

Dorota Zaprzalska

Szkoła Doktorska Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Jagiellońskiego

ORCID: 0000-0002-0597-3755

Asamblaż w asamblażu

O performatywności ikon kompozytowych w kontekście liturgicznym i muzealnym

Abstract

Assemblages within Assemblages: Performativity of Composite Icons in Liturgical and Museum Contexts

This article analyzes the performativity of two composite icons in liturgical and museum contexts. Their unusual form, consisting of two panels combined as one work of art, is interpreted as an assemblage form, following Victor I. Stoichita use of the term. Moreover, the multivalency of the term *assemblage* is used to present the icons as part of dynamic social assemblages by applying the theoretical perspective of assemblage theory. It becomes crucial in seeing them as active agents in the assemblages of humans and non-humans as well as understanding the potential of this unusual form and the way they function in various relations with other works of

art, institutions, and people. Applying the categories of assemblage and performative icon to the analysis of two examples of composite icons, the article characterizes the influence of assemblage form on the veneration and presentation of icons. Focusing on the issue of performativity, agency, and affordance made it possible to highlight the dynamics of the assemblage form and the icon itself. Depending on the context—the performances in which it participates and the assemblages of which it becomes a part—the icon can be perceived as a work of art and/or a devotional image that transcends the realm of artistic values. The article also reflects on the assemblage nature of the icon research and study process.

Keywords

composite icons, assemblage theory, icons in museum, cult images, affordance, agency, performative icons

Abstrakt

Artykuł stanowi analizę performatywności dwóch ikon kompozytowych w kontekście liturgicznym i w kontekście muzealnym. Ich niezwykła forma polegająca na połączeniu dwóch paneli w jedno dzieło sztuki jest interpretowana jako asamblaż – w ślad za użyciem tego terminu przez Victora Stoichitę. Jednocześnie autorka akcentuje wieloznaczność tego terminu i korzysta z teorii asamblażu jako narzędzia interpretacyjnego, by ukazać funkcjonowanie ikon w ramach asamblażu społecznych. W perspektywie tej teorii można analizować aktywne uczestnictwo ikon kompozytowych w asamblażach ludzi i nie-ludzi oraz sprawczy potencjał tkwiący w ich niezwykłej formie, by pogłębić rozumienie ich funkcjonowania w relacjach z innymi dziełami sztuki, instytucjami, ludźmi. Dzięki zastosowaniu kategorii asamblażu i ikony performatywnej do analizy dwóch przykładów ikon kompozytowych w artykule scharakteryzowano wpływ asamblażowej formy na kult i prezentację obrazów. Skupienie się na kwestii performatywności pozwoliło uwydatnić dynamikę formy asamblażowej i ikony samej w sobie. W zależności od kontekstu – performansów, w których uczestniczy, a także asamblaży, których staje się częścią – ikona będzie dziełem sztuki i/lub obrazem dewocyjnym, który przekracza sferę wartości artystycznych. W artykule poddano także refleksji asamblażowy charakter procesu badania ikon.

Słowa kluczowe

ikony kompozytowe, teoria asamblażu, ikony w muzeum, kult obrazów, afordancja, sprawczość, ikony performatywne

Na sporadyczne pojawianie się w malarstwie bizantyńskim i pobizantyńskim ikon, w które wstawiona została inna ikona, po raz pierwszy zwrócił uwagę Panagiōtēs Vokotopoulos i określił je jako *composite icons* (σύνθετες εικόνες) – ikony kompozytowe¹. Ich niezwykłość polega na tym, że składają się z dwóch ikon, najczęściej różnie datowanych. Zgodnie z definicją zaproponowaną przez Vokotopoulosa wstawiona ikona może być wykonana w dowolnej technice, natomiast ikona pełniąca funkcję ramy musi być wykonana w technice tempery na drewnie². Vokotopoulos zajmował się analizą ikonograficzną i stylistyczną oraz datowaniem poszczególnych przykładów, a także określaniem relacji pomiędzy ich elementami. W tym artykule chciałabym skupić się na performatywności ikon kompozytowych i ich relacji z oglądającymi, a narzędziem interpretacyjnym uczynić teorię asamblażu, która może się przyczynić do lepszego zrozumienia potencjału tej niezwykłej formy. Aby dokładnie i wieloaspektowo pokazać, jak ikony kompozytowe mogą funkcjonować w różnych kontekstach, liturgicznym i muzealnym, ograniczę rozważania do dwóch dzieł – ikony zwanej Panagia Amirou (IL. 1) znajdującej się w klasztorze niedaleko wioski Apsiou na Cyprze oraz mozaikowej ikony w kolekcji Ermitażu (IL. 2).

Doprecyzowania wymaga na wstępie pojęcie asamblażu. W odniesieniu do sztuki używa się go zwykle na określenie techniki artystycznej polegającej na łączeniu różnego typu obiektów trójwymiarowych w jedną malarsko-przestrzenną kompozycję. Victor Stoichita w pracy *Ustanowienie obrazu. Metamalarstwo*

Pragnę podziękować prof. dr hab. Małgorzacie Sugierze, której seminarium doktorskie na temat metodologii performatycznych w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych uJ w roku akademickim 2021/2022 stało się inspiracją do poszerzenia poszukiwań badawczych i napisania niniejszego tekstu i której liczne uwagi wpłynęły na jego ostateczny kształt. Dziękuję również drowi Mateuszowi Chaberskiemu z Katedry Performatyki uJ za cenne wskazówki na temat teorii asamblażu. Ostateczna wersja tekstu powstała w marcu 2022 podczas mojego pobytu w Londynie w ramach stypendium Fundacji z Brzezia Lanckorońskich, której dziękuję za wsparcie i umożliwienie szerokiej kwerendy bibliotecznej oraz stworzenie idealnych warunków do pracy. Chciałabym również podziękować wszystkim, którzy pomogli mi podczas badań terenowych na Cyprze, zwłaszcza Ropertosowi Georgiou z Andreas Pittas Art Characterization Laboratories w The Cyprus Institute, Biskupstwu Limassol za udzielenie zgody na fotografowanie, a przede wszystkim mniszkom z klasztoru Panagia Amirou za ich gościnność w czasie prowadzenia badań.

¹ Panayotis L. Vokotopoulos, „Composite Icons”, w: *Greek Icons: Proceedings of the Symposium in Memory of Manolis Chatzidakis*, ed. Eva Haustein-Bartsch and Nano Chatzidakis (Athens: Benaki Museum, 2000), 5–10; „Synthesetis eikones: Mia prōtē katagrophē” w: *Sēma Menelaou Parlama*, ed. Lena Tzedakē (Érakleio: E.K.I.M., 2002), 299–319. Termin *composite icons* tłumaczyłam dotąd jako ikony kompozytowe, co w warstwie brzmieniowej bezpośrednio nawiązuje do łacińskiego *compositus* (złożony), a jednocześnie budzi w polskim czytelniku skojarzenie z porządkiem kompozytowym w architekturze i jego główną cechą, czyli celowym zestawieniem dwóch odrębnych elementów. Zob. Dorota Zaprzalska, „Ikona tzw. kompozytowa w klasztorze Wlatadon w Salonikach – zagadnienie formuły ikonograficzno-kompozycyjnej i funkcji ideowo-dewocyjnej”, *Modus. Prace z historii sztuki* 19 (2019): 5–21, <https://doi.org/10.11588/diglit.51255.4>.

² Vokotopoulos, „Composite Icons”, 5.



IL. 1 Panagia Amirou,
XVI wiek, klasztor
Amirou, Apsiou, Cypr

FOT. ROBERTOS GEORGIOU (STARC. CYI) © Γεράσιμος Μητροπολίτης Αμεισοῦ

*u progu ery nowoczesnej*³ określa tym terminem także dzieła powstałe przez połączenie dwóch obrazów z różnych okresów, wykonanych w różnych technikach lub przez różnych artystów i wstawionych jeden w drugi⁴. Tego rodzaju konstrukcję będą jednak nazywać formą asamblażową, by aspekt materialny

³ Victor I. Stoichita, *Ustanowienie obrazu: Metamalarstwo u progu ery nowoczesnej*, tłum. Katarzyna Thiel-Jańczuk (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 1999), 91. W oryginalnym wydaniu autor posługuje się terminem *assemblage*, zob. Victor I. Stoichita, *L'instauration du tableau: Métapeinture à l'aube des temps modernes* (Genève: Librairie Droz, 1999), 103.

⁴ Ten typ obrazów w sztuce zachodniej określa się również niemieckim terminem *Einsatzbilder*, zob. m.in. Karl-August Wirth, „Einsatzbild”, w: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, Bd. 4, hrsg. Ernst Gall und Ludwig Heydenreich (Stuttgart: Alfred Druckenmüller Verlag, 1958), 1006–1020; Steven Ostrow, *Art and Spirituality in Counter-Reformation Rome: The Sistine and Pauline Chapels in S. Maria Maggiore* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), 156–158; Grażyna Jurkowlaniec, *Epoka nowożytna wobec średniowiecza: Pamiątki przeszłości, cudowne wizerunki, dzieła sztuki* (Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2008), 17–18, 290.



© THE STATE HERMITAGE MUSEUM

IL. 2 Mozaikowa ikona w ramie z przedstawieniami Deesis i świętych (nr inw. W-1125), początek XIV wieku, Ermitaż, Petersburg

wyodrębnić z innego znaczenia pojęcia asamblażu, które w niniejszej analizie odegra dominującą rolę. Dla moich rozważań kluczowe jest bowiem takie rozumienie terminu, jakie nadaje mu teoria asamblażu wprowadzona do nauk humanistycznych i społecznych w ramach nowego materializmu. Asamblaż został w niej zdefiniowany za Manuelem DeLandą jako „byt, którego tożsamość określana jest przez relacje łączące go ze światem zewnętrznym” oraz „taki byt relacyjny, który wytwarza się zawsze w wyniku intra-akcji, jakie zachodzą między poszczególnymi jego elementami zarówno ludzkimi, jak i nie-ludzkimi”⁵. W tym znaczeniu termin pojawił się po raz pierwszy w angielskim przekładzie *Mille plateaux* Gilles’a Deleuze’a i Félix’a Guattariego, gdzie *assemblage* odpowiada

⁵ Mateusz Chaberski, „Asamblaż”, w: *Performatyka: Terytoria*, red. Ewa Bal i Dariusz Kosiński (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2017), 25; „Performans jako asamblaż”, *Didaskalia*, nr 133/134 (2016): 86.

francuskiemu *agencement*⁶. DeLanda rozwinął koncept, uznając całą rzeczywistość za asamblaż asamblaży, na który składają się wszystkie nietrwałe i zmienne całości powstające w dynamicznych oddziaływaniach ludzi i nie-ludzi⁷. Wprawdzie DeLanda posługuje się tym pojęciem, by analizować systemy społeczne, lecz da się za jego pomocą opisać także innego rodzaju relacje, doświadczenia, zjawiska i przedmioty⁸. Z perspektywy badań nad ikonami kompozytowymi szczególnie ważne wydaje się dostrzeżenie dynamicznego i zmiennego charakteru tak rozumianego asamblażu. Każdy jego element oddziałuje na pozostałe, może być częścią kilku asamblaży jednocześnie i zawiera potencjał do demontażu i montażu⁹. Ikony kompozytowe możemy definiować jako asamblaż dwóch ikon stanowiących odmienne materialności, które wzajemnie na siebie oddziałują. W takiej definicji kładziemy nacisk na formę asamblażową. Możemy jednak także ująć społeczne interakcje tych ikon jako asamblaże ludzi i nie-ludzi, biorąc pod uwagę ich różnorodne funkcje oraz to, jak ich status zmienia się w zależności od oglądającego i kontekstu.

Drugi termin, który należy doprecyzować w kontekście badań nad ikonami, to performatywność. Kiedy Richard Schechner wskazywał na związki pomiędzy tradycyjną teatrologią, antropologią i socjologią, by stworzyć *performance studies*, stwierdził, że „performatywność jest wszędzie”¹⁰. W jego ujęciu kategoria *performance* pełni podwójną funkcję – pozwala badać zarówno to, co jest

⁶ Zob. Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, trans. and foreword Brian Massumi (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987), xvi–xix. Mateusz Chaberski przedstawia genealogię tego terminu we współczesnej humanistyce oraz sytuuje go wobec terminów *agencement*, *assemblage* oraz „układ” (czyli polskiego tłumaczenia tego pojęcia). Wskazuje również na subtelne, choć istotne różnice semantyczne, zob. Mateusz Chaberski, *Asamblaże, asamblaże: Doświadczenie w zamglonym antropocenie* (Kraków: Księgarnia Akademicka, 2019), 132–148. Zob. także John Phillips, „Agencement/Assemblage”, *Theory, Culture and Society* 23, no. 2/3 (2006): 108–109, <https://doi.org/10.1177/026327640602300219>.

⁷ Manuel DeLanda, *A New Philosophy of Society: Assemblage Theory and Social Complexity* (London: Continuum, 2006); Deleuze, *History and Science* (New York: Atropos Press, 2010), 3–27; *Assemblage Theory* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016).

⁸ Przykładem może być wykorzystanie teorii asamblażu w archeologii, zob. Ben Jervis, *Assemblage Thought and Archaeology* (London: Routledge, 2019), <https://doi.org/10.4324/9781315158594>; Emma-Jayne Graham, *Reassembling Religion in Roman Italy* (London: Routledge, 2020), <https://doi.org/10.4324/9781315270562>. Należy podkreślić, że teoria asamblażu jest wykorzystywana i interpretowana odmiennie przez różnych badaczy. Dobrym tego przykładem jest koncepcja asamblażu polifonicznego, którą zaproponowała Anna Lowenhaupt Tsing. Za asamblaże uznaje ona zbiorowiska sposobów istnienia (gatherings of ways of being), a więc spletające się praktyki życiowe ludzi i nie-ludzi o przypadkowym i chwilowym charakterze, które porównuje do spletających się melodii polifonicznego utworu muzycznego, zob. Anna Lowenhaupt Tsing, *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins* (Princeton: Princeton University Press, 2015), 23–25, 157–158, <https://doi.org/10.2307/j.ctvc77bcc>; Mateusz Chaberski, „What Performativity Scholars Can Learn from Mushrooms: Situated Knowing in Polyphonic Assemblages”, w: *Situated Knowing: Epistemic Perspectives on Performance*, ed. Ewa Bal and Mateusz Chaberski (London: Routledge, 2020), 171–188. Pojęcie asamblażu jest również kluczowe w rozważaniach Jane Bennett, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things* (Durham, NC: Duke University Press, 2010), 20–38, zwłaszcza 23–24, <https://doi.org/10.2307/j.ctv11j1h6w>.

⁹ DeLanda, *New Philosophy*, 10, 18; DeLanda, *Assemblage Theory*, 10.

¹⁰ Richard Schechner, *Performatyka: Wstęp*, tłum. Tomasz Kubikowski (Wrocław: Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, 2006), 145.

performansem, jak i dowolne zjawisko jako performans. Schechner zakładał więc wykorzystanie tego pojęcia jako metafory w badaniach procesów społecznych, kulturowych i politycznych¹¹. Kategorię *performance* rozumianą jako narzędzie interpretacji w badaniach ikon i ich funkcjonowania przyjęła na gruncie bizantyńistyki Bissera V. Pentcheva, która stworzyła również termin *performative icon* (ikona performatywna)¹². Pentcheva badała nie tyle użycie ikon w performansach życia codziennego lub rytuałach, co synestezyjny sposób oddziaływania ikon angażujących nie tylko wzrok, ale także inne zmysły odbiorcy¹³, oraz wpływ kontekstu i otoczenia na ich odbiór, zwłaszcza w przypadku ikon reliefowych i wielomateriałowych¹⁴.

Szczególnie przydatne wydaje się założenie, że sama ikona może performować¹⁵. Fundamentem takiego ujęcia performatywności ikony jest bowiem przypisanie jej sprawczości – siły aktywnego wpływu na otoczenie¹⁶. Przyjmując to założenie, zamierzam ukazać istotne aspekty formy ikon kompozytowych i ich oddziaływania nie tylko w religijnych ceremoniach i rytuałach, lecz także w performansach, które te dzieła tworzą, gdy oddziałują na odbiorcę nietypową formą. Interesuje mnie ponadto sprawczość poszczególnych elementów asamblażu. Ważnym źródłem inspiracji jest dla mnie nurt nowego materializmu w humanistyce nieantropocentrycznej, która przyznaje rzeczom możliwość działania, a także pomaga dostrzec ich zdolność do wywoływania zmian, a więc traktować je jako aktywne podmioty¹⁷.

¹¹ Schechner, *Performatyka*, 15–16, 54. W ramach tego założenia niestety przyjęto, że „performans” nie funkcjonuje w dziedzinie badań nad teatrem jako metafora, zob. Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera, *Sztuczne natury: Performanse technonauki i sztuki* (Kraków: Księgarnia Akademicka, 2016), 14–15.

¹² Bissera V. Pentcheva, „The Performative Icon”, *The Art Bulletin* 88, no. 4 (2006): 631–655, <https://doi.org/10.1080/00043079.2006.10786312>.

¹³ Bissera V. Pentcheva, *The Sensual Icon: Space, Ritual, and the Senses in Byzantium* (University Park: Pennsylvania State University Press, 2010). Zob. także Bissera V. Pentcheva, „Moving Eyes: Surface and Shadow in the Byzantine Mixed-Media Relief Icon”, *RES: Anthropology and Aesthetics* 55/56 (2009): 222–234, <https://doi.org/10.1086/resvnm1ms25608845>. O różnicy między koncepcją synestezji w relacji z sacrum a istniejącym w polszczyźnie słowem „wielozmysłowość” zob. Magdalena Lubańska, *Praktyki lecznicze w prawosławnych monasterach w Bułgarii: Perspektywa antropologii (post)sekularnej* (Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2019), 86.

¹⁴ Pentcheva, *Sensual Icon*, 121–149.

¹⁵ O podobnym podejściu do performatywności ikon i nadawaniu im sprawczości zob. Glenn Peers, „Sense Lives of Byzantine Things”, w: *Knowing Bodies, Passionate Souls: Sense Perceptions in Byzantium*, ed. Susan Ashbrook Harvey and Margaret Mullett (Washington, DC: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2017), 11–30, zwłaszcza 17–20. O różnicy między podejściami Peersa i Pentchevej zob. Glenn Peers, *Animism, Materiality, and Museums: How Do Byzantine Things Feel?* (Leeds: Arc Humanities Press, 2021), 12–15.

¹⁶ Dwie definicje performatywności jako „konstruowalności” i „sprawczości” formułuje Konrad Wojnowski, „Performatywność”, w: Bal i Kosiński, *Performatyka: Terytoria*, 171–179.

¹⁷ Ewa Domańska, „Humanistyka nie-antropocentryczna a studia nad rzeczami”, *Kultura Współczesna*, nr 3 (2008): 9–21; Agata Rybus, „Czy rzecz może być sprawcą? Perspektywa humanistyki i nauk społecznych”, w: *Ludzie w świecie przedmiotów: Przedmioty w świecie ludzi*, red. Maciej Wiktor Kornobis i Agata Rybus (Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2016), 19–58.

Koncepcja sprawczości rzeczy trafiła pod koniec lat dziewięćdziesiątych XX wieku do antropologii sztuki dzięki Alfredowi Gellowi w związku z postulatem badania społecznego kontekstu nie tylko powstawania i funkcjonowania obiektów artystycznych, lecz także ich odbioru. Gell widział jednak artefakty jako pośredników w procesach społecznych i czynnościach podejmowanych przez ludzi, czyli jako sprawców drugiego rzędu¹⁸. Jego koncepcja miała więc nadal głęboko antropocentryczny charakter. Dopiero w teorii aktora-sieci Brunona Latoura sprawczość rzeczy staje się równoważna sprawczości ludzkiej¹⁹. Tu aktorem cechującym się zdolnością do oddziaływania na inne jednostki lub sieć relacji społecznych może być każdy byt – także nie-ludzki²⁰. Przypisanie dziełom sztuki tak pojmowanej sprawczości zapewnia im należne miejsce w badaniach społecznych i pozwala dostrzec dynamikę relacji, w jakich funkcjonują²¹.

Aktywne oddziaływanie obrazów stanowiących przedmiot moich badań przybiera różne formy. Ikony Panagii Amirou przypisywana jest moc uzdrawiania. O takim wymiarze sprawczości cudownych wizerunków, które rzeczywiście działają: krwawią, poruszają się etc., pisał Robert Maniura²². W przypadku ikony z Ermitażu sprawczość polega na czym innym: chociaż została „unieruchomiona” w muzeum, to nadal performuje i oddziałuje swoją formą na odbiorcę. Jak jednak odnieść się do sprawczości, która nie wiąże się wprost z działaniem? Koncept „mocy obrazów” wypracowany na gruncie antropologii obrazu przez Davida Freedberga²³ może być

¹⁸ Alfred Gell, *Art and Agency: An Anthropological Theory* (Oxford: Clarendon Press, 1998), 19–21.

¹⁹ Bruno Latour, *Splatając na nowo to, co społeczne: Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, tłum. Aleksandra Derra, przedmowa Krzysztof Abriszewski (Kraków: Universitas, 2010), 89–122; Sonia Hazard, „The Material Turn in the Study of Religion”, *Religion and Society: Advances in Research* 4, no. 1 (2013): 65–66, <https://doi.org/10.3167/arrs.2013.040104>; zob. także: Krzysztof Abriszewski, „Rzeczy w kontekście Teorii Aktora-Sieci”, w: *Rzeczy i ludzie: Humanistyka wobec materialności*, red. Jacek Kowalewski et al. (Olsztyn: Instytut Filozofii Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, 2008), 103–129. Woryginalne *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network Theory* Latour często posługuje się słowami *assemble* i *assemblage*, tłumaczonej jako „splatać”/„wiązać” oraz „całość”, w domyśle „tego, co zostało splecione/związane”. We wstępie do polskiego wydania Abriszewski zauważa, że Domańska posługuje się po prostu słowem „asamblaż”, dodając, że „być może istnieje niebezpieczeństwo, że coś zostało utracone, gdy tłumacze składali ofiarę na ołtarzu czytelności”, zob. Krzysztof Abriszewski, „Splatając na nowo ANT”, w: Latour, *Splatając na nowo to, co społeczne*, xxviii.

²⁰ Bruno Latour, *How Better to Register the Agency of Things: Ontology*, Yale Tanner Lecture, March 27, 2014, video, <http://www.bruno-latour.fr/node/563>.

²¹ O inspiracji Latourem i sprawczością w badaniu sztuki bizantyńskiej zob. Glenn Peers, „We Have Never Been Byzantine: On Analogy”, w: *Byzantium/Modernism: The Byzantine as Method in Modernity*, ed. Roland Betancourt and Maria Taroutina (Leiden: Brill, 2015), 349–360.

²² Robert Maniura, „Agency and Miraculous Images”, w: *The Agency of Things in Medieval and Early Modern Art*, ed. Grażyna Jurkowlaniec, Ika Matyjaskiewicz, and Zuzanna Sarnecka (New York: Routledge, 2017), 63, <https://doi.org/10.4324/9781315166940>; Maria Vassilaki, „Bleeding Icons”, w: *Icon and Word: The Power of Images in Byzantium – Studies Presented to Robin Cormack*, ed. Antony Eastmond and Liz James (Aldershot: Ashgate, 2003), 121–133.

²³ David Freedberg, *Potęga wizerunków: Studia z historii i teorii oddziaływania*, tłum. Ewa Klekot (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2005).

przydatny w badaniu relacji między dziełem sztuki a odbiorcą, ale nie umożliwia uchwycenia zmienności. Dlatego bardziej użyteczne będzie pojęcie „afordancja” wprowadzone do psychologii ekologicznej przez Jamesa Gibsona²⁴. Afordancja to nie tyle sprawczość i bezpośrednie działanie, ile otwieranie możliwości działania. Nie jest więc cechą niezmienną, lecz potencjałem tkwiącym w przedmiotach.

Przyznając ikonom moc performowania w ramach sprawczości bądź afordancji, zamierzam zbadać, jak zmienia się ich performatywność w zależności od asamblażu, którego częścią się stają. Poprzez przedstawienie dwóch ikon kompozytowych w całkowicie odmiennych asamblażach – w kontekście liturgicznym i w kontekście muzealnym – postaram się pokazać, jak asamblażowa forma wpływa na społeczne funkcjonowanie tego rodzaju dzieł. Model rzeczywistości jako asamblażu stawia w centrum uwagi dynamikę wielorakich relacji. Dlatego umożliwi nie tylko ujęcie dwóch tak odmiennych ikon w ramach jednego studium, lecz także spojrzenie na to studium jako asamblaż, którego istotną częścią jestem ja, ponieważ asamblaże nie istnieją obiektywnie wobec tego, kto je bada. Traktowanie procesu badań naukowych jako asamblażu pozwala problematyzować relacje badacza z badanym materiałem i uzmysławia, że prezentacja wyników nigdy nie jest neutralna. Moje doświadczenie jako historyczki sztuki²⁵ odgrywa zatem istotną rolę w tym asamblażu i determinuje subiektywną decyzję, by ograniczyć rozważania do dwóch ikon kompozytowych, które same nigdy by pewnie nie stworzyły asamblażu. Ich spotkanie w ramach niniejszego studium ma ukazać w nowym świetle nie tylko zjawisko ikon kompozytowych, ale także użyteczność konceptu asamblażu w badaniu ikon w różnych kontekstach społecznych.

Asamblaż w asamblażu liturgicznym

Niewiele ikon kompozytowych nadal zajmuje pierwotne miejsce w przestrzeni kościołów i pełni funkcję liturgiczną. Do takich wyjątków należy ikona zwana

²⁴ James J. Gibson, „The Theory of Affordances”, w: *Perceiving, Acting, and Knowing: Toward an Ecological Psychology*, ed. Robert Shaw and John Bransford (Hillsdale, NJ: Erlbaum, 1977), 67–82; *The Ecological Approach to Visual Perception* (Hillsdale, NJ: Erlbaum, 1986), 127–143. Afordancja jest niekiedy tłumaczona na język polski jako „koncepcja ofert”, zob. Andrzej Klawiter, „Co ze mną zrobisz, kiedy mnie zobaczysz? Percepcja jako wyszukiwanie ofert (*affordances*) w otoczeniu”, *AVANT. Pismo Awangardy Filozoficzno-Naukowej* 3, nr 2 (2012): 261–266.

²⁵ Celowo nie ukrywam swojej płci i nie używam form bezosobowych – bycie kobietą wpływa na dobór badanego materiału, ponieważ niektóre ikony nie są dla mnie dostępne. Na przykład ze względu na surową regułę góry Athos, zabraniającą wstępu kobietom, nigdy nie będę mogła zbadać funkcjonowania ikony kompozytovej znajdującej się w klasztorze Watopedi. Zob. Athanasios A. Karakatsanis, ed., *Treasures of Mount Athos* (Thessaloniki: Museum of Byzantine Culture, 1997), 294–296, nr 9.6.



FOT. DOROTA ZAPRZALSKA

IL. 3 Sposób prezentacji ikony Panagia Amirou w kościele (po lewej stronie plakietki wotywne)

Panagia Amirou. Datowana jest na XVI wiek (IL. 1), ukazuje Matkę Boską z Dzieciątkiem w typie Hodegetrii z podpisem *H NEA ΦΑΝΕΡΩΜΕΝΗ* i wstawiono w nią mniejszą ikonę z podobnym przedstawieniem²⁶. Klasztor, w którym się znajduje, do końca XVIII wieku funkcjonował jako klasztor męski, lecz po jego zamknięciu zabudowania popadły w ruinę²⁷. Przetrwiała jedynie świątynia z wy-

²⁶ Więcej o samej ikonie zob. Sophocles Sophocleous, *Icons de Chypre: Diocèse de Limassol 12e-16e siècle* (Nicosie: Centre du Patrimoine Culturel, 2006), 239-240.

²⁷ Dokładna data zamknięcia klasztoru nie jest znana, najczęściej wymienia się XVIII wiek, zob. Athanasios Papageorgiou, „Amirous Panagias monastēri”, w: *Megalē Kypriakē Enkyklopaideia*, ed. Antros Paulidēs, t. 2 (Leukōsia: Arktinos, 1985), 30-31. Jednak Sykoutris w 1924 roku odnotowuje, że najstarsi mieszkańcy wioski pamiętają ostatniego mnicha, co wskazywałoby na zamknięcie klasztoru w XIX wieku, por. Iōannēs Sykoutrēs, „Monastēria en Kyprō. Amirou”, *Kypriaka Chronika* 2 (1924): 81-85. Badania etnograficzne w klasztorze



FOT. DOROTA ZAPRZALSKA

IL. 4 Procesja z ikoną Panagia Amirou, 21 listopada 2021

posażeniem, z której korzystała lokalna społeczność. Choć liturgia nie odbywała się tu regularnie, wierni często przychodzili, by oddać cześć ikonom, wśród których była ikona Panagii Amirou ciesząca się statusem obrazu cudownego i według lokalnej legendy – strzeżona przez węża. Właśnie tę ikonę noszono w rokrocznej procesji w piątek i niedzielę po Wielkanocy. Gdy w 1997 roku klasztor został odnowiony jako żeński, mniszki podjęły tę tradycję. Nadal żywa pozostaje również wiara w uzdrawiającą moc ikony, czego wyrazem są liczne wota fundowane przez wiernych. Tak jak purpurowa zasłona (IL. 3), stanowią one wizualny znak honorowania ikony, a jednocześnie noszą znamiona konsekracji²⁸, która potwierdza cudowność obrazu. Procesje (IL. 4), organizowane częściej niż dawniej, kończą się rytuałem, w którym dwie osoby podtrzymują obraz, a uczestnicy pojedynczo pod nim przechodzą, by uzyskać błogosławieństwo. Wiele osób płacze, niemal każdy stara się wtedy dotknąć ikony, nawiązać z nią bezpośredni kontakt. Tę potrzebę zaspokajają również licznie sprzedawane kopie

przeprowadziłam 25–27 września 2021, 20–22 listopada 2021, 18–19 grudnia 2021, metodami zbierania danych były indywidualne wywiady pogłębione i grupowe oraz obserwacja uczestnicząca z przyjęciem roli obserwatora-jako-uczestnika podczas święta maryjnego 21 listopada 2021. Dziękuję bardzo prof. drowi hab. Januszowi Barańskiemu za pomoc i cenne uwagi podczas badań.

²⁸ O rolach i praktykach konsekracji wizerunków zob. Freedberg, *Potęga wizerunków*, 83–99; o rytuałach konsekrujących rzeczy zob. Elżbieta Skokowska, „Synu, weź ten obraz na pamiątkę”, w: Kornobis i Rybus, *Ludzie w świecie przedmiotów*, 63–64.

obrazu, które – jak podkreślają wierni – także mają uzdrawiającą moc. Niska jakość ich wykonania nie zmniejsza zainteresowania potencjalnych nabywców. To, czy obraz jest ręcznie wytwarzanym przedmiotem, czy też drukowaną, mechanicznie powieloną kopią, nie ma znaczenia dla większości wiernych, skoro widzą w kopii równoprawny obiekt kultu²⁹.

Wkomponowany w ikonę mniejszy obraz legenda łączy bezpośrednio z początkami klasztoru. Według najpopularniejszej dziś wersji pewien emir³⁰ podróżyował z niewidomą córką, szukając możliwości jej uzdrowienia. Podczas wizyty na Cyprze dziewczyna dostrzegła światło dochodzące z grotty, gdzie znajdowała się ikona oraz źródło, w którym Maria z obrazu nakazała jej obmyć oczy. Córka odzyskała wzrok, ojciec w podzięce wybudował kościół, a miejscowa ludność wzniosła klasztor. Nie wszystkie wersje legendy wspominają o źródle, jednak wierni zgodnie podkreślają związek mniejszej ikony z cudem. Ciekawe jest natomiast porównanie dzisiejszej wersji legendy ze starszymi, powstałymi w czasie, kiedy klasztor pozostawał zamknięty. Według wariantu spisane go w 1924 roku³¹ fundator w cudowny sposób odzyskał wzrok pod wpływem działania oleju z lampy, obraz zaś nie został w ogóle wspomniany³². Czy główna rola ikony w powszechnych dziś opowieściach o założeniu klasztoru wynika z chęci podniesienia jej statusu i uczynienia jej główną „atrakcją”, która ma przyciągnąć większą liczbę wiernych? Kwestia ta wydaje się bardziej złożona, dlatego warto spojrzeć na wszystkie elementy tego asamblażu.

Ikona jest ważnym elementem tożsamości klasztoru: nie tylko potwierdza dawność i ciągłość tradycji, ale przede wszystkim jednoczy wspólnotę. Mniszki mówią o niej „nasza ikona”, równie często to wyrażenie pojawia się w wypowiedziach wiernych, w których obraz podlega także nieustannej personifikacji. Nadawanie mu mocy sprawczej ujawnia się szczególnie wyraźnie w stwierdzeniach, że ikona kogoś uzdrowiła lub komuś pomogła³³. Historia o cudownym

²⁹ Szerzej o tym zjawisku: Raymond Silverman, „Ethiopian Orthodox Visual Culture in the Age of Mechanical Reproduction: A Research Note”, *Material Religion* 5, no. 1 (2009): 92–93, <https://doi.org/10.2752/175183409X418766>; Amy Slagle, „Pixelating the Sacred: Digital and Mechanical Reproduction and the Orthodox Christian Icon in the United States”, *Material Religion* 15, no. 3 (2019): 295–296, <https://doi.org/10.1080/17432200.2019.1603068>.

³⁰ Według niektórych wersji człowiek o nazwisku Emiras lub Amiras, por. publikacja klasztorna o charakterze popularnym wydana przez mniszki: *Iera Monē Panagias Amirous* (Thessalonikē: Melissa, 2009), 20–22.

³¹ Sykoutrēs, „Monastēria en Kyprō”, 85.

³² Ta sama wersja w: Rupert Gunnis, *Historic Cyprus: A Guide to Its Towns and Villages, Monasteries, and Castles* (London: Methuen, 1936), 170–171; córka pojawia się w wersji spisanej przez Raptopoulosa w 1983, zob. Zacharias Raptopoulos, *Akolouthia kai istorika stoicheia tēs Ieras Monēs Panagias Amirous* (Lemesos: [b.w.], 1983), 10–11.

³³ Oczywiście ikona to nie jedyny rodzaj obrazu, który wzbudza w odbiorcy wrażenie obecności przedstawionego. O podobieństwie oddziaływania religijnej ikony do wszelkich przedstawień, którym nadano nazwę ikonicznych zob. David Morgan, *Images at Work: The Material Culture of Enchantment* (Oxford: Oxford University Press, 2018), 113–137, <https://doi.org/10.1093/oso/9780190272111.001.0001>.

pojawieniu się wizerunku ma z kolei dowodzić jego mocy u samych początków istnienia³⁴. Działanie ikony wzmacniają performanse, w których jest używana³⁵, na przykład procesje: składają się ze zrytualizowanych gestów i dźwięków, dają poczucie obcowania z tym, co święte, i służą budowaniu i podtrzymywaniu wspólnoty³⁶. Należałoby więc przyznać ikonie Panagii Amirou aktywną rolę w umacnianiu więzi międzyludzkich i budowaniu tożsamości członków wspólnoty, którą niejako współtworzy.

Podkreślanie związku ikony z założeniem klasztoru, a dokładnie z cudem uzdrowienia córki fundatora, służy uprawomocnieniu statusu obrazu jako wyjątkowego. Jednak przeświadczenie o jego wyjątkowości może być, moim zdaniem, reakcją na nietypowy wygląd, który prowokuje pytanie: „dlaczego znajduje się tam druga ikona?”. Innymi słowy, to asamblażowa forma aforduje pojawienie się legendy. Pierwotnie mniejsza ikona pozostawała ukryta za ruchomymi drzwiczkami, z których przetrwał tylko fragment jednego skrzydła. W ikonach kompozytowych większy obraz przyjmuje niejako rolę ramy, która wytwarza poczucie wyjątkowości tego, co znajduje się wewnątrz niej³⁷. Dodatkowo drzwiczki dają możliwość performatywnego stopniowania dostępu do mniejszego obrazu. Forma materialna ikon kompozytowych może przywołać na myśl asamblaż emergentne³⁸. W wyniku wzajemnego oddziaływania ich różnorodnych elementów powstają bowiem nowe właściwości i zdolności, których samodzielne elementy wcześniej nie miały. Co istotne, te nowe właściwości i zdolności nie stanowią wyłącznie wypadkowej uprzednich cech poszczególnych części. Dwa panele połączone w jeden obraz oddziałują więc na widza zupełnie inaczej niż każdy z osobna. Asamblażowa forma tego konkretnego obrazu nie tylko kreuje poczucie wyjątkowości przedmiotu wewnątrz, lecz także odgrywa ważną rolę w swoistym teatrze pamięci³⁹, który służy reinterpretacji przeszłości. Dzięki temu, że legenda łączy wstawiony obraz z postacią fundatora, ikona staje się

³⁴ Takie wizerunki, które w sposób cudowny pojawiły się na ziemi, powtarzają schemat ikon acheiropoietycznych, czyli „wizerunków nie ręką ludzką uczynionych”, a ich ślady można odnaleźć we współczesnej religijności i legendach etiologicznych obrazów czyniących cuda, zob. Tokarska-Bakir, *Obraz osobliwy: Hermeneutyczna lektura źródeł etnograficznych – Wielkie opowieści* (Kraków: Universitas, 2000), 281–282, 326–327; Anna Niedźwiedz, *Obraz i postać: Znaczenia wizerunku Matki Boskiej Częstochowskiej* (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2005), 11–28.

³⁵ Zob. także interpretację uroczystości i rytuałów jako performansów kulturowych, Marvin Carlson, *Performans*, tłum. Edyta Kubikowska (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2007), 38–39.

³⁶ Schechner, *Performatyka*, 61.

³⁷ O roli ramy zob. Glenn Peers, *Sacred Shock: Framing Visual Experience in Byzantium* (University Park: Pennsylvania State University Press, 2004), 1–2.

³⁸ Bennett, *Vibrant Matter*, 24; DeLanda, *Assemblage Theory*, 71; Chaberski, „Asamblaż”, 28.

³⁹ Raphael Samuel, *Theatres of Memory: Past and Present in Contemporary Culture* (London: Verso, 1994).

wizualnym potwierdzeniem ciągłości tradycji klasztoru, pomimo że tak długo pozostawał on zamknięty.

Asamblaż w asamblażu muzealnym

Zupełnie inaczej ikony funkcjonują w przestrzeni muzealnej, gdzie są postrzegane jako dzieła sztuki czy artefakty⁴⁰ i tracą pierwotną funkcję liturgiczną⁴¹. Poddane zostają praktyce kategoryzowania zbiorów, za sprawą której muzea i kolekcje niejako współtworzą zgromadzone w nich przedmioty poprzez przypisanie ich do określonej kategorii i poprzez akt wystawiania⁴². Asamblażowa forma ikon kompozytowych utrudnia niekiedy ich jednoznaczne przyporządkowanie, a czasami bywa wręcz niezrozumiała dla instytucji wystawiających. Dobrze pokazuje to przypadek czternastowiecznej ikony z Ermitażu (il. 2) składającej się z miniaturowej ikony mozaikowej i służącej jako jej rama ikony w technice tempery na drewnie, z przedstawieniami świętych i wstawionymi relikwiami. Kiedy Pavel Kostrov pracował nad jej konserwacją w latach 1954–1957, z przekonaniem stwierdził, że tak nietypowa forma musi być wynikiem stosunkowo niedawnego połączenia dwóch obrazów przez kolekcjonerów w XIX lub XX wieku. Nieświadomy istnienia bizantyńskich ikon kompozytowych postanowił obrazy rozdzielić. Przez niemal pół wieku wystawiano je osobno i dopiero w 2000 roku mozaikowa ikona wróciła do poprzedniej, kompozytywnej postaci. Okazało się bowiem, że rewersy obu obrazów zakrywał siedemnastowieczny chiński jedwab oraz szesnastowieczny włoski jedwab, musiały więc zostać pierwotnie połączone

⁴⁰ Zagadnienie praktyk związanych z dziełami sztuki oraz ich znaczeń i funkcji, które wykraczają poza sferę wartości artystycznych, omawiają liczne prace z zakresu antropologii sztuki, zob. m.in. Robert Layton, *The Anthropology of Art* (Cambridge: Cambridge University Press, 1991); Howard Morphy, „The Anthropology of Art”, w: *Companion Encyclopedia of Anthropology*, ed. Tim Ingold (London: Routledge, 1994), 648–685; Mariët Westermann, „Introduction: The Objects of Art History and Anthropology”, w: *Anthropologies of Art*, ed. Mariët Westermann (Williamstown, MA: Sterling and Francine Clark Art Institute, 2005), vii–xxx; Janusz Barański, *Etnologia w erze postludowej: Dalsze eseje antyperyferyjne* (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2017), 155–171.

⁴¹ O problemie wystawiania ikon i ich odbioru w ramach wystaw zob. Sharon Gerstel, „The Aesthetics of Orthodox Faith”, *The Art Bulletin* 87, no. 2 (2005): 331–332; Peers, *Sense Lives of Byzantine Things*, 20; Glenn Peers, „Byzantine Things in the World”, w: *Byzantine Things in the World*, ed. Glenn Peers (Houston: The Menil Collection, 2013), 45; Gary Vikan, „Bringing the Sacred into Art Museum”, w: *Religion in Museums: Global and Multidisciplinary Perspectives*, ed. Gretchen Buggeln, Crispin Paine, and S. Brent Plate (London: Bloomsbury, 2017), 205–210, <http://doi.org/10.5040/9781474255554.ch-023>.

⁴² Krzysztof Snarski, „Etnograficzne kolekcje staroobrzędowe w zbiorach muzealnych: Problemy budowy kolekcji”, w: Kornobis i Rybus, *Ludzie w świecie przedmiotów*, 149; Katarzyna Maniak, „Rzeczy znaczą różne rzeczy: Tożsamość obiektów w muzeach etnograficznych”, w: Kornobis i Rybus, 114; Jerzy Świecimski, „Ekspozat muzealny w aspekcie zagadnień ontologicznych, estetycznych i etycznych”, *Opuscula Musealia* 13 (2004): 13–18.

o wiele wcześniej, niż zakładał Kostrov. Zdaniem Yurija Piatnitskiego miało to miejsce w Moskwie w XVI wieku⁴³.

Na pierwszy rzut oka akt rozdzielania ikon jest wynikiem błędu Kostrova i próbą dostosowania obiektu do ówczesnego stanu wiedzy. Można jednak na ten proces spojrzeć w innej perspektywie. Kostrov stał się bowiem częścią dynamicznego asamblażu, na który składały się nie tylko jego kompetencje, doświadczenie i możliwości konserwatorskie, ale także instytucja muzeum i konserwowana ikona. Odwołując się zatem do pojęcia afordancji, można orzec, że ikona nie tyle zmusiła Kostrova do określonego działania, ile jako forma asamblażowa podsuwała możliwość rozdzielania dwóch ikon. I choć takie działanie najłatwiej uznać za błąd, to w istocie mamy do czynienia z wykorzystaniem potencjału zmiany oferowanego przez dzieło. W nowym asamblażu, który wtedy powstał, ikona funkcjonowała i była wystawiana jako dwa odrębne dzieła sztuki⁴⁴ – taką możliwość dawał ten konkretny asamblaż, w tamtym konkretnym czasie i miejscu.

Zrelacjonowany w skrócie fragment swoistej biografii⁴⁵ ikony kompozytowej z Ermitażu znakomicie obrazuje dynamizm asamblażu: zarówno kruchej asamblażowej formy ikony, którą łatwo rozdzielić, jak i rozmaitych interakcji, w jakie wchodzi tego rodzaju dzieło, gdy zmienia się w czasie. Ten przykład pokazuje także, że historia przedmiotów nie kończy się w chwili włączenia ich w kolekcje muzealne. Znajdujące się w zbiorach obiekty nadal podlegają dynamicznym zmianom i na swój sposób żyją – są konserwowane, przekształcane, czasem wręcz niszczone. Kolekcje zaś same w sobie stanowią asamblaże⁴⁶.

⁴³ Yuri Piatnitsky, „Portable Icon with Saints John Chrysostom, Basil the Great, Nicholas the Miracle Worker, and Gregory the Theologian in Frame with the Deesis and Seven Saints and Their Holy Relics”, w: *Byzantium: Faith and Power (1261–1557)*, ed. Helen C. Evans (New York: Metropolitan Museum of Art, 2004), 225–227. Więcej informacji o ikonie wraz z wcześniejszą bibliografią zob. Yuri Piatnitsky, „Icône reliquaire de mosaïque”, w: *Sainte Russie: L’art russe des origines à Pierre le Grand*, éd. Jannic Durand et al. (Paris: Musée du Louvre, 2010), 448–449, nr 196. Dziękuję drowi Piatnitskiemu z Ermitażu za pomoc w dotarciu do informacji i publikacji o ikonie oraz muzeum – za udostępnienie zdjęć na potrzeby niniejszego artykułu.

⁴⁴ Sposób ich prezentacji po rozdzieleniu – jako dwóch osobnych ikon – jest widoczny w starszych katalogach, zob. m.in. *Vizantiia, Balkany, Rus! Ikony kontsa XI–I–pervoi poloviny XV veka* (Moskwa: Izdatel'stvo Gosudarstvennykh Muzeev Moskovskogo Kremlia, 1991), nr 14 i 40.

⁴⁵ O koncepcji biografii przedmiotu zob. Igor Kopytoff, „The Cultural Biography of Things: Commoditization as Process”, w: *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, ed. Arjun Appadurai (Cambridge: Cambridge University Press, 1986), 64–91. O zastosowaniu tego podejścia do badania sztuki bizantyńskiej zob. Liz James, „Things: Art and Experience in Byzantium”, w: *Experiencing Byzantium: Papers from the 44th Spring Symposium of Byzantine Studies, Newcastle and Durham, April 2011*, ed. Claire Nesbitt and Mark Jackson (Farnham: Ashgate, 2013), 17–33.

⁴⁶ Stoichita, *Ustanowienie obrazu*, 131. Szerzej o psychologii kolekcjonowania i relacjach między zbierającym a zbiorami zob. John Elsner and Roger Cardinal, eds., *The Cultures of Collecting* (London: Reaktion Books, 1994); Susan M. Pearce, *On Collecting: An Investigation into Collecting in the European Tradition* (London: Routledge, 1995).

Katalogowane, badane i kategoryzowane dzieła wchodzą w relacje zarówno z innymi wystawianymi przedmiotami, jak i z oglądającymi. Świadomość znaczenia i zmienności relacji już od jakiegoś czasu znajduje odbicie w najnowszej refleksji na temat praktyk wystawienniczych i ekspozycji⁴⁷, które zawsze odbywają się w określonej i z góry rozplanowanej przestrzeni, w znaczący sposób wpływającej na percepcję widzów. Przestrzeń tę można za Eriką Fischer-Lichte nazwać przestrzenią performatywną⁴⁸. Choć niemiecka teatrolożka stosuje to pojęcie w odniesieniu do teatru, także w muzeum relacja między artefaktami a zwiedzającymi została zaprojektowana i zorganizowana w zaaranżowanej przestrzeni, gdzie te pierwsze zachowują statyczność, a drudzy poruszają się w ściśle wydzielonym miejscu, którego charakter przesądza o ich możliwościach percepcji i upodabnia akt zwiedzania do rytuału⁴⁹. Jak zauważył Janusz Barański, wymusza to określone zachowania i reakcje: „Wiemy, że oczekuje się od nas podziwu i uznania dla oferowanego nam do oglądania bogactwa, które trwa oddzielone od pierwotnego czasu i miejsca, lecz odtwarzane jest w postaci zobiektywizowanych wartości”⁵⁰. Samo miejsce, jakim jest muzeum, wpływa więc na zachowania i sposób postrzegania znajdujących się w nim przedmiotów, a przede wszystkim – na sposób ich doświadczania, który wyklucza dotyk⁵¹. Dlatego też doświadczenie asamblażowej formy ikony w muzeum ma zupełnie inny charakter, niż miałyby w pierwotnym kontekście liturgicznym⁵². Czy jednak kontekst muzealny całkowicie pozbawia ikonę jej własnej performatywności? Wydaje się, że niezupełnie, ponieważ w dynamicznym muzealnym asamblażu rola odbiorcy nie jest pełni zdeterminowana⁵³. Nic nie świadczy o tym lepiej niż podejmowane przez zwiedzających próby całowania ikon w muzeach⁵⁴. Wierni

⁴⁷ Peter Vergo, „Milczący obiekt”, tłum. Andrzej Łyda, w: *Muzeum sztuki: Antologia*, red. Maria Popczyk (Kraków: Universitas, 2005), 313–334; zob. także inne teksty w tej antologii, zwłaszcza: Mieke Bal, „Dyskurs muzeum”, tłum. Małgorzata Nitka, 345–368.

⁴⁸ Erika Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, tłum. Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera (Kraków: Księgarnia Akademicka, 2008), 174–175.

⁴⁹ Carol Duncan, *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums* (London: Routledge, 1995), zwłaszcza 7–20.

⁵⁰ Janusz Barański, „Dyskurs gęsty: W poszukiwaniu interpretatywnej teorii przedmiotu muzealnego”, w: Kowalewski et al., *Rzeczy i ludzie*, 272.

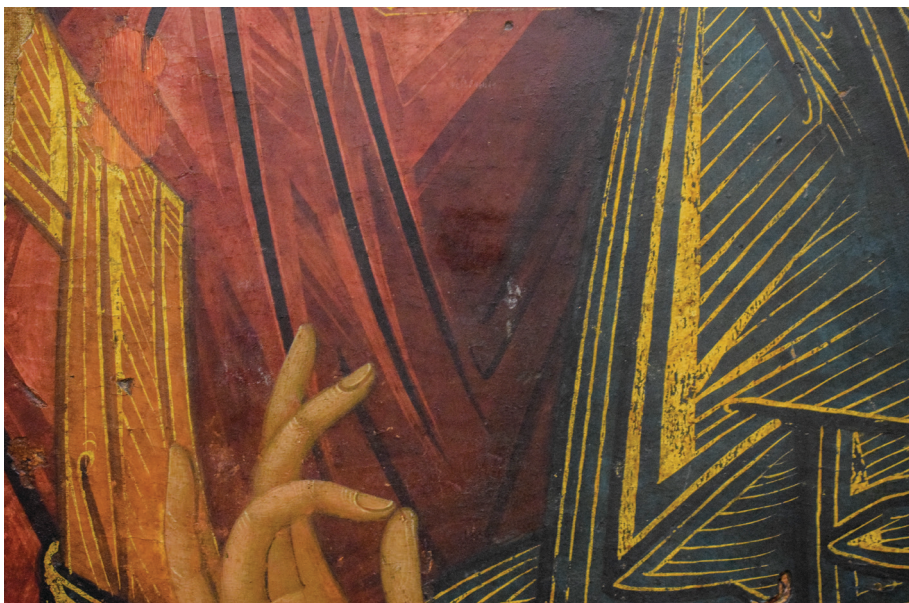
⁵¹ O stopniowym wykluczeniu zmysłu dotyku w muzeum zob. Fiona Candlin, *Art, Museums and Touch* (Manchester: Manchester University Press, 2010), 58–90.

⁵² O „muzealnieniu” artefaktów religijnych zob. S. Brent Plate, „The Museumification of Religion: Human Evolution and the Display of Ritual”, w: Buggeln et al., *Religion in Museums*, 41–47, <http://doi.org/10.5040/9781474255554.ch-004>.

⁵³ Zagadnienie odbiorcy w muzeum podejmuje *museum visitor studies*, zob. m.in. Eileen Hooper-Greenhill, „Studying Visitors”, w: *A Companion to Museum Studies*, ed. Sharon MacDonald (Oxford: Blackwell, 2006), 362–376; więcej o emocjonalnym zaangażowaniu odwiedzających zob. Laurajane Smith, *Emotional Heritage: Visitor Engagement at Museums and Heritage Sites* (New York: Routledge, 2021), <https://doi.org/10.4324/9781315713274>.

⁵⁴ O tego typu zachowaniach na współczesnych wystawach prezentujących ikony zob. Liz James, „Senses and Sensibility in Byzantium”, *Art History* 27, no. 4 (2004): 526–527, <https://doi.org/10.1111/j.0141-6790.2004.00436.x>.

FOT. DOROTA ZAPRZALSKA



IL. 5 Fragment ikony Chrystusa Pantokratora (nr inw. 101) w Muzeum Bizantyńskim w Janinie, Grecja

© MINISTRY OF CULTURE AND SPORTS / EPHORATE OF ANTIQUITIES OF IOANNINA / BYZANTINE MUSEUM OF IOANNINA

nawet w przestrzeni muzealnej odtwarzają „zachowane zachowania”, czyli biorą udział w performansach codzienności, do których należą między innymi codzienne nawyki, rytuały i rutynowe działania⁵⁵. Zwiedzający wchodzi do muzeum z pewnym „bagażem dewocyjnym”⁵⁶, a próby dotykania eksponatów stanowią dowód głęboko zakorzenionych relacji z ikonami. Choć forma bezpośredniej cielesnej interakcji z dziełem eksponowanym w przestrzeni muzealnej wydaje się wykluczona, to ślad pomadki na ikonie pocałowanej przez zwiedzającą Muzeum Bizantyńskie w Janinie (IL. 5) dowodzi, że praktyka jest inna⁵⁷.

O całowaniu ikon i roli zmysłu dotyku w ich odbiorze zob. Béatrice Caseau, „Byzantine Christianity and Tactile Piety (Fourth–Fifteenth Centuries)”, w: Harvey and Mullet, *Knowing Bodies, Passionate Souls*, 217, 221.

⁵⁵ Schechner, *Performatyka*, 50–52.

⁵⁶ Terminu tego używam za Steph Berns, ale w nieco szerszym zakresie. Berns rozumie go dosłownie jako materialne obiekty przynieszone przez wiernych do muzeum. Moje rozumienie obejmuje również doświadczenie i zachowanie. Por. Steph Berns, „Devotional Baggage”, w: Buggeln et al., *Religion in Museums*, 83–91, <http://doi.org/10.5040/9781474255554.ch-009>.

⁵⁷ Pragnę podziękować pracownikom Muzeum Bizantyńskiego w Janinie za pomoc podczas prowadzenia badań oraz miejscowemu eforatowi za udzielenie zgody na fotografowanie i publikację zdjęć.

Wystawienie ikony w muzeum powoduje jej czytelną dekontekstualizację: zmianę funkcji, statusu i zasad postrzegania, a także relacji, w które można z nią wchodzić, ale nie jest to zmiana całkowita. Wprawdzie nowy kontekst społeczny i nowe miejsce znacząco zapośredniczają widzenie obrazu, jednak nie pozbawiają go całkowicie performatywności rozumianej jako afordancja, której efekty trudno z góry określić. Afordancja otwiera potencjalność – może, ale nie musi działać. Ikona z Janiny nawet w przestrzeni muzealnej zachowała swoją performatywność, która ujawniła się w konkretnym asambłażu z konkretną osobą oglądającą.

Podsumowanie

Wieloznaczność terminu asambłaż okazuje się szczególnie użyteczna w przypadku ikon kompozytowych. Po pierwsze, pozwala opisać asambłażową formę – włączenie konkretnej ikony w inną oraz oddziaływanie dwóch obrazów w ramach jednego dzieła sztuki. Po drugie, wskazuje na aktywne uczestnictwo ikony w asambłażach ludzi i nie-ludzi, czyli jej funkcjonowanie w relacjach z innymi dziełami sztuki, instytucjami, ludźmi. Dzięki zastosowaniu kategorii asambłażu i ikony performatywnej do analizy dwóch ikon kompozytowych w niniejszym studium udało się ukazać takie aspekty zjawiska, na jakie nie zwrócił uwagi Vokotopoulos. Połączenie performatyki, koncentrującej się na działaniu, i teorii asambłażu, skupionej na relacyjności, uwypatniło pytania o funkcjonowanie dzieł, ich ekspozycję i interakcje z oglądającymi lub wiernymi, a także pomogło określić wpływ kompozytowego charakteru na formy kultu i prezentacji ikon.

Badanie performatywności ikon kompozytowych w różnych asambłażach uzmysławia nie tylko dynamikę formy asambłażowej, ale także dynamikę ikony samej w sobie. W przypadku omawianych ikon kompozytowych performatywność w dużej mierze wynika z połączenia dwóch obrazów, ponieważ kompozytowa forma aforduje pewne działania – rozdzielenie dwóch paneli lub kreowanie legend wokół wstawionego obrazu. Biografie tych ikon uzmysławiają, w jakim stopniu sposób postrzegania dzieł zależy od kontekstu – performansów, w których uczestniczą, a także asambłaży, których częścią się stają. Potwierdzają między innymi, że „tym, co zaciemnia naszą percepcję, jest właśnie przymus ustalenia, czy przedmiot jest dziełem sztuki, czy nie”⁵⁸. Okazuje się bowiem, że ikona może być i dziełem sztuki, i obrazem dewocyjnym, a jej tożsamość jest

⁵⁸ Freedberg, *Potęga wizerunków*, 444.

za każdym razem na nowo definiowana w zależności od asamblażu, w jakim się akurat znajduje i każdego elementu tego asamblażu. Dlatego warto zadawać pytania nie tylko o kwestie autorstwa, pochodzenia i datowania ikon, ale także o to, jak bywają dziś prezentowane i w jakie interakcje wchodzi z tymi, którzy je oglądają.

Wykorzystanie terminu asamblaż odświeża również spojrzenie na funkcje metod badawczych, które – jak podkreśla Anna Lowenhaupt Tsing – powinny się rodzić w miarę badania materiału⁵⁹. W badaniach nad ikonami kompozytowymi, ale także ikonami w ogóle, zasadne wydaje się zatem stosowanie swego rodzaju asamblażu metod historii sztuki, antropologii i nauk społecznych. Wydaje się, że aforduje on badania nad funkcjonowaniem ikon w różnych asamblażach, w których dzieło podlega zmianom i samo te zmiany kształtuje.



Bibliografia:

- Abriszewski, Krzysztof. „Rzeczy w kontekście Teorii Aktora-Sieci”. W: Kowalewski et al., *Rzeczy i ludzie*, 103–129.
- Alberti, Samuel. „Objects and the Museum”. *Isis* 96, no. 4 (2005): 559–571.
- Bal, Ewa, i Dariusz Kosiński, red. *Performatyka: Terytoria*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2017.
- Bal, Mieke. „Dyskurs muzeum”. Tłumaczenie Małgorzata Nitka. W: Popczyk, *Muzeum sztuki: Antologia*, 345–365.
- Barański, Janusz. „Dyskurs gęsty: W poszukiwaniu interpretatywnej teorii przedmiotu muzealnego”. W: Kowalewski et al., *Rzeczy i ludzie*, 261–298.
- Barański, Janusz. *Etnologia w erze postludowej: Dalsze eseje antyperyferyjne*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2017.
- Bennett, Jane. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham, NC: Duke University Press, 2010.
- Berns, Steph. „Devotional Baggage”. W: Buggeln, Paine, and Plate, *Religion in Museums*, 83–91. <http://doi.org/10.5040/9781474255554.ch-009>.
- Borowski, Mateusz, i Małgorzata Sugiera. *Sztuczne natury: Performanse technonauki i sztuki*. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2016.
- Buggeln, Gretchen, Crispin Paine, and S. Brent Plate, eds. *Religions in Museums: Global and Multidisciplinary Perspectives*. London: Bloomsbury, 2017. <http://doi.org/10.5040/9781474255554>.

⁵⁹ Tsing, *Mushroom at the End of the World*, 157–160.

- Candlin, Fiona. *Art, Museums and Touch*. Manchester: Manchester University Press, 2010.
- Carlson, Marvin. *Performans*. Tłumaczenie Edyta Kubikowska. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2007.
- Caseau, Béatrice. „Byzantine Christianity and Tactile Piety (Fourth–Fifteenth Centuries)”. W: *Knowing Bodies, Passionate Souls: Sense Perception in Byzantium*, edited by Susan Ashbrook Harvey and Margaret Mullet, 209–211. Washington, DC: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2017.
- Chaberski, Mateusz. „Asamblaż”. W: Bal i Kosiński, *Performatyka: Terytoria*, 23–30.
- Chaberski, Mateusz. *Asamblaże, asamblaże: Doświadczenie w zamglonym antropocenie*. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2019.
- Chaberski, Mateusz. „Performans jako asamblaż”. *Didaskalia*, nr 133/134 (2016): 84–91.
- Chaberski, Mateusz. „What Performativity Scholars Can Learn from Mushrooms: Situated Knowing in Polyphonic Assemblages”. W: *Situated Knowing: Epistemic Perspectives on Performance*, edited by Ewa Bal and Mateusz Chaberski, 171–188. London: Routledge, 2021.
- DeLanda, Manuel. *Assemblage Theory*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016.
- DeLanda, Manuel. *Deleuze: History and Science*. New York: Atropos Press, 2010.
- DeLanda, Manuel. *A New Philosophy of Society: Assemblage Theory and Social Complexity*. London: Continuum, 2006.
- Domańska, Ewa. „Humanistyka nie-antropocentryczna a studia nad rzeczami”. *Kultura Współczesna*, nr 3 (2008): 9–21.
- Duncan, Carol. *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*. London: Routledge, 1995.
- Durand, Jannic, et al., eds. *Sainte Russie: L'art russe des origines à Pierre le Grand*. Paris: Musée du Louvre, 2010.
- Elsner, John, and Roger Cardinal, eds. *The Cultures of Collecting*. London: Reaktion Books, 1994.
- Fischer-Lichte, Erika. *Estetyka performatywności*. Tłumaczenie Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2008.
- Freedberg, David. *Potęga wizerunków: Studia z historii i teorii oddziaływania*. Tłumaczenie Ewa Klekot. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2005.
- Gell, Alfred. *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press, 1998.
- Gerstel, Sharon. „The Aesthetics of Orthodox Faith”. *The Art Bulletin* 87, no. 2 (2005): 331–341.
- Gibson, James J. *The Ecological Approach to Visual Perception*. Hillsdale, NJ: Erlbaum, 1986.

- Gibson, James J. „The Theory of Affordances”. W: *Perceiving, Acting, and Knowing: Toward an Ecological Psychology*, edited by Robert Shaw and John Bransford, 67–82. Hillsdale, NJ Erlbaum, 1977.
- Graham, Emma-Jayne. *Reassembling Religion in Roman Italy*. London: Routledge, 2020. <https://doi.org/10.4324/9781315270562>.
- Harvey, Susan Ashbrook, and Margaret Mullet, eds. *Knowing Bodies, Passionate Souls: Sense Perception in Byzantium*. Washington, DC: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2017.
- Hazard, Sonia. „The Material Turn in the Study of Religion”. *Religion and Society. Advances in Research* 4, no. 1 (2013): 58–78. <https://doi.org/10.3167/arrs.2013.040104>.
- Hooper-Greenhill, Eilean. „Studying Visitors”. W: *A Companion to Museum Studies*, edited by Sharon MacDonald, 362–376. Oxford: Blackwell, 2006.
- James, Liz. „Senses and Sensibility in Byzantium”. *Art History* 27, no. 4 (2004): 523–537. <https://doi.org/10.1111/j.0141-6790.2004.00436.x>.
- Jervis, Ben. *Assemblage Thought and Archaeology*. London: Routledge, 2019. <https://doi.org/10.4324/9781315158594>.
- Jurkowlaniec, Grażyna. *Epoka nowożytna wobec średniowiecza: Pamiątki przeszłości, cudowne wizerunki, dzieła sztuki*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2008.
- Karakatsanis, Athanasios A., ed. *Treasures of Mount Athos*. Thessaloniki: Museum of Byzantine Culture, 1997.
- Klawiter, Andrzej. „Co ze mną zrobisz, kiedy mnie zobaczysz? Percepcja jako wyszukiwanie ofert (*affordances*) w otoczeniu”. *AVANT. Pismo Awangardy Filozoficzno-Naukowej* 3, nr 2 (2012): 261–266.
- Kopytoff, Igor. „The Cultural Biography of Things: Commoditization as Process”. W: *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, edited by Arjun Appadurai, 64–91. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- Kornobis, Maciej Wiktor, i Agata Rybus, red. *Ludzie w świecie przedmiotów: Przedmioty w świecie ludzi*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2016.
- Kowalewski, Jacek, et al., red. *Rzeczy i ludzie: Humanistyka wobec materialności*. Olsztyn: Instytut Filozofii Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, 2008.
- Latour, Bruno. *Splatając na nowo to, co społeczne: Wprowadzenie do teorii aktorów-sieci*. Tłumaczenie Aleksandra Derra, przedmowa Krzysztof Abriszewski. Kraków: Universitas, 2010.
- Layton, Robert. *The Anthropology of Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- Maniak, Katarzyna. „Rzeczy znaczą różne rzeczy: Tożsamość obiektów w muzeach etnograficznych”. W: Kornobis i Rybus, *Ludzie w świecie przedmiotów*, 113–130.

- Maniura, Robert. „Agency and Miraculous Images”. W: *The Agency of Things in Medieval and Early Modern Art*, edited by Grażyna Jurkowlaniec, Ika Matyjaszkiewicz, and Zuzanna Sarnecka, 63–72. New York: Routledge, 2017. <https://doi.org/10.4324/9781315166940>.
- Morgan, David. *Images at Work: The Material Culture of Enchantment*. Oxford: Oxford University Press, 2018. <https://doi.org/10.1093/oso/9780190272111.001.0001>.
- Morphy, Howard. „The Anthropology of Art”. W: *Companion Encyclopedia of Anthropology*, edited by Tim Ingold, 648–685. London: Routledge, 1994.
- Niedźwiedz, Anna. *Obraz i postać: Znaczenia wizerunku Matki Boskiej Częstochowskiej*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2005.
- Ostrow, Steven. *Art and Spirituality in Counter-Reformation Rome: The Sistine and Pauline Chapels in S. Maria Maggiore*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Pearce, Susan. *On Collecting: An Investigation into Collecting in the European Tradition*. London: Routledge, 1995.
- Peers, Glenn. *Animism, Materiality, and Museums: How Do Byzantine Things Feel?* Leeds: Arc Humanities Press, 2020.
- Peers, Glenn. „Byzantine Things in the World”. W: *Byzantine Things in the World*, edited by Glenn Peers, 21–84. Houston: The Menil Collection, 2013.
- Peers, Glenn. *Sacred Shock: Framing Visual Experience in Byzantium*. University Park: Pennsylvania State University Press, 2004.
- Peers, Glenn. „Sense Lives of Byzantine Things”. W: Harvey and Mullet, *Knowing Bodies, Passionate Souls*, 11–30.
- Peers, Glenn. „We Have Never Been Byzantine: On Analogy”. W: *Byzantium/Modernism: The Byzantine as Method in Modernity*, edited by Roland Be-tancourt and Maria Taroutina, 349–360. Leiden: Brill, 2015. https://doi.org/10.1163/9789004300019_017.
- Pentcheva, Bissera V. „Moving Eyes: Surface and Shadow in the Byzantine Mixed-Media Relief Icon”. *RES: Anthropology and Aesthetics* 55/56 (2009): 222–234. <https://doi.org/10.1086/RESV11MS25608845>.
- Pentcheva, Bissera V. „The Performative Icon”. *The Art Bulletin* 88, no. 4 (2006): 631–655.
- Pentcheva, Bissera V. *The Sensual Icon: Space, Ritual and the Senses in Byzantium*. University Park: Pennsylvania State University Press, 2010.
- Phillips, John. „Agencement/Assemblage”. *Theory, Culture and Society* 23, no. 2/3 (2006): 108–109. <https://doi.org/10.1177/026327640602300219>.
- Plate, S. Brent. „The Museumification of Religion: Human Evolution and the Display of Ritual”. W: Buggeln, Paine, and Plate, *Religion in Museums*, 41–47. <http://doi.org/10.5040/9781474255554.ch-004>.

- Popczyk, Maria, red. *Muzeum sztuki: Antologia*. Kraków: Universitas, 2005.
- Rybus, Agata. „Czy rzecz może być sprawcą? Perspektywa humanistyki i nauk społecznych”. W: Kornobis i Rybus, *Ludzie w świecie przedmiotów*, 19–58.
- Samuel, Raphael. *Theatres of Memory: Past and Present in Contemporary Culture*. London: Verso Books, 1994.
- Schechner, Richard. *Performance Theory*. New York: Routledge, 1988.
- Schechner, Richard. *Performatyka: Wstęp*. Tłumaczenie Tomasz Kubikowski. Wrocław: Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, 2006.
- Silverman, Raymond. „Ethiopian Orthodox Visual Culture in the Age of Mechanical Reproduction: A Research Note”. *Material Religion The Journal of Objects, Art and Belief* 5, no. 1 (2009): 88–103. <https://doi.org/10.2752/175183409X418766>.
- Skokowska, Elżbieta. „Synu, weź ten obraz na pamiątkę”. W: Kornobis i Rybus, *Ludzie w świecie przedmiotów*, 59–68.
- Slagle, Amy. „Pixelating the Sacred: Digital and Mechanical Reproduction and the Orthodox Christian Icon in the United States”. *Material Religion. The Journal of Objects, Art and Belief* 15, no. 3 (2019): 293–321. <https://doi.org/10.1080/17432200.2019.1603068>.
- Smith, Laurajane. *Emotional Heritage: Visitor Engagement at Museums and Heritage Sites*. New York: Routledge, 2021. <https://doi.org/10.4324/9781315713274>.
- Smith, Laurajane. *Uses of Heritage*. London: Routledge, 2006.
- Snarski, Krzysztof. „Etnograficzne kolekcje staroobrzędowe w zbiorach muzealnych: Problemy budowy kolekcji”. W: Kornobis i Rybus, *Ludzie w świecie przedmiotów*, 131–152.
- Sophocleous, Sophocles. *Îcônes de Chypre: Diocèse de Limassol 12e–16e siècle*. Nicosie: Centre du Patrimoine Culturel, 2006.
- Stoichita, Victor I. *L'instauration du tableau: Métapeinture à l'aube des temps modernes*. Genève: Librairie Droz, 1999.
- Stoichita, Victor I. *Ustanowienie obrazu: Metamalarstwo u progu ery nowoczesnej*. Tłumaczenie Katarzyna Thiel-Jańczuk. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 1999.
- Świecimski, Jerzy. „Ekspozycja muzealna w aspekcie zagadnień ontologicznych, estetycznych i etycznych”. *Opuscula Musealia* 13 (2004): 9–21.
- Tokarska-Bakir, Joanna. *Obraz osobliwy: Hermeneutyczna lektura źródeł etnograficznych – Wielkie opowieści*. Kraków: Universitas, 2000.
- Tsing, Anna Lowenhaupt. *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*. Princeton: Princeton University Press, 2015. <https://doi.org/10.2307/j.ctvc77bcc>.

- Vassilaki, Maria. „Bleeding Icons”. W: *Icon and Word: The Power of Images in Byzantium – Studies Presented to Robin Cormack*, edited by Antony Eastmond and Liz James, 121–133. Aldershot: Ashgate, 2003.
- Vergo, Peter. „Milczący obiekt”. Tłumaczenie Andrzej Łyda. W: Popczyk, *Muzeum sztuki*, 313–334.
- Vikan, Gary. „Bringing the Sacred into Art Museum”. W: Buggeln, Paine, and Plate, *Religion in Museums*, 205–210. <http://doi.org/10.5040/9781474255554.ch-023>.
- Vizantiia, Balkany, Rus'. *Ikony kontsa XIII–pervoĭ poloviny XV veka*. Moskva: Izdatel'stvo Gosudarstvennykh Muzeev Moskovskogo Kremlia, 1991.
- Vocotopoulos, Panayotis. „Composite Icons”. W: *Greek Icons: Proceedings of the Symposium in Memory of Manolis Chatzidakis, Recklinghausen, 1998*, edited by Eva Haustein-Bartsch and Nano Chatzidakis, 5–10. Athen: Benaki Museum, 2000.
- Vokotopoulos, Panagiōtēs. „Synthetes eikones: Mia prōtē katagraphē”. W: *Sēma Menelaou Parlama*, edited by Lena Tzekadē, 299–319. Ęrakleio: E.K.I.M, 2002.
- Warnke, Martin. „Italienische Bildtabernakel bis zum Frühbarock”. *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* 19 (1968): 61–102.
- Westermann, Mariët. „Introduction: The Objects of Art History and Anthropology”. W: *Anthropologies of Art*, edited by Mariët Westermann, vii–xxxii. Williamstown, MA: Sterling and Francine Clark Art Institute, 2005.
- Wirth, Karl-August. „Einsatzbild”. W: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, Bd. 4, herausgegeben von Ernst Gall und Ludwig Heydenreich, 1006–1020. Stuttgart: Alfred Druckenmüller Verlag, 1958.
- Wojnowski, Konrad. „Performatywność”. W: Bal i Kosiński, *Performatyka: Terytoria*, 171–179.
- Zaprzalska, Dorota. „Ikona tzw. kompozytowa w klasztorze Wlatadon w Salonikach – zagadnienie formuły ikonograficzno-kompozycyjnej i funkcji ideowo-dewocyjnej”. *Modus. Prace z historii sztuki* 19 (2019): 5–21. <https://doi.org/10.11588/diglit.51255.4>.

DOROTA ZAPRZALSKA

doktorantka w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Jagiellońskiego w ramach programu nauki o sztuce. Jej zainteresowania badawcze dotyczą sztuki bizantyńskiej, a zwłaszcza malarstwa ikonowego.
