

Agata Stankowska

O sztuce „nieczystej”, różnie rozumianych obrazach i konkurencyjnych modelach ich interpretacji

W ostatnich latach modne stało się mówienie o obrazach. Ujawnia się jednak przy tym niezgodność sposobów mówienia przesłonięta jedynie przez to, że niczym narkotyk stale pojawia się to samo słowo: „obraz”. [...] Niektórzy chcą wywołać wrażenie, jak gdyby krążyły one bezcieleśnie, czego nigdy nie czynią nawet obrazy wyobraźni i pamięci, okupujące przecież nasze własne ciało. Niektórzy generalnie zrównują obrazy z obszarem wizualnym, co sprawia, że wszystko, co widzimy jest obrazem, który tym samym traci swoje znaczenie symboliczne. Inni ryczałtowo utożsamiają obrazy ze znakami ikonicznymi, związanymi poprzez związek podobieństwa z rzeczywistością, która nie jest obrazem i pozostaje wobec niego nadrzędna. Wreszcie występuje dyskurs sztuki, który albo ignoruje obrazy świeckie, istniejące dzisiaj poza muzeami (nowymi świątyniami), albo zamierza chronić sztukę przed wszelkimi pytaniami odnośnie do obrazów, odbierającymi jej status jedyne go zainteresowania. Powstaje przy tym nowy spór o obrazy, w którym walkę toczą ze sobą monopole definicyjne. Nie tylko mówimy w ten sam sposób o zupełnie odmiennych

obrazach. Stosujemy również różne dyskursy wobec obrazów tego samego rodzaju. [Belting 2012: 11; 11-12]

Zacytowane słowa Hansa Beltinga lapidarnie ujmują wszystkie najważniejsze metodologiczne postawy wobec obrazów, jakie poświadcza współczesna humanistyka spierająca się głosami przede wszystkim swych antropologicznie i kulturowo zorientowanych badaczy sztuki ponownie o status przedstawień, o sposób ich badania i opisu oraz, po tak zwanym „zwrocie piktorialnym” [Mitchell 2009: 4]¹, zmierzająca wyraźnie ku rozszerzeniu perspektywy badań na szeroko i nieostro rozumianą wizualność. Tradycyjna historia sztuki zostaje w trakcie tych toczących się od lat 70. XX wieku dysput postawiona w stan podejrzeń, owocujących u początku dyskusji czasami nawet gestem prowokacyjnie likwidatorskim wobec klasycznej refleksji nad sztuką. Choć zwolennicy badań nad „kulturą wizualną” [Bal 2006: 295] pozostają często sceptyczni wobec postrzegania tej nowej dyscypliny – nie-dyscypliny jako gałęzi studiów kulturowych [Bal 2006: 319]², nie sposób nie zauważyć wielu wspólnych punktów wyjścia. Studia wizualne i kulturowe łączy niewątpliwie nastawienie antesencjalistyczne, „performatywna koncepcja kultury” [Bal 2006: 317]³, przekonanie o zapośredniczeniu poznania w doświadczeniu, a także o immanentnej, a nie tylko kontekstowej, zależności poznawanego przedmiotu od kultury, chęć krytycznej analizy obowiązujących przez stulecia wielkich narracji, postrzeganych wcześniej jako uniwersalne, naturalne, prawdziwe i konieczne; wreszcie, sceptycyzm wobec wyznaczania silnych granic między przedmiotem a jego badaniem, kulturą „wysoką” i „popularną” oraz pomiędzy aka-

- 1 Inne, w dużej mierze synonimiczne, nazwy tej nowej optyki to „zwrot ikoniczny” lub „zwrot obrazowy”.
- 2 Bal i Mitchell podkreślają wielokrotnie interdyscyplinarny charakter tego swistego „ruchu” [Bal 2006: 296], który nie ignorując historii sztuki, sięga chętnie po języki innych dyscyplin: antropologii, psychologii, socjologii, filmoznawstwa i medioznawstwa.
- 3 Bal przekonuje, że, podobnie jak „wizualność”, kulturę należy zdefiniować – podkreślając jej negatywność – „jako przemieszczającą się, zróżnicowaną, umiejscowioną między «strefami kultury» i realizowaną [*performed*] w praktykach władzy i oporu” [Bal 2006: 318].

demickimi dyscyplinami, by wymienić tu kilka najważniejszych płaszczyzn utrzymywanych dotychczas antynomii i silnych granic. Efektem niechęci do ostatniej z wymienionych (tu: dzielącej literaturoznawstwo i „studia wizualne”⁴) wydaje się także fakt, iż ufundowany pierwotnie na silnym sprzeciwie wobec dominacji praktyk tekstualnych „zwrot ikoniczny” wytracił z biegiem czasu swój antylingwistyczny impet, tak silnie eksponowany w założycielskim szkicu Williama J. Thomasa Mitchella z 1992 roku, ogłoszonym w „ArtForum”. Amerykański profesor anglistyki oraz historii sztuki pisał wówczas:

Czymkolwiek miałby być zwrot piktorialny, powinno być jasne, że nie jest on powrotem do naiwnej *mimesis*, kopią lub odpowiednikiem teorii reprezentacji czy odnowieniem metafizyki piktorialnej „obecności”. Jest raczej postlingwistycznym i postsemiotycznym ponownym odkryciem obrazu jako złożonej gry pomiędzy zmysłami, instytucjami, dyskursem, ciałem i figuratywnością. Jest zdaniem sobie sprawy, że *widzenie* [*spectatorship*] (spoglądanie, wypatrywanie, zerkanie, praktyki obserwacji, inwigilacji i przyjemności wizualnej) może być problemem tak głębokim jak przeróżne formy *czytania* (rozszyfrowywanie, dekodowanie, interpretacja itd.) oraz że doświadczenie wizualne czy „wizualne kompetencje” mogą nie być w pełni wytłumaczalne przez model tekstualności. [Mitchell 2009: 7-8]

W opublikowanym w 2002 roku na łamach „Journal Of Visual Culture” szkicu *Showing seeing: a critique of visual culture* Mitchell wyraźnie tonował to separujące badania nad wizualnością od literaturoznawstwa nastawienie. Wskazywał, że „wszystkie media są mediami mieszanymi, ze zmiennymi proporcjami zmysłów i typów znaków” [Mitchell 2006: 280] oraz że literatura „włącza

4 Mitchell, stosując tę nazwę, pragnął zdystansować się od promowanych przez Bal studiów nad „kulturą wizualną”; za wadę tych ostatnich uznawał, podobnie jak w odniesieniu do pojęcia „historii”, pokrywanie się nazwy przedmiotu i obszaru badań [Mitchell 2006: 274].

«wirtualne» lub «imaginacyjne» doświadczenie przestrzeni i widzenia, które są nie mniej realne, mimo że zapośredniczone przez język” [Mitchell 2006: 288], także stosując bardziej subtelne techniki niż ekfrazą czy opis. Dodawał, iż słynną Lessingowską dystynkcję między literaturą jako sztuką czasową i malarstwem jako sztuką przestrzenną należy postrzegać nie jako barierę, lecz jako różnicę, której zauważenie umożliwi dopiero badanie skomplikowanych relacji między słowami i obrazami. Przedmiotem zasadniczej krytyki w tym pisanym już z pewnego dystansu szkicu pozostawało semiotyczne wychylenie badań ikonologicznych, esencjalnie nastawionych i ograniczających swoje zainteresowanie do obrazów materialnych – przedmiotem afirmacji zaś przekonanie, że studia nad widzeniem pozwolą opisać „wizualną konstrukcję tego, co społeczne” [Mitchell 2006: 281]. Autor *The Pictorial Turn* wiązał to ostatnie założenie z wezwaniem do badania społecznych praktyk ludzkiej widzialności, analogicznych w pewnej mierze do teorii aktów mowy oraz do opisu gier językowych rozumianych tak, jak czynił to Wittgenstein, inicjując rozwój filozofii języka potocznego. Krok dalej w tym z natury rzeczy interesującym badacza literatury łagodzeniu niechęci do „czytania sztuki” czyniła Mieke Bal w szkicu o takim właśnie tytule. Zastrzegając, iż nie ma zamiaru tuszować różnic dzielących obrazy i teksty ani też „redukować obrazów do dyskursu językowego” [Bal 2012: 44], holenderska badaczka kładła nacisk na nieuchronność semiozy także w odniesieniu do tego, co wizualne⁵. Przypominała semiotyczny pewnik o ścisłym związku między nadawaniem znaczeń w procesie odbioru a ramami [*frames*] lektury, obejmującymi dzieło dyskursami, zmiennym i konstruowanym kontekstem odbioru interpretowanego obrazu, „społecznymi ramami lektury” [Bolecki 1981], jak moglibyśmy powiedzieć, posługując się pokrewnym pojęciem znanym polskiemu literaturoznawstwu. „«Sztuka», którą badamy, to przede wszystkim takie «ofranko-

5 „Twierdzę – pisała Bal – że każdy akt patrzenia jest nie «tylko», nie «wyłącznie», lecz zawsze «także» – czytaniem, ponieważ bez przetwarzania znaków w łańcuchy syntaktyczne, które wyznaczają zakres ram odniesienia, obraz po prostu nie może wytwarzać znaczenia” [Bal 2012: 49].

wane» obrazy” [Bal 2012: 43], które z różnych przyczyn są często całkowicie sprzeczne z interpretacją historyczną. Podczas gdy ta ostania pragnie osadzić dzieło w historii, opisać jego macierzysty, związany z intencją nadawcy, estetyczny i filozoficzny kontekst, *ergo* zrekonstruować esencjalnie rozumiane znaczenie, Bal wzywała do opisywania zmiennej historii „niezliczonych aktów czytania, które konstytuują «sztukę» w historycznym procesie jej funkcjonowania” [Bal 2012: 43]. Pisała:

Obramowywanie jest stałą czynnością semiotyczną, bez której nie może funkcjonować kultura. Próby wyeliminowania tej czynności są bezużyteczne, ale warto jednak wymagać od czytelników brania odpowiedzialności za dobór ram.

[...]

Analizowanie sposobów, w jakie obrazy są, i były, obramowywane, pomaga ukazać ich historię, która nie kończy się w określonym momencie, ale trwa; historię połączoną za pomocą niewidzialnych tropów z innymi obrazami, instytucjami, które umożliwiły ich wytworzenie, oraz z historycznym umiejscowieniem widzów, do których są skierowane [Bal, 2012: 50; 51].

Dobierając odpowiednie przykłady, badaczka zapraszała do interpretacji dzieł, które wzywają odbiorcę do „czytania interdyskursywnego” (omawianym egzemplum był rysunek Treski van Aarde zatytułowany *Krzyk* i nawiązujący do *Wenus przed lustrem* Velázquez). Chodziło o taki typ lektury, który zderza różne tradycje ikonograficzne, obnażając przy okazji wspierające je dyskursy⁶. „Lustro van Aarde – pisała Bal – to coś więcej niż ikonografia. Nie jest stylistycznym ukłonem w stronę poprzedników, lecz znaczeniowoczym zaangażowaniem w dyskurs, który podtrzymuje tę tradycję” [Bal 2012: 55]. Tym samym stanowi polemiczną

6 Warto zauważyć, że w pewnym sensie pokrewne zjawiska opisywane na przykładzie szesnasto- i siedemnastowiecznego metamalarstwa, służące wówczas uświadomieniu przedstawieniowości przedstawienia, Victor Stoichita definiował jako moment ustanowienia nowoczesnej kondycji sztuki i przejścia od „wyobrażenia” do „obrazu” jako „nowoczesnego” przedmiotu figuratywnego [Stoichita 2011].

odpowieź na wybrane elementy tradycji i historii, otwiera płaszczyznę krytycznego namysłu, możliwego dzięki umiejscowieniu tego, co historyczne w teraźniejszości i sprofilowaniu przeszłego wobec tego, co aktualnie artysta pragnie osiągnąć i powiedzieć swoim współczesnym. Łatwo się domyślić, że „czytanie interdyskursywne” w rozumieniu Bal wymaga przekroczenia logiki określonych ram lektury; odbiorca musi skoncentrować się na tych elementach obrazu, które naruszają jego wewnętrzną spójność, rozbijają jedność semiotycznego kodu, są „nieczyste” i nielogiczne z punktu widzenia opisywanych przez ikonografię stylów.

Drobne elementy zamienione w znaki mogą obalić wyraźne, całościowe znaczenie dzięki wpisaniu w obraz czegoś, czego pozornie tam nie ma, umożliwiając zawłaszczenie przekazu – kontrprzekaz, kontrkoherencję⁷. Nauczyliśmy się od wczesnych semiotyków, że różnica rządzi znakami, że znaki konstytuują się w relacji różnicującej. Historia sztuki, gdy uzna, że jakiś element nie pasuje do dzieła, zazwyczaj konstruuje go jako obcy, na przykład jakiś późniejszy dodatek. Czytanie, przeciwnie, wypukla takie elementy. [...]

Opowiedzenie się po stronie czytania stanowi próbę zintegrowania zagadnień społecznej historii sztuki. [Bal 2012: 55-56; 56, wyróż. – A.S.]

Społecznej historii sztuki, czyli takiej, która opowiada nie tyle dzieje chronologicznie uporządkowanych stylów i dzieł, włączonych bądź w wielką narrację mitu *mimesis*, bądź też w opowieść o kolejach doskonalenia się autonomicznej i autotelicznej Formy; „sztuki pojmowanej nie jako określony zbiór czczonych przedmiotów, tylko trwający, żywy proces” [Bal 2012: 57], którego najważniejszą składową są interwencyjne akty w rzeczywistość, krytyczne wobec zawłaszczających ją dyskursów i sprofilowane wobec aktualnych społecznych i egzystencjalnych problemów człowieka.

7 O istotności konstruowania kontrkoherencji, zob. moje studium nt. biblijnej Księgi Sędziów: *Heath and dissymmetry. The politics of coherence in the Book of Judges*, Chicago 1988 [przypis autorki].

Kończąc *Czytanie sztuki?*, Bal nieprzypadkowo tak silny nacisk kładła na przesunięcie akcentu z myślenia o historii (i historii sztuki) jako ciągu przeszłych, spełnionych wydarzeń na historię jako składnik terażniejszości, w której zostaje zawiązana relacją między przedmiotem (obrazem), który „przybył do nas z przeszłości, ale obecnie jest tutaj” [Bal 2012: 56], a historycznie (czyt.: współcześnie) umiejscowionymi widzami. Dopiero taki przybyły z przeszłości obraz czy styl włączony w krwioobieg społecznego tu i teraz, poddany nie raz – czego Bal się nie obawia – „technice zamierzonego anachronizmu i błędnej atrybucji” [Bal 2012: 57], pozwala czytać sztukę jako żywy i nieusuwalny element społecznego życia, a nie tylko przedmiot tradycyjnego akademickiego namysłu nad historią sztuki.

Łatwo zauważyć, iż perspektywa patrzenia i czytania zmienia się w tym modelu z historycznej na antropologiczną. To, co historia podtrzymuje jako minione i nieobecne, antropologia wyraźnie osłabia, bowiem jej punkt osadzony jest – uczy Clifford Geertz [zob. Geertz 1997] – w tutejszym teraz, nawet jeśli jego przedmiotem pozostaje to, co oddalone, odległe czy przeszłe. Można powiedzieć, że holenderskiej badaczce chodzi – podobnie jak autorowi *Historii i antropologii* – o zainteresowanie historyków (tu: badaczy społecznej historii sztuki i „kultury wizualnej”, nienegujących przydatności tradycyjnego nurtu badań nad sztuką) „nie samą obecnością kulturową (to wiedział już Herodot), lecz antropologicznymi sposobami przybliżenia jej [...]” [Geertz 1997: 11]. Zależy jej jednak także – co dla Bal bardzo znamienne i czasem wskazywane jako przyczyna swoistego redukcjonizmu znaczącego jej podejście do kultury – na uruchomieniu „procedury krytycznej, nastawionej na dotarcie do ukrytego mechanizmu wytwarzania reprezentacji” [Leśniak 2013: 48]; mechanizmu mającego, czego nie trzeba dodawać, charakter z gruntu ideologiczny, opisywany przez autorkę *Czytania sztuki?* niezmiennie z perspektywy relacji między oporem a władzą.

To antropologiczne wychylenie prowadzi nas ku drugiemu nurtowi badań, jaki obok *Visual Studies* i *Visual Culture Studies* kojarzony jest ze „zwrotem ikonicznym”, czyli powstałej w niemieckim obszarze językowym *Bildwissenschaft*, rozwijanej przez Hansa Bel-

tinga w antropologię obrazu⁸. Współtworzący tę wewnątrznie rozwarstwowaną dyscyplinę badacze – Gotfried Boehm⁹, Martin Seel, David Freedberg, Georges Didi-Huberman i wspomniany Belting – zgodnie kładą nacisk na konieczność przeniesienia punktu ciężkości z badania historii sztuki [*Kunstwissenschaft*] na badanie historii obrazów [*Bildwissenschaft*], co wiąże się z dwojakiego rodzaju zmianą perspektywy.

Po pierwsze badacze ci, śladem Aby Warburga¹⁰, pragną badania nad sztuką uczynić punktem wyjścia historii kultury [*Kulturwissenschaft*] i opisu zmiennej roli obrazu w historii człowieka oraz przybliżenia na tej podstawie istoty ludzkiej, jako tej, która żyje z obrazami i rozumie świat w obrazach: jest – jak powie Belting – „miejscem obrazów” [Belting 2012: 70]. Trzeba w tym miejscu przypomnieć, że hamburski twórca „ikonologii interwału” miał wizję interdyscyplinarnego projektu łączącego optykę właściwą antropologii, etnologii, mitoznawstwu, psychologii, biologii i ikonografii. Jego przedmiotem był obraz wykraczający poza dzieło sztuki i poza granice estetyki. Warburg rozumiał obraz jako narzędzie i fenomen człowieka budującego w zmiennych sytuacjach społecznych i biologicznych, przy użyciu różnych technik (także mentalnych), w świadomy i nieświadomy sposób, swoją ludzką kondycję, tożsamość i kulturę. W kręgu zainteresowań holenderskiego myśliciela, podobnie jak dziś animatorów *Bildwissenschaft*, musiały znaleźć się, i znalazły, pomijane przez ukształtowaną w XIX wieku akademicką historię sztuki: obraz niearty-

- 8 Szczegółowe omówienie tych dwu nurtów zawiera tekst Anny Zeidler-Janiszewskiej [2006] [zob. także Leśniak 2013 oraz Drabek 2009].
- 9 Boehm posługiwał się terminem z pozoru paralelnym do *pictorial turn* Mitchella. Wprowadzone przez niego pojęcie *ikonische Wendung* (*iconic turn*) miało jednak inne znaczenie. Boehm, nawiązując od tradycji hermeneutycznej, w odróżnieniu od Mitchella, interpretował znaczenie obrazów w kontekście niemieckiej tradycji filozoficznej od Kanta do Gadamera. Postulował badanie pomijanej dotąd „logiki obrazów” należących zarówno do tak zwanej sztuki wysokiej, jak i popularnej, związanej z nowymi mediami i technikami reprodukcji. Inaczej niż Mitchella interesowała go też wartość estetyczna, a nie tylko polityczne, kulturowe i społeczne ramy obiektów wizualnych. Do jego klasycznych tekstów należy szkiec z 1994 roku zatytułowany *Die Wiederkehr der Bilder* [zob. Boehm 2014].
- 10 Drugą równie ważną tradycją jest tu filozofia historii Waltera Benjamin.

styczny, a także nowe, niemalarskie techniki obrazowania, takie jak fotografia, wreszcie, sztuka religijna i pierwotna.

Hermeneutyczny krąg Warburga – pisał Giorgio Agamben – można [...] przedstawić jako spiralę obejmującą trzy zasadnicze poziomy: pierwszy dotyczy ikonografii i historii sztuki; drugi – historii kultury; trzeci, najrozleglejszy – jest [...] „nauką bez imienia” zmierzającą do diagnozy człowieka Zachodu poprzez jego fantazmaty. [Agamben 2007: 285]

Skupiony na wszelkich przekazach wizualnych hamburski badacz traktował obrazy jako medium „pamięci zbiorowej” [Bałus 2010: 39], niedającej się opisać przy pomocy prostych pojęciowych formuł i monistycznych wizji. Przeciwnie, jego badania nad „ikonologią interwału” służyły budowaniu panoramy kultury znaczonej wewnętrzną polaryzacją (rozumianą w kategoriach dwubiegowości, a nie antynomii), ujawniającą – co Warburg pokazywał w odniesieniu do epoki renesansu i *Nachleben der Antike* (kontynuacji, transmisji, recepcji) – „swoistą «nieczystość czasu (*impureté du temps*)», jak to określił Georges Didi-Huberman” [Bałus 2010: 30].

Boehm, Freedberg, Belting, w Polsce Jan Białostocki i Mieczysław Porębski, kontynuując tradycję szkoły Warburgiańskiej i często sprzeciwiając się uproszczeniom, jakie wobec pierwotnego zamysłu Warburga poczynił Panofsky¹¹, rozumieją obraz szeroko.

11 Panuje zasadnicza zgoda co do charakteru tego uproszczenia. W jego wyniku obraz zostaje wyjaśniony przez tekst, co zasadniczo niweluje ich odmiennosc. Badacze *Visual Culture Studies* i *Bildwissenschaft* (niezręczniejszy przecież bynajmniej z dobrodziejstw semiotyki, czego przykładem prace i rozważania teoretyczne przywoływanych tu Beltinga, Białostockiego, Bał, Agambena) zgodnie podkreślają, by tak rzec, lingwistyczną perspektywę badań Panofsky'ego. Georges Kubler pisze: „W ikonologii słowo jest ważniejsze niż obraz. Obraz niewyjaśniony przez żaden tekst jest dla ikonologa bardziej nieczytelny niż teksty pozbawione ilustracji. Dzisiejsza ikonologia przypomina spis tematów literackich uszeregowanych wedle tytułów obrazów” [Kubler 1970: 193]. Podobną ocenę formułuje Belting, pisząc, iż „Stare pojęcie *ikonologii* nadal oczekuje na wypełnienie sensem odpowiadającym naszej współczesności. Erwin Panofsky, w momencie gdy uczynił je owocnym dla historii sztuki, natychmiast ponownie zawęził je do –

Widząc w dziele sztuki formę symboliczną, pytają też nieodmiennie o status obrazu (także tego nieartystycznego) w określonym miejscu, czasie i praktyce kulturowej; uznają bowiem, że „nie można redukować obrazu do formy, która obejmuje medium, gdyż ono jest nośnikiem obrazu” [Belting 2012: 15]¹², a także ograniczyć rozumienia obrazu – tak, jak czyni to czasem historia sztuki – do przedstawień o charakterze prymarnie estetycznym i tym samym opisywanych jako kolejne ogniwa historii form artystycznych. *Bildwissenschaft* – powtórzmy – pragnie to ostatnie ujęcie znacząco poszerzyć, przenosząc nacisk na pytania o kulturowy i antropologiczny status obrazu¹³. Pisze Belting, w znamienny sposób akcentując wagę kładzioną w przyjmowanej przez siebie optyce nie tyle na obraz jako przedmiot opisu, ile na samą praktykę obrazowania i stawiając znak równości między tą ostatnią a rozumieniem obrazu *par excellence*.

Pytanie „Co jest obrazem?” nakierowane jest w naszym przypadku – by wymienić niektóre przykłady – na artefakty, dzieła plastyczne [*Bildwerke*], transmisje obrazów i metody obrazotwórcze. Owo „co”, którego szuka się w takich obrazach, nie daje się pojąć bez „jak”, czyli bez rozumienia sposobu, w jaki się „co” sadowi w obrazie lub w jaki staje się obrazem. Wątpliwe, czy w przypadku obrazu można w ogóle określić „co” w sensie treści lub tematu, na takiej samej zasadzie, jak wyodrębnia się jedną wypowiedź z danego tekstu, w którego języku

poddających się rekonstrukcji w oparciu o teksty historyczne – renesansowych alegorii obrazowych [...]” [Belting 2012: 18].

- 12 Na ten temat pisał obszernie Boehm w szkicu *Od medium do obrazu*, a także w podsumowującym jego prace studium *Elementy nauki o obrazie* [zob. Boehm 2014].
- 13 Warto dodać, że w koncepcji Beltinga analogicznemu poszerzeniu ulega także rozumienie antropologii, której badacz nie traktuje jako znanej dyscypliny akademickiej, posiadającej określony przedmiot i język opisu. Raczej jako perspektywę, w ramach której, „na drodze badań interdyscyplinarnych, uwzględniających horyzont interkulturowy” można by opisać wielorakiego rodzaju motywacje „ludzkiej praktyki obrazowej” [Belting 2012: 6], a w konsekwencji także zmienny historycznie i geograficznie „status obrazów” [Agamben 2007: 286], niesprowadzalny do zagadnień estetycznych, a zatem i historii form artystycznych.

i formie tekstowej zawartych jest wiele możliwych wypowiedzi. Owo „jak” jest właściwym komunikatem, jest prawdziwą formą językową obrazu [Betting, 2012: 14].

Bardzo podobne tezy formułował w Polsce autor rozważań o miejscu *Historii sztuki wśród nauk humanistycznych*. Rozważając relację między symbolami i obrazami, Białostocki pisał, odwołując się do rozstrzygnięć przyjętych przez Warburga i cytując Eliadego:

[...] rozumienie obrazu, któremu wizualny kształt nadają sztuki plastyczne, nie jest możliwe bez wzięcia pod uwagę wszystkich czynników złożonego procesu kulturotwórczego, którego obraz jest wynikiem. [...] pojęcie obrazu [...] nie oznacza malowidła na desce czy płótnie, lecz przedmiot idealny, kształtowany w jakimś momencie przez wyobraźnię indywidualnego człowieka, jako wyraz pewnych treści wspólnych jakiejś grupie, przekazywany następnie środkami właściwymi dla rozmaitych dziedzin kultury i stający się elementem świata społecznej wyobraźni. [...] „Obraz” jest czymś więcej niż jego słownie sformułowany temat. „Obrazy z samej swej struktury – to słowa powtarzane przez Białostockiego za Eliadem – są wielowartościowe. Jeśli umysł posługuje się obrazami, aby ująć ostateczną rzeczywistość, to właśnie dlatego, że owa rzeczywistość przejawia się w sposób wewnętrznie sprzeczny i dlatego właśnie nie da się wyrazić konceptualnie. [...] Prawdziwy jest więc obraz jako taki, jako zespół znaczeń, nie zaś jedno z jego znaczeń bądź jeden tylko z licznych planów odniesienia. Przełożyć obraz na terminologię konkretną, sprowadzając go do jednego tylko z planów odniesienia, to gorzej niż go kaleczyć, to zniweczyć go, unicestwić jako narzędzie poznania”. [Białostocki 2008: 67; 68; 69]¹⁴

Nie tylko twórcy antropologicznie zorientowanej *Bildwissenschaft* są przekonani, że obrazy to miejsca, w których żyjemy, i które

14 Białostocki cytuje fragment eseju Eliadego *Images et symboles. Essais sur le symbolisme magique et religieux*, opublikowanego w 1952 roku [Eliade 1970: 36].

generują sensory tylko częściowo przekładalne na pojęcia językowe. Spośród dwudziestowiecznych metodologii badań malarstwa i wizualności najlepiej uświadamia to, co może wydać się paradoksalne, ewolucja francuskiej semiologii pikturalnej, stworzonej przez Louisa Marina i Huberta Damischa w latach 60. i 70. XX wieku. Opisał ją niedawno w doskonałej książce Andrzej Leśniak [2013], pokazując w jaki sposób wewnętrzna sprzeczność założeń francuskich badaczy (szczególnie wyraźnie widoczna u Marina), polegająca na połączeniu próby uniwersalnego opisanie generowania sensu przez dzieło malarskie, podejmowanej w oparciu o heurystyczny model językoznawstwa de Saussure'a, i równoczesnego przekonania o fundamentalnej różnicy dzielącej język (jako przedmiot semiologii) i dzieło sztuki (jako przedmiot badań semiologii pikturalnej), podpowiadającego z kolei konieczność osadzenia analizy w studiach przypadków historycznego konkretnego, doprowadziła do epistemologicznej transformacji inspirowanej strukturalizmem semiologii pikturalnej we współczesną formę studiów nad obrazami¹⁵.

Nowa dyscyplina powstawała dzięki paradoksalnej logice, w której warunkiem możliwości uniwersalizacji modelu językoznawczego było odwołanie do historycznego konkretnego. [...] Marin buduje teorię, która niejako dopasowuje się do swego przedmiotu, bierze pod uwagę historyczne formy sztuki, ale nie po to, by sprowadzić je do funkcji ilustracji. [...] Uniwersalna nauka konstryuuje się dzięki przejściu historycznego modelu, na mocy generalizacji konkretnego przypadku, który staje się nie tylko założycielskim obiektem teorii, ale też punktem odniesienia dla odmiennych praktyk artystycznych. [Leśniak, 2013: 108; 113; 116]

15 Leśniak napisze, że ta opisywana przez niego transformacja „może być rozumiana jako jedna z wersji śmierci historii sztuki”, dystansując się jednocześnie – co chciałabym podkreślić także jako moje własne przekonanie – od toposu tradycyjnego historyka sztuki i manieri przeciwstawiania tradycyjnych i nowoczesnych modeli badawczych; przeciwstawienie to, przyjmujące często silną postać, jest w gruncie rzeczy oparte na licznych uproszczeniach [Leśniak 2013: 88; 89].

Leśniak pokazuje, jak owo właściwe dla Marina i Damischa uprzywilejowanie postawy historycznej rozsądziło teoretyczny (oparty na strukturalistycznym językoznawstwie) uniwersalistyczny model poznania i generowania sensu przez obraz¹⁶. Szczególnie wyraźne staje się to wówczas – udowadnia autor *Ikonofilii* – gdy Marin pyta o stosowność własnej, z założenia uniwersalistycznej teorii, nie tylko wobec badanych przez siebie dzieł historycznych klasycznego malarstwa, ale także w odniesieniu do martwej natury (tu adaptacja wydaje się jeszcze możliwa) oraz sztuki konceptualnej (tu możliwości przeniesienia jawią się mu jako wielce wątpliwe). To zestawienie pozwala, po pierwsze, bardzo wyraźnie uświadomić zależność semiologii pikturalnej jako projektu od „klasycznego modelu malarstwa w tym sensie, że się na nim [owa teoria – A.S] nawarstwia, traktuje ów model jako źródło myślenia o malarstwie w ogóle” [Leśniak 2013: 127]. I po drugie – w konsekwencji – doprowadza do porzucenia (a w każdym razie znaczącego ograniczenia) uniwersalistycznych zamierzeń na rzecz tezy o konieczności „poszukiwania modeli istniejących już w historii” [Leśniak 2013: 131]. Decydującym dla tego rozstrzygnięcia okazuje się – powtórzmy – kontekst sztuki konceptualnej, która pozwala zaliczyć do pola artystycznego dowolny obiekt. To z myślą o niej – dowodzi Leśniak – Marin formułuje ostatecznie silne przekonanie o koniecznym powiązaniu teoretycznej optyki historii sztuki (także pytań o istotę i stosowność dyscypliny) z badanymi praktykami artystycznymi: praktykami, które różnie przecież określają możliwość tworzenia sensu w dziele. Warto przytoczyć cytat, który na potwierdzenie tej tezy przypomina autor *Ikonofilii*. Marin pisze:

W refleksji nad badaniami niewątpliwie należy dostrzec konstytutywne dla samych badań epistemologiczne odbicie współczesnej sytuacji sztuki. Owa refleksja, której wytwór zyskuje status dzieła pod warunkiem wytworzenia jego procesu wytwórczego, jest jednym z najbardziej wyrazistych przykła-

16 Marin tak właśnie definiuje obraz w swych wczesnych pracach: „Obraz malarzski to tekst figuratywny oraz system lektury” [Marin 1971, 19] [cyt. za Leśniak 2013: 95].

dów praktyki: w jednej operacji łączy się nadający pewność namysł teoretyczny i akt praktyki, dzięki któremu konstytuuje się obiekt, a refleksja może zaistnieć. **Badania naukowe byłyby zatem „reprodukcją” badań artystycznych, a poziom epistemologiczny dokładnym odpowiednikiem poziomu działań i twórczych, i ekspresyjnych.** [Marin 1973: 477, wyróż. – A.S.]¹⁷

Jeszcze silniej to przekonanie eksponuje Damisch. Dokonując krytycznej refleksji determinujących semiologię pikturalną założeń (jej związku z figuratywnością, paradygmatem reprezentacji mimetycznej, lingwistyką strukturalną), ostatecznie ujawnia on granice tej teorii jako jednej z wielu praktyk naukowych. W jego pracach wzmocnieniu i ugruntowaniu ulega teza o zasadniczej odmienności wizualności i języka, a w konsekwencji – o odmiennych procesach tworzenia znaczeń w tekście i w obrazie, a także o istnieniu swoistego „naddatku substancji”, związanego z materialnością i zmysłowością przedstawień plastycznych. Leśniak, dokonując skrupulatnych analiz poglądów Damischa, pokazuje punkt dojścia semiologii pikturalnej, która pierwotnie

skoncentrowana na rozwijaniu możliwości heurystycznych modelu pochodzącego z innej dziedziny wiedzy [językoznawstwa strukturalnego – A.S.] zmienia się w semiologię rozwijającą nowe modele dzięki eksploracji poszczególnych obiektów wizualnych: rezygnuje z redukcjonizmu na rzecz uznania sensotwórczej roli owych konkretnych przedmiotów wizualnych. [Leśniak, 2013: 147]

Warto przypomnieć, że autor *Teorii/obłoku* w latach 80. XX wieku stanie się promotorem – „ikonografii analitycznej” – nowej „heterogenicznej praktyki badawczej, inspirowanej przede wszystkim przez myśl poststrukturalistyczną i psychoanalizę w wersji Freudowskiej i Lacanowskiej, pełniących funkcję krytycznych odniesień wobec ikonografii Panofsky’ego” [Leśniak 2013: 147]. Sama zaś, opisywana z wielkim znawstwem przez Leśniaka, transformacja, będąca udziałem semiologii pikturalnej, stanowić

17 [Cyt. za Leśniak 2013: 128].

ma punkt wyjścia dla innych przedstawicieli francuskiej historii sztuki, włączających się w interdyscyplinarne studia na obrazami i wizualnością. Daniel Arase, Giovanni Careri, Didi-Huberman czy Marie-José Mondzain stworzą w efekcie odmienne perspektywy i praktyki badawcze różnie definiowanych obrazów.

Czy coś łączy przedstawiane tu w olbrzymim skrócie (i w odniesieniu do niektórych tylko aspektów teoretycznych) modele badań *Visual Culture Studies*, *Bildwissenschaft* i francuską semiologię pikturalną w jej końcowym stadium? Czy badacz literatury współczesnej odnajduje w tych modelach heurystycznych jakieś inspiracje dla własnych praktyk?

Odpowiedź na drugie pytanie jest dość oczywista. Literaturoznawca, śledzący toczącą się w ostatnich dziesięcioleciach XX wieku i na początku obecnego stulecia (aż do dnia dzisiejszego) dyskusję historyków sztuki, usłyszy w argumentach zgłaszanych przez przedstawicieli odmiennych „monopoli definicyjnych” obrazu echo niejednego z argumentów znanych mu z teoretyczno-literackich dysput dotyczących statusu dzieła literackiego, tekstu i nauki o literaturze w ogóle. Także i tu głównym przedmiotem sporu pozostaje, z jednej strony, esencjalistyczne wychylenie, w efekcie którego tekst (czy też sprowadzany do tekstu obraz) postrzegany jest jako efekt semiozy uruchamianej w procesie lektury nakierowanej na odkrywanie podmiotowo motywowanych „metafyzyk sensu”¹⁸. Z drugiej, pytanie o status dzieła, z punktu

- 18 Historię kolejnych sposobów rozumienia tekstu, ujętą w ramy dialogu kolejnych metodologii, przedstawił swego czasu Stanisław Balbus w artykule *Od tekstu do „tekstu” (i z powrotem)*. Badacz przedstawił w nim dzieje ewolucji (w pewnej mierze pokrewnej wobec opowiedzianej przez Leśniaka transformacji semiologii pikturalnej), jakiej ulegało strukturalistyczno-semiotyczne rozumienie tekstu. Balbus pokazywał, że to, co strukturalizm badał w odniesieniu do języka, pokazując, jak właściwy mu system otwiera w tekście mechanizm znaczeniowy, nie wypowiadając się jednak na temat znaczeń konkretnego tekstu i konsekwentnie oddzielając dwa plany tekstu: semantyczny i semajologiczny, semiotyka ukazała jednoplanowo, jako system semiozy uruchamianej w procesie lektury. Można nieco przesadnie powiedzieć, że badany przez nią tekst nie składał się już prymarnie ze słów-znaków, lecz od razu ze znaków drugiego stopnia: ze znakowych sekwencji motywowanych. Tak postrzeżony, ów „tekst drugiego stopnia”, jawił się jako „organicznie podmiotowy”, tworząc – powtarza za Barthes’em Balbus – „strukturalne metafizyki sensu”, przeciwko którym walczyli i walczą dekonstrukcyoniści. Ich niewątpliwą zasługą jest rozpoznanie, że *episteme* nie

widzenia estetyki pokantowskiej „nieczystego”, to znaczy takiego, które coraz częściej, a przede wszystkim celowo wykracza poza granice „czystej” sztuki, właściwe jej zainteresowanie formą, środkami i metodami przedstawiania zastępując pytaniem o rolę sztuki jako praktyki bezpośrednio zaangażowanej w życie ludzi. Dotyczy to szczególnie odbiorców współczesnej sztuki, którzy – moglibyśmy powtórzyć za Athurem C. Danto – „nie widzą powodów, by traktować muzeum jako skarbiec piękna bądź sanktuarium duchowej formy” [Danto 2013: 46], traktują obrazy raczej jako „miejsca myśli” [Leśniak 2013: 131]¹⁹, a człowieka jako *miejsce obrazów* [Belting 2012: 70]. Wreszcie, ponowne przemyślenie granic sztuki (też literatury), które w efekcie konfrontacji najpierw tak zwanej sztuki wysokiej z popularną, a później użycia przez artystów *ready-mades*²⁰ i wykształcenia się sztuki konceptualnej okazały się coraz bardziej ruchome, by nie powiedzieć, iż w ogóle iluzoryczne.

da się globalnie ustrukturuować i opisać jako struktura, bowiem świat, człowiek i kultura są w żywo „historii przeżywanej i historii tworzonej” [Ricoeur 1978: 261] bogate w mierze przewyższającej możliwości jakiegokolwiek systemu. „Językoznaństwo strukturalne – pisze Balbus – w swej zaborczości przyczyniło się do zwycięstwa pewnej (antystrukturalistycznej) «metafizyki sensu»”, ale też „semiotyka Peirce’a, która oddała semiotyce strukturalnej nieocenione usługi [...] – w trakcie świadczenia tych usług – chyłkiem je zdestrukuralizowała. [...] Po pierwsze, pozwoliła zostawić na boku troskę o system [językowy] i zająć się samym tekstem. Po drugie, umożliwiła wysunięcie na plan pierwszy znaczeniowości tego tekstu, jego relację do świata, przy równoczesnym uwolnieniu jej od dokuczliwych ograniczeń systemu. Po trzecie – dała uzasadnienie dla zastąpienia procesu kodowania i rozkodowywania znaczeń procesem ich wytwarzania w trakcie używania twórców językowych do znaczeniowości predestynowanych. «Znaczenie tekstu» pozwoliła zastąpić «produktywnością znaczeniową»; fakt «znaczenia tekstu» – procesem jego semiozy, której tekst jest nie tyle czynnikiem sprawczym, ale, w ostatecznym efekcie – także (nietrwałym i stale zmieniającym) rezultatem; bytem w istocie przedmiotowo nieuchwytnym, stwarzającym w trakcie aktów czytelniczej semiozy – samego siebie. W konsekwencji tekst staje się swoją własną znaczeniowością. Znaczeniowością wszakże «istniejącą» zawsze poza tymże tekstem. [...] «Tekst Właściwy» jest to nieustanne działanie się procesu «jego» kulturowej interpretacji” [Balbus 2002: 119-120].

- 19 Badacz przywołuje tu pojęcie Damischa z pracy *Huit thèses pour (ou contre?) une sémiologie de la peinture* [1977].
- 20 Problem *ready-mades* w literaturze jest złożony. Formy takie można odnajdywać w dziełach posługujących się kolażem, w odniesieniu do zjawisk stylizacyjnych w mimetyzmie formalnym, wreszcie w „przepisywaniu” dzieł już napisanych.

Sztuką może być dzisiaj wszystko, wszystko może funkcjonować jako sztuka, ponieważ sztuka wyzwoliła się z wszelkich ograniczeń, także z ograniczeń własnej definicji i uzyskała absolutną wolność. Stała się absolutna, jak powiada Boris Groys. Stała się absolutna, ponieważ uczyniła z antyszuki pełnoprawną część sztuki i od tej pory, od włączenia antyszuki w obszar sztuki, nie można już podważyć ani zanegować sztuki, gdyż nawet negacja sztuki jest sztuką i to legitymizującą się długą, prawie stuletnią tradycją, sięgającą pierwszych *ready-mades* Marcela Duchampa. [Dziamski 2009: 7]

Sztuka [...] przeniknęła rzeczywistość – i dzisiaj już nie ma charakteru przedmiotu, ale postawa wobec niego pozwala na nazwanie jakiegoś przedmiotu dziełem sztuki. [Saxl 1976: 18]

W efekcie spotkania tych trzech silnych, wymienionych impulsów związanych – powtórzmy – z antesencjalizmem, z „przemijaniem czystego” [Danto 2013: 9] jako znakiem odejścia od estetycznej ortodoksji modernizmu, a także z pojawieniem się wszelkiego rodzaju *ready-mades*, główną funkcją działania artystycznego okazał się konceptualizm oraz interweniujący w rzeczywistość krytycyzm, obejmujący także samą sztukę. Nieprzypadkowo Danto, konstatuując wyczerpanie się wielkiej historycznej narracji, która wyjaśniała wpierw tradycyjne malarstwo przedstawiające, związane z dążeniem do coraz doskonalszego (w wielu wymiarach) naśladowania i wyrażenia rzeczywistości, później natomiast opowiadała etapy dochodzenia sztuki nowoczesnej do absolutnie czystej, „niemimetycznej” i zainteresowanej transcendencją formy²¹, wyrażającej istotę samej sztuki, jako trzecie z triady pojęć,

Za przykład tematyzujący ten ostatni rodzaj gry z gotowym przedmiotem można uznać znane opowiadanie Jorge Luisa Borgesa *Pierre Menard, autor Don Kichota*.

- 21 Można oczywiście zgłaszać zastrzeżenia do uproszczeń, na których buduje swoją tezę Danto. Dotyczą one przede wszystkim zawężonego sposobu rozumienia modernizmu. Autor *Końca sztuki* nie dostrzega wewnętrznej polaryzacji tej formacji, rozpiętej między biegunem awangard i nowoczesnego klasycyzmu. W odniesieniu do tego pierwszego ogranicza się natomiast w zasadzie do nurtu awangardy konstruktywistycznej.

wyznaczających nasz stosunek do praktyk i dzieł artystycznych, wymieniał „zaangażowanie” [Danto 2013: 45]²², skontrastowane – dodajmy – z absolutną wolnością.

Zapamiętana przede wszystkim z eseju Danto metafora „końca sztuki”, użyta wcześniej przez Beltinga w tekście *Das Ende der Kunstgeschichte?* [1983] i urzeczywistniona, jeśli można tak powiedzieć, w jego słynnej książce *Obraz i kult*, poświęconej religijnym wizerunkom w sztuce chrześcijańskiego Zachodu od czasów późnorzymskich do końca XIV wieku, ogłasza *The end of the art*, rzecz jasna, w dużej mierze jedynie retorycznie. Odnosi się w istocie nie tyle do samej sztuki i jej obiektów, ile do wielkiej narracji historii sztuki, opartej na linearno-postępowym paradygmacie procesu historycznego [zob. Wichrowski 1995]; poddaje w wątpliwość dalszą stosowność charakteru opowiadanej historii, a nie podważa – co byłoby wszak absurdalne – narastającą obecność przedmiotów uznawanych za artystyczne. Opisywane współcześnie okalające tę przekraczaną narrację historii sztuki przed- i pohistoria (kreślona ręką Beltinga „historia obrazu przed epoką sztuki” i studia badaczy opisujących „sztukę po końcu sztuki”²³) wymykają się temu paradygmatowi²⁴. Nade wszystko zaś wiążą z przekonaniem, że w dziejach sztuki były i są okresy, gdy obrazy i teksty literackie są i były tworzone w myśl innych niż prymarnie estetycznych i autonomicznych reguł. Pozostając dziełem plastycznym czy literackim, są jednocześnie, a nawet przede wszystkim, narzędziem i przedmiotem „nieartystycznych” (religijnych, politycznych, egzystencjalnych, krytycznych) praktyk, upodrzędniających pragnienie ucieleśniania reguł samej sztuki wobec celów względem niej nieimmanentnych. „«Koniec sztuki» oznacza po

22 Wymieniona triada pojęć – piękna, formy, zaangażowania – znajduje wg Danto odzwierciedlenie w trzech wielkich formacjach sztuki: erze naśladowania, erze ideologii oraz interesującej go erze posthistorycznej, charakteryzującej się przede wszystkim odejściem od modernistycznego pragnienia, by dzieło ucieleśniało jedynie filozoficzną istotę samej sztuki [zob. Danto 2013: 50-73].

23 Odwołuję się tutaj do tytułu książki Grzegorza Dziańskiego [Dziański, 2009].

24 Belting napisze, jakże znamienne, iż „współczesna sztuka przejawia świadomość historii sztuki, lecz nie posuwa jej już naprzód” [Belting 1987: 3, cyt. za Danto 2013: 27].

części nadanie praw temu, co leżało poza [jej – A.S.] granicami” [Danto 2013: 34]. Grzegorz Dziamski, śladem Okwui Enwezora, przekonuje, że współcześnie patrząc na dzieła, „nie możemy zaczynać od obszaru sztuki”.

Należy zmienić perspektywę, spojrzeć na sztukę z punktu widzenia współczesnej kultury, polityki i ekonomii, bo tylko wtedy możemy dostrzec zarysy nowych poszukiwań: z perspektywy wewnątrzartystycznej możemy mówić jedynie o sztuce po-awangardowej, o terrorze wolności w sztuce, o sztuce, która zatraciła swoje granice i cele, która celebruje własną śmierć i zanikanie. [Dziamski, 2009: 16]

Datowanie zmiany, którą wskazywać ma przywołana tu metafora „końca sztuki” (czyt. nieadekwatności dawnej narracji o sztuce, a nie współczesnej nieobecności jej przedmiotów), wiąże się oczywiście z pojawieniem określonych zjawisk artystycznych. Danto wskazuje rok 1964 jako datę wystawy *Brillo Box* Andy’ego Warhola²⁵. Inni badacze podkreślają rolę sztuki konceptualnej, a wcześniej abstrakcjonizmu ekspresjonistycznego i – jeszcze wcześniej – surrealizmu, który jako „sztuka nieczysta”²⁶ nadawał prawo temu, co antyformalne i antyestetyczne; temu, co dotychczas leżało poza granicami sztuki konstruktywistycznej, usytuowanej w centrum modernistycznego projektu. Píše Danto:

Czysty rozum to rozum odnoszący się do siebie samego i nieposiadający żadnego innego przedmiotu zainteresowań. Czy-

- 25 Danto dopowiadał później, że *Karton Brillo* Warhola przywoływał jedynie jako synekdochiczny znak przełomu filozoficznego w sztuce światowej, dokonującego się wraz z minimalistycznym stosowaniem materiałów przemysłowych, wraz z *arte-povera*, wraz z post-minimalistyczną sztuką Evy Hesse i innych [Danto 2013: 177].
- 26 Jako ucieleśnienie nieczystości i wstęp do przekroczenia istoty modernizmu przedstawiał surrealizm Clement Greenberg w eseju z 1960 roku *Malarstwo modernistyczne*. Danto przejmuje wizję historyczną i definicję modernizmu przedstawione przez Greenberga, wykorzystując je do zbudowania opisywanej przez siebie antynomii między estetyką i krytyką sztuki, oraz historią i etapem „posthistorycznym”, który nie wpisuje się już w linearno-postępowy model procesu historycznego.

sta sztuka – analogicznie – jest sztuką odnoszącą się do sztuki. Surrealizm – zainteresowany snami, nieświadomością, erotyką i [...] niesamowitością – tymczasem niemal ucieleśnia nieczystość. [Danto 2013: 34-35]

Współczesną sztukę można uznać za nieczystą [*impure*] bądź niewymagającą czystości [*nonpure*], możliwe to jest jednak tylko na tle nadal żywotnego wspomnienia o modernizmie jako maksymalistycznym w swoich wymaganiach artystycznym ideale. [...] Przez ostatnie sto lat sztuka kroczyła drogą prowadzącą do filozoficznej samoświadomości – milcząco przyjmowano, że oznacza to, iż artyści muszą tworzyć dzieła, które ucieleśniają filozoficzną istotę sztuki. [Danto 2013: 9; 71]

A w innym miejscu, stawiając tezę znaną także choćby z pism Zygmunta Baumana:

Historia modernizmu to historia oczyszczania bądź też ogólnej czystki, historia pozbawiania sztuki tego wszystkiego, co dla niej nieistotne. Trudno w pojęciu czystości i oczyszczania nie dosłyszeć politycznych ech [...]. Echa te stale niosą się po udręczonych polach narodowych konfliktów, a pojęcie czystek etnicznych nabrało cech przerażającego imperatywu ruchów separatystycznych na całym świecie. Nie ma nic zaskakującego (prawda ta może co najwyżej szokować) w tym, że politycznym odpowiednikiem modernizmu w sztuce był totalitaryzm wraz ze swymi ideami czystości rasowej i projektem pozbycia się wszelkich dostrzeżonych zanieczyszczeń. [Danto 2013: 118]

Ta ostatnia uwaga prowadzić musi do postawienia pytania o związki tego, co Danto nazywa „przemijaniem czystego” z doświadczeniem totalitaryzmu i jego najskrajniejszego, najradykałniejszego projektu, jakim była Zagłada. Nieprzypadkowo przecież powojenne kontynuacje poetyk zrodzonych z surrealistycznego pnia jawią się właśnie jako awers wyrażającego te skrajne doświadcze-

nia traumatycznego realizmu²⁷, a pojawienie się w połowie lat 50. XX wieku taszyzmu, nazywanego również abstrakcją ekspresjonistyczną, wiąże się bez wątpienia tyleż z poszukiwaniem dróg wyjścia z „czystości” konstruktywistycznych praktyk, z „szyderstwem z ambicji ogarnięcia materii za pomocą intelektu” [Piotrowski 1999: 52], co z szukaniem sposobu na wyrażenie „nieczystego” życia podmiotu, porażonego przez wojnę i szukającego wewnętrznych źródeł wolności²⁸. Temat to na inną opowieść. Tymczasem wypada wrócić do samego pojęcia „nieczystości” i jego trudnej do przeoczenia, znaczącej frekwencji w tekstach teoretyków i badaczy związanych z interesującymi mnie modelami badania obrazów i studiów nad wizualnością. Określeniem tym posługuje się nie tylko w przywołanym tu rozumieniu Danto. Używa go także Bal w odniesieniu do „głęboko «nieczystego» aktu patrzenia” [Bal 2006: 302] czy Didi-Huberman w związku z naturą kulturowo postrzeganej rzeczywistości. Autor *Przed obrazem* czyni tak, gdy dostrzega wagę Warburgiańskiego opisu renesansu przede wszystkim w ujawnieniu wewnętrznej polaryzacji epoki, stanowiącej o swoistej „nieczystości czasu” [*impureté du temps*]²⁹.

W mniemaniu autorki *Czytania sztuki?* (podobnie zresztą sądzi Mitchell), by zdefiniować przedmiot badań studiów kul-

- 27 Termin ten przejmuję za Piotrem Piotrowskim, który użył go dla określenia istoty taszystowskich obrazów Tadeusza Kantora. W pewnym sensie – twierdził badacz, powołując się na zainspirowanego Lacanem Hala Fostera – „surrealizm jest odwrotnością realizmu. [...] surrealizm jest traumatycznym realizmem”. Piotrowski interpretując wojenne („realistyczne”) przedstawienia teatralne Kantora i jego „surrealizujące” malarstwo z lat czterdziestych, stawia tezę, iż, mimo zasadniczej odmienności poetyk, oba te etapy twórczości autora *Umarłej klasy* są wyrazem tego samego dążenia do zmierzenia się z traumą Zagłady i zaniechania reprezentacji na rzecz prezentacji, czyli podmiotowego ponowienia (ucieleśnienia?), a nie stworzenia obrazu [Piotrowski 1999: 23].
- 28 W tym kontekście bardzo znamienna jest dyskusja, jaką wokół abstrakcji ekspresjonistycznej przeprowadzili w Polsce konstruktywistycznie zorientowany Julian Przyboś i broniący surrealistyczno-ekspresjonistycznych abstrakcji Jerzy Porębski, a przede wszystkim Tadeusz Kantor. Pisałam o tym przy okazji omawiania sporu o „wizję” i „równanie” [Stankowska 2013]. Do dyskusji tej nawiązywał wcześniej Piotrowski [1999].
- 29 Określenia tego użył Huberman w tekście z 2002 roku zatytułowanym *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fant mes selon Aby Warburg* [cyt. za: Bahus 2010: 30].

tury wizualnej, trzeba odwołać się wpierrw do aktu patrzenia jako „zdarzenia wizualnego”, z którego dopiero „«wyłania się» obraz wizualny [...] jako przelotny, krótkotrwały, subiektywny obraz przypadający na podmiot” [Bal 2006: 302], przy czym zarówno „zdarzenie wizualne”, jak i doświadczany obraz według Bal nakładają się na siebie, określając efekty patrzenia, także z natury „nieczyste”, bo spełniające się w przenikających się wymiarach kognicji i afektu. Warto przytoczyć stosowny cytat z tekstu holenderskiej badaczki.

Akt patrzenia jest głęboko „nieczysty”. Po pierwsze, będąc aktem zmysłowym, a zatem zakorzenionym biologicznie [...], patrzenie jest ujęte w ramy [*framed*] i zarazem samo ujmuje w ramy, interpretuje; jest nacechowane emocjonalnie, a zarazem jest kognitywne i intelektualne. Po drugie, podobną nieczystością cechują się także akty oparte na innych zmysłach, jak słuchanie, czytanie, smakowanie, wąchanie. Akty te, właśnie dzięki swojej nieczystości, przenikają się wzajemnie, tak, że na przykład słuchanie i czytanie mogą zawierać w sobie wizualność. A zatem literatura, dźwięk i muzyka nie są wykluczone z przedmiotu kultury wizualnej. [Bal 2006: 302]

Nie trzeba dodawać, że takie oparte na „nieczystym” akcie patrzenia ujęcie przedmiotu wizualnego wiąże się bezpośrednio z deprecjacją materialnego wymiaru obrazu, znosząc potoczny dziś już zwyczaj utożsamiania go ze ściennym malowidłem. Miejsce materialnego przedmiotu zajmuje w kulturze wizualnej – powie Bal – „iluzja” [Bal 2006: 310]. Wizualne – napisze holenderska badaczka – „nie jest jakąś rzeczą [*is not anything*] – z pewnością nie jest ani sentymentalnym «uczuciem», ani też zmysłową bezpośredniością, ani – wzniosłością” [Bal 2006: 308]. Także rozpoznanie Didi-Hubermana co do istoty Warburgiańskiego odkrycia „nieczystości czasu” epoki renesansu, można – jak sadzę – rozszerzyć, odnosząc do kultury *par excellence* i postrzeganej w jej konstruktach rzeczywistości. Tym samym „nieczystość” (co nie jest wcale odkryciem) okazywałaby się w zbliżonym stopniu przymiotem sztuki, która pragnie wykroczyć poza swe własne granice,

walorem patrzenia i odbioru przedmiotu wizualnego (rozumianego tak szeroko, jak czyni to w przytoczonym cytacie Bal, a więc w odniesieniu do obiektu artystycznego nie tylko jako malowidła, ale i tekstu literackiego czy utworu muzycznego). Ostatecznie zaś, w najszerszym z wymienionych tu kręgów odniesienia terminu, „nieczystość” byłaby cechą samej kulturowej rzeczywistości.

Odpowiadając zaś wreszcie na postawione wcześniej pytanie o to, co łączy trzy omówione tu pokrótce, różne (ale postrzegane – do czego zaprasza Warburg – w kategoriach uzupełniających się biegunów, a nie antynomii i wzajemnych wykluczeń), współczesne modele badań sztuki i studiów nad obrazami i wizualnością, wymienić by trzeba również... interdyscyplinarną „nieczystość” nakładających się perspektyw badania i opisu. Zarówno bowiem antropologicznie rozumiana *Bildwissenschaft*, jak i amerykańskie *Visual Studies* i *Visual Culture Studies*, a także wyłaniające się z transformacji francuskiej semiologii pikturalnej praktyki badania obrazów zakładają, o czym była mowa, interdyscyplinarną „nieczystość” praktyki badawczej. To wspólne założenie skierowane jest przeciw systemowości lingwistycznej lektury obrazu, przeciw prymatowi badania form estetycznych i stylów ujmowanych w wielkiej narracji linearno-postępowego procesu nad historycznym konkretem, przeciw utożsamianiu sztuki z malarstwem, a także szeroko rozumianego obrazu ze ściennym malowidłem; wreszcie, przeciw pomijaniu (co w praktyce tzw. tradycyjnej historii sztuki zdarza się przecież niezwykle rzadko) innych niż artystycznych celów, w jakich człowiek posługuje się obrazem. „Nieczystość” ta jest zatem awersem niezwykłego bogactwa sztuki i kultury wizualnej, ale także – prymarnie – każdego pojedynczego obrazu, tekstu, wizualnej iluzji, wzywających do budowania praktyki badawczej w odpowiedzi na mnogość pojedynczych, konkretnych (oby jak najczęściej niepowtarzalnych!) praktyk artystycznych.

Bibliografia:

- Agamben Giorgio (2007), *Aby Warburg i „nauka bezimienna”*,
 przeł. i komentarzami opatrzył Krzysztof Rutkowski, „Konteksty.
 Polska Sztuka Ludowa”, nr 3-4 (278-279), 277-286.

- Bal Mieke (2006), *Wizualny esencjalizm i przedmiot kultury wizualnej*, przeł. Mariusz Bryl, „Artium Quaestiones”, nr XVII, 295-331.
- Bal Mieke (2012), *Czytanie sztuki?*, przeł. Maciej Maryl, „Teksty Drugie”, nr 1-2 (133-134), 39-58.
- Balbus Stanisław (2002), *Od tekstu do „tekstu” (i z powrotem)*, w: *Sporne i bezsporne problemy współczesnego literaturoznawstwa*, red. Włodzimierz Bolecki i Ryszard Nycz, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa.
- Balus Wojciech (2010), *Dlaczego Warburg?*, „Przegląd Kulturoznawczy”, nr 2 (8), 25-39.
- Belting Hans (1987), *The End of the History of Art*, przeł. Christopher S. Wood, Chicago [Stany Zjednoczone].
- Belting Hans (2012), *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. Mariusz Bryl, TAIWPN Universitas, Kraków.
- Białostocki Jan (1971), *Posłowie. Erwin Panofsky (1892-1968) myśliciel, historyk, człowiek*, w: Erwin Panofsky, *Studia z historii sztuki*, wybrał, oprac. i wstępem opatrzył Jan Białostocki, PIW, Warszawa, 407-410.
- Białostocki Jan (2008), *Symbol i obrazy*, w: *Wybór pism estetycznych, wprowadzenie, wybór i oprac. Alicja Kuczyńska*, TAIWPN Universitas, Kraków, s. 65-97.
- Boehm Gottfried (2014), *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*, przeł. Małgorzata Łukasiewicz, Anna Pieczyńska-Sulik, red. Daria Kołacka, TAIWPN Universitas, Kraków.
- Bolecki Włodzimierz (1981), *Społeczne ramy lektury*, „Teksty”, nr 3 (57), 127-134.
- Damisch Hubert (1977), *Huit thèses pour (ou contre?) une sémiologie de la peinture*, „Marcula”, nr 2.
- Danto Arthur C. (2013), *Po końcu sztuki. Sztuka współczesna i zatarcie się granic tradycji*, przeł. Mateusz Salwa, TAIWPN Universitas, Kraków.
- Dziamski Grzegorz (2009), *Sztuka po końcu sztuki. Sztuka początku XXI wieku*, Galeria Miejska „Arsenal”, Poznań.
- Eliade Mircea (1970), *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, wybrał Marcin Czerwiński, przeł. Anna Tatarkiewicz, PIW, Warszawa.
- Geertz Clifford (1997), *Historia i antropologia*, „Konteksty”, nr 1-2.
- Kubler George (1970), *Kształt czasu: uwagi o historii rzeczy*, przeł. Jacek Holówka, PIW, Warszawa 1970.
- Leśniak Andrzej (2013), *Ikono filia. Francuska semiologia pikturalna i obrazy*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa.
- Marin Louis (1971), *Éléments pour une sémiologie picturale*, w: tegoż, *Études sémiologiques. Écritures, peintures, clincksieck*, Paris [Francja].
- Marin Louis (1973), *L'œuvre d'art et les sciences humaines*, w: *Encyclopaedia Universalis: Organum*, vol. 17, Paris [Francja].

- Mitchell William J. Thomas (2009), *Zwrot piktorialny*, „Kultura Popularna”, nr. 1 (23), 4-19.
- Mitchell William J. Thomas (2006), *Pokazując widzenie: krytyka kultury wizualnej*, przeł. Mariusz Bryl, „Artium Quaestiones”, nr XVII, 273-294.
- Piotrowski Piotr (1999), *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań.
- Saxl Fritz (1976), *Po co nam historia sztuki?*, przeł. K. Kamińska, w: *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce: dwadzieścia sześć artykułów uczonych europejskich i amerykańskich*, wybrał, przeł., przejrzał i wstępem opatrzył Jan Białostocki, Polskie Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.
- Stankowska Agata (2013), *„Wizja przeciw równaniu”. Wokół popaździernikowego sporu o wyobraźnię twórczą*, Wydawnictwo PTPN, Poznań.
- Stoichita Victor I. (2011), *Ustanowienie obrazu. Meta malarstwo u progu ery nowoczesnej*, przeł. Katarzyna Thiel-Jańczuk, słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Wichrowski Marek (1995), *Spór o naturę procesu historycznego (od hebrajczyków do śmierci Fryderyka Nietzschego)*, Wydawnictwo Naukowe Semper, Warszawa.
- Zeidler-Janiszewska Anna (2006), *Visual Culture Studies czy antropologicznie zorientowana Bildwissenschaft? O kierunkach zwrotu ikonocznego w naukach o kulturze*, „Teksty Drugie”, nr 4 (100), 9-29.

Agata Stankowska

About the „impure” art, different concepts of the image, and competing models of interpretation

The paper is devoted to the chosen aspects of varied models of defining the image and research practices created by the contemporary art studies – *Visual Culture Studies*, anthropologically oriented *Bildwissenschaft* and the French pictorial semiology. What they all have in common is interdisciplinarity that constitutes a response to the „impurity” of art, trespassing its own borders, being autocritical and exposing not only the artistic, but also political, religious, existential and biological status of the image.

Keywords: image; the visual; French pictorial semiology; defining monopolies.

Agata Stankowska – prof. dr hab., historyk i teoretyk literatury, pracownik IFP UAM, członek redakcji „Pamiętnika Literackiego”. Ostatnie publikacje: *Poezji nie pisze się bezkarnie. Z teorii i historii tropu poetyckiego* (Poznań 2007), „*żeby nie widzieć oczu zapatrzonych w nic*”. O twórczości Czesława Miłosza (Poznań 2013), „*Wizja przeciw równaniu*”. *Wokół popaździernikowego sporu o wyobraźnię twórczą* (Poznań, 2013). Kontakt: stankowska.a@gmail.com.