

Szkic o metaforze wizualnej

Wprowadzenie

Współczesna nauka, zwłaszcza w obszarze humanistyki, charakteryzuje się głęboką fragmentacją. Historycy sztuki, językoznawcy, filozofowie i kognitywiści – wszyscy ci uczeni, nawet jeśli zajmują się fenomenami kultury i sztuki, rzadko podejmują systematyczny dialog. Wynika to z naturalnej tendencji do koncentracji na wewnętrznych problemach własnej dyscypliny. Każda z tych dziedzin wypracowała własne, precyzyjne metodologie analityczne i cele badawcze, które nie przystają do narzędzi i pytań dyscyplin sąsiednich. Poszczególne ścieżki badawcze, choć teoretycznie powinny prowadzić do lepszego zrozumienia ludzkiej wytwórczości, w praktyce przebiegają równolegle, rzadko się przecinając z powodu różnic w podejściu metodologicznym.

Stawiając w centrum uwagi zagadnienie metafory wizualnej, nie sposób pominąć niezmiennie fundamentalnego pytania o to, jak odczytujemy obrazy. W tym przypadku zasadne wydaje się oczekiwanie przełamania wspomnianej wyżej monodyscyplinarnej izolacji. Kiedy pojawia się pytanie o możliwości interpretowania malarstwa, grafiki czy fotografii jako przekazu metaforycznego, niemal natychmiast powstaje teren dociekań wspólny dla wielu dyscyplin i punktów widzenia. Metafora, będąc jednocześnie fenomenem językowym, procesem poznawczym i zabiegiem artystycznym, wydaje się sferą, w której te rozproszone dyscypliny powinny się spotkać. Historyk sztuki nie

może pominąć mechanizmów poznawczych stojących za percepcją alegorii, a kognitywista musi odwołać się do kulturowo osadzonych tradycji wizualnych. W ten sposób metafora wizualna wymusza interdyscyplinarną wymianę, udowadniając, że mimo różnic w narzędziach kluczowe problemy interpretacyjne wymagają syntezy perspektyw. Obraz, przestając być niemym świadkiem, staje się aktywnym dyskursem, który wymaga połączonych sił całego spektrum humanistyczno-kognitywistycznego.

W niniejszym szkicu stawiamy sobie za cel analizę obecności w obrębie historii sztuki odniesień do teorii metafory, a także pytamy o zasadność tego typu relacji. W pierwszej kolejności odpowiedź na tak sformułowane pytanie odnajdujemy w dociekaniach wokół obrazowości, rozwijanych w połowie minionego stulecia w kręgu anglosaskich badań o charakterze interdyscyplinarnym. Ponadto uwzględniamy – rzadziej dostrzegany – przykład adaptacji pojęcia *metafory* w dyskursie samej sztuki, a nawet praktyki artystycznej (ujętej jako postulat artystyczny), odnosząc się do pewnych tendencji artystycznych w historii sztuki w Polsce po II wojnie światowej. Następnie analizie poddajemy nowsze teorie adaptacji metafory na gruncie szerzej rozumianych badań nad obrazem, które pojawiły się w ślad za teorią George’a Lakoffa i Marka Johnsona, traktującą metaforę jako fundamentalne narzędzie ludzkiego myślenia, a zwłaszcza ujmowania pojęć abstrakcyjnych. W szkicu stawiamy tezę, że współczesne próby formułowania teoretycznych podstaw rozumienia metafory wizualnej mieszczą się w jednej z najtrwalej ugruntowanych w teorii sztuki koncepcji związków obrazu i słowa, która – przechodząc rozmaite metamorfozy w przebiegu dziejów – w istocie niezmiennie zachowuje swój pierwotny wymiar epistemologiczny.

Rzecz jasna teoretycznoliteracka tradycja rozumienia metafory podąża śladami Arystotelesa (1988, 351–352), który w *Poetyce* zdefiniował ją następująco: „metafora jest to przeniesienie nazwy jednej rzeczy na inną: z rodzaju na gatunek, z gatunku na rodzaj, z jednego gatunku na inny, lub też przeniesienie nazwy z jakiejś rzeczy na inną na zasadzie analogii”. W jakim stopniu jednak tak rozumiane pojęcie

metafory, które na gruncie języka ma swoje oczywiste i pierwotne miejsce, może być przydatne w świecie obrazów, które operują wyglądami, a nie nazwami? Adaptacja związanego z językiem pojęcia *metafory* w obszarze studiów nad obrazem świadczy o tym, że sytuuje się ono w kręgu *pojęć wędrujących*, czyli takich, które zdaniem Mieke Bal (2022) przemieszczają się po różnych rewirach humanistyki, nabierając nowego kolorytu znaczeniowego w zależności od tego, w jakim kontekście występują. Idąc tym tropem, można stwierdzić, że użytkowanie pojęcia *metafory* wobec niejęzykowej ekspresji, jaką jest szeroko rozumiany obraz, nie tylko niesie za sobą konieczność uzasadnienia, ale też wymaga wszechstronnego wyjaśnienia jego specyfiki, a stosowność jego użycia powinna być wsparta przekonującymi przykładami, których – w odniesieniu do języka – nie brakowało przecież już w rozważaniach Arystotelesa.

Z kolei w badaniach nad historią obrazów i ich teorią nie sposób pominąć kontekstu dociekań na temat związków pomiędzy obrazem a słowem. Teoretyczne rozważania na temat metafor wizualnej w pewnym stopniu sytuują się na linii znacznie lepiej ugruntowanych w badaniach nad sztuką koncepcji alegorii, wyrastających z horacjańskiej maksymy *ut pictura poesis*. Wyznaczyła ona niekończące się próby porównywania malarstwa i poezji jako „sztuk siostrzanych”, które, rozwinięte na nowo jeszcze w renesansie, na przykład w pismach Leona Battisty Albertiego (2001), przerodziły się w rodzaj doktryny artystycznej zapładniającej umysły artystów i teoretyków sztuki zwłaszcza w XVII i XVIII wieku. Uznaje się, że kres tej niezwykle owocnej koncepcji położył Gotthold Ephraim Lessing (1962), który w swym *Laokoonie* w 1766 roku zbudował teorię rozdziału sztuk (Schweizer 1985). Poddając gruntownej analizie słynną hellenistyczną rzeźbę *Grupa Laokoona*, wykazał odrębne środki wyrazu poszczególnych dyscyplin artystycznych. Jak pokazał Nicolaus Rudolf Schweizer (1985), opozycja wobec *ut pictura poesis* narastała stopniowo już wcześniej, jednak zanim doszło do rewolucyjnej krytyki Lessinga, artyści, wsparci teorią retoryki obrazowej, świadomie dążyli do ujęcia znaczeń w dziele daleko wykraczających poza jego treści – mówiąc terminami Erwina

Panofsky'ego (1971, 20) – zarówno wyrazowe, jak i umowne. Badania ikonologiczne XX-wiecznej historii sztuki, szczególnie właśnie w wydaniu Panofsky'ego, a w polskiej historii sztuki w ujęciu Jana Białostockiego (1976), skoncentrowane zwłaszcza na renesansie i baroku, uzmysłowiły niezrównane bogactwo zarówno sensów zakodowanych na kanwie jakości wizualnych dzieła, jak i tematów wyrażanych za pomocą rzeczy i zdarzeń. Szczególnie płodnym narzędziem budowania warstwy znaczeniowej dzieła plastycznego był mechanizm alegorii, oparty już w renesansie na studiach nad emblematyką, a później ikonologii w wydaniu takich autorów, jak Cesare Ripa (1998). Co prawda w XVIII wieku Lessing uargumentował rozdzielenie „sztuk siostrzanych”, nie zdołał jednak zatrzymać prób ich porównywania, a nawet więcej – nie zapobiegł wskazywaniu kolejnych powinowactw, na przykład pomiędzy językiem malarstwa a językiem muzyki. Dobrym tego przykładem, który pojawił się na początku XX stulecia, jest teoria Wassilego Kandinsky'ego wyłożona w traktacie zatytułowanym *O duchowości w sztuce* (Kandyński 1996). Autor dostrzegał podobieństwo pomiędzy niektórymi kolorami a charakterystyczną barwą poszczególnych instrumentów muzycznych. Na przykład barwa ciemnoczerwona przywodziła mu na myśl dźwięk wiolonczeli w jej najniższym rejestrze, a kolory żółty i niebieski traktował jako barwy paralelne wobec niższych tonów skrzypiec (Vergo 2010, 175).

W istocie wystarczy zwrócić uwagę na rozwijane dzisiaj dyskursy o sztuce, by zauważyć częste przywoływanie pojęcia *metafory* wobec rozmaitych odmian sztuki posługujących się zresztą nie tylko obrazem statycznym, ale też formą przestrzenną, obrazem ruchomym czy działaniami wywodzącymi się ze sztuki akcji. Najogólniej rzecz ujmując, pojęcie to służy wydobyciu głębszego, czyli przenośnego sensu dzieł sztuki. W tym znaczeniu na przykład na wystawie zatytułowanej *Arkadia* (Muzeum Narodowe w Warszawie, 17 listopada 2023 – 17 marca 2024), na której zgromadzono dzieła sztuki różnych epok, literacki topos Arkadii został ujęty jako metafora harmonii duchowej, cielesnego spełnienia, stanu miłości, integracji świata bogów, ludzi, zwierząt i roślin, w końcu transcendentnego sensu życia, a malarskie, graficzne

i rysunkowe wyobrażenia mitycznej Arkadii pojawiły się jako wizualne ucieleśnienia tej złożonej metaforyki (Rosales, Ziemia 2023, 15).

Innego przykładu dostarcza druga część *Wystawy niestalej. 4 x kolekcja* w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie (21 lutego – 31 sierpnia 2025), zatytułowana *Tworzywa sztuczne: ciała, towary, fetysze od zimnej wojny po współczesność*. We wstępie kuratorskim do ekspozycji czytamy, że znalazły się na niej dzieła „wyrażające konsumpcyjne pragnienia, fascynację popkulturą, reklamą i mediami masowymi” (Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie 2025), charakterystyczne dla społeczeństw, które po II wojnie światowej przeżyły okres ekonomicznego rozkwitu, jak też widoczne w uboższych częściach świata, w tym w krajach Europy Wschodniej i globalnego Południa:

Główną metaforą jest tutaj „plastikowe ciało” – ciało konsumujące w reżimie totalitarnym obrazy zza żelaznej kurtyny. Plastik (i nafta), zdobycze postprzemysłowego kapitalizmu, w drugiej połowie XX wieku robią furorę zarówno w społeczeństwach dobrobytu, jak i w gospodarkach socjalistycznych (Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie 2025).

W roli nośników tych znaczeń przenośnych wskazano dzieła artystek reprezentujących oba obszary geograficzno-ekonomiczne. Jednym z nich była trójwymiarowa praca szwajcarskiej artystki Sylvie Fleury wykonana z żywicy syntetycznej i włókna szklanego, która przedstawia smukłe, skrzyżowane kobiece nogi w kolorze turkusowego, otulone przez srebrny winylowy płaszcz (il. 11). W komentarzu kuratorskim czytamy: „W latach pięćdziesiątych zarówno postmilitarny trend, jak i włókno szklane zostały spopularyzowane przez modę i wzornictwo. Przewrotny tytuł pracy – *Silver Rain* – w żargonie w języku angielskim oznacza zarówno stosunek seksualny, jak i atak wojenny” (Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie 2025).

Z kolei *Lampy* Aliny Szapocznikow, takie jak wykonana z żywicy poliestrowej i metalu *Pierś iluminowana* (il. 12), okazały się jednocześnie przedmiotami użytkowymi i nośnikami złożonych treści, daleko odbiegających od utilitarnego przeznaczenia tego typu obiektów.



II. 11. Sylvie Fleury, *Silver Rain*, 2021, Kolekcja Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, © Sylvie Fleury, fot. Marta Ejsmont

Wspomniana praca w formie długiej, smukłej łądygi została zwieńczona kształtem przypominającym kwiat, powstałym z odlewów kobiecych piersi i ust. Kuratorzy wskazują na możliwe przenośne sensy prac polskiej artystki:

[...] twórczość Szapocznikow z jednej strony dotyka traumatycznych wątków pamięci Holokaustu, choroby, ograniczeń i słabości ciała, a z drugiej przemawia przez nią niezwykła afirmacja życia i jest pełna odniesień do form sztuki użytkowej lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych (Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie 2025).