komórkowych z udostępnieniem opcji „seen/unseen” — również specyficznego rytuału.

Casus całunu ma jeszcze inne pole interpretacyjne w zakresie relacji imago—nośnik, czytelne w koncepcji H. Beltinga: jest też paradygmatem obrazowania w ogóle — jako ciało zmarłego zastąpione przez medium, uważane przez Beltinga za pierwszy akt ludzkiego obrazowania³². Rola medium według niemieckiego badacza zasadza się głównie na umożliwieniu obrazom funkcjonowania społecznego: rozumiane jako ciało/gospodarz obrazów umożliwia rytualne traktowanie, a pokaz publiczny — inscenizacja kultowa — kształtuje tożsamość społeczną. Ożywiamy obrazy w ich medialnych ciałach — percepcja jest aktem ożywienia, a rola społeczna wizerunku zasadza się na okazywaniu lojalności poprzez praktyki symboliczne, praktykowanie demonstracyjne (na przykład procesje). W tym kontekście wystawienie medialne traktuje się jako wzmocnienie rytualnej roli obrazu, a tym samym podkreślenie doniosłości prototypu przez oddziaływanie na znacznie szerszą grupę społeczną. Oczywiście, pojawia się problem opisywany przez Freedberga — kultowe wizerunki „zazwyczaj brzydkie” wyróżniane są ich oprawą i specjalnie przygotowanym miejscem. Udostępnienie całunu drogą telewizyjną może temu nie sprzyjać, wpisując go w jedną z wielu „tapetowych” właściwości TV lub tabletu [por. il. 2].

Podsumowując, można jednak stwierdzić, że reprodukowanie, w tym jego szczególnie typ w postaci transmisji telewizyjnej podbudowuje ontologiczny status prototypu proporcjonalnie do liczby reprezentacji i przekształceń; może jednak prowadzić do zaburzenia rytuału wyróżnienia wśród innych pojawiających się masowo obrazów na Instagramie i Facebooku.

³¹ Taki tytuł nosi apologia fotografii Talbota: *The Pencil of Nature*.

³² Całość koncepcji rozwija H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, Kraków 2006.



Il. 2. Współczesna kuchnia z wpisanym ekranem z *Całunem Turyńskim* [fot. M.K.]