

UPODMIOTOWIENIE OBRAZU JAKO FUNKCJA INTEGRACYJNA

Paweł Brożyński

„Podmiot nigdy nie był w dziejach niczym innym jak ciągle zagrożoną jednością – iluzją nieruchomej, spoczywającej w sobie samej identyczności” – pisze Szymon Wróbel, twierdząc, że zagrożenie to staje się właściwie całkiem realne dopiero, kiedy identyfikacja *ego* określana jest przez lustrzane odbicie dziecka¹. W dziejach ludzkości, które stały się dziejami podmiotu, próbowano tę zagrożoną jedność-iluzję podtrzymywać, integrować. Oczywiście w narodzinach tożsamości nowoczesnej oraz w tworzeniu się konstrukcji, jaką jest podmiotowość, sztuka odegrała rolę kluczową. Jak twierdzi Charles Taylor, podkreślając tym samym wzajemną zależność konstrukcji podmiotu i dzieła sztuki w XX wieku: „Bunt przeciwko kanonicznym koncepcjom jedności dzieła sztuki wiąże się z buntiem przeciw dominującej koncepcji jedności *ego*”².

Propozycją niniejszego tekstu jest próba wyjaśnienia „żyjącego”, „quasi-podmiotowego” czy wreszcie „upodmiotowionego” obrazu jako jednego z gwarantów integralności podmiotu. Jest to zatem przedsięwzięcie przedstawienia skrótovej i fragmentarycznej „historii sztuki” myślenia o obrazie jako podmiocie. Badanie domniemanej podmiotowości obrazu, i szerzej dzieła sztuki, nie jest niczym innym, jak badaniem dyskursów obrazu i dzieła sztuki.

Według Charlesa Taylora u podstaw nowoczesnego rozumienia kultury leży pojmowanie dzieła sztuki jako „czegoś, co wypływa z »epifanii«”, która w XX wieku „przeniosła się” do wnętrza samego dzieła sztuki. „To, co odsłania dzieło sztuki, należy odczytywać w nim samym. Nie da się go także adekwatnie wytłumaczyć w kategoriach intencji autorskich – nawet gdy traktujemy je jako określone znaczenie dzieła, one również jedynie w nim zostają adekwatnie ujawnione” – pisze Taylor³. Następuje zatem uniezależnienie się dzieła sztuki od autora, a także jego „uwewnętrznienie”⁴ na podobieństwo nowożytnego podmiotu.

Najprostszym sposobem odróżniania dzieła sztuki od przedmiotu jest przyznawanie mu „życia”, a więc mocy samodzielnego działania i oddziaływania. Ten

¹ Sz. Wróbel, *Odkrycie nieświadomości. Czy destrukcja Kartezjańskiego pojęcia podmiotu poznającego?*, Wrocław 1997, s. 184–185.

² Ch. Taylor, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, tłum. M. Gruszczyński i inni, Warszawa 2001, s. 882.

³ Ibidem, s. 773.

⁴ Według Taylora „wewnętrżność” jest jedną z podstawowych kategorii definiujących podmiotowość, rozwiniętą przede wszystkim przez św. Augustyna i Kartezjusza.

sposób myślenia doskonale wyrażają antycypujące Barthes'owską śmierć autora słowa Oscara Wilde'a: „Gdy dzieło sztuki zostaje ukończone, zaczyna jak gdyby żyć własnym życiem i może nieść ze sobą przesłanie odmienne od tego, jakie pragnął zawrzeć w nim autor”⁵. W ten sposób dzieło sztuki – uniezależnione od twórcy – uzyskuje siłę sprawczą, jednak siła ta pozostaje w zależności od odbiorcy, dlatego jest to życie niepełne, życie „jak gdyby”.

Innym sposobem odróżnienia dzieła sztuki od przedmiotu, lub w wersji słabszej nadania mu wśród przedmiotów pozycji wyższej, jest dopatrywanie się w dziele, jeżeli jeszcze nie podmiotowości, to odcisku podmiotowości twórcy, a więc formuła głosząca, że obraz to natura przefiltrowana przez temperament. Émile Zola w tekście *Proudhon i Courbet* deklaruje z brutalną szczerością: „nie wzrusza mnie drzewo, twarz lub scena, którą mi się przedstawia; wzrusza mnie człowiek, którego odnajduję w dziele, potężna indywidualność, która potrafi stworzyć obok świata boskiego, własny świat”⁶. W „swoim salonie” konstruuje paradoks – „to, czego przede wszystkim szukam w obrazie, to człowiek, a nie obraz”⁷, wyrażając dalej rozgoryczenie wystawą: „na tych dwa tysiące płócien pięć lub sześć przemawia do nas ludzkim językiem”⁸. Pisząc wreszcie o *Olimpii* Maneta, stawia kropkę nad i: „twierdzę, że to płótno jest rzeczywiście ciałem i krwią malarza i że on go nigdy nie powtórzy. Jest pełnym wyrazem jego temperamentu, zawiera go całego i nie zawiera nic poza nim”⁹.

Bezpośrednio i jednoznacznie przypisuje podmiotowość dziełu sztuki Wasyl Kandyński w pracy *O duchowości w sztuce*. Na gruncie dynamicznego rozróżnienia „jak” i „co” sztuki twierdzi, że „co” sztuki „stanie się” treścią artystyczną, „dużą sztuką, bez której jej ciało (»jak«) nigdy nie będzie mogło żyć pełnym i zdrowym życiem”¹⁰. Widzimy więc, że duchowość różnicuje Wilde'owską metaforę życia. W swym wykładzie autor przechodzi od duchowości do osobowości: „[Cézanne] umiał przemienić filiżankę do herbaty w przedmiot obdarzony duszą, lub lepiej powiedziawszy, dostrzec w niej coś w rodzaju osobowości”¹¹. Następnie wraca do metafory życia, aby ostatecznie upodmiotowić dzieło sztuki, pisząc, że oddzielone od artysty „rozpoczyna własny żywot, staje się samo osobą, odrębnym podmiotem poruszonym duchem, jednym słowem *bytem* istniejącym realnie i materialnie”¹².

⁵ Cyt. za Taylor, op. cit., s. 773.

⁶ É. Zola, *Słuszna walka. Od Courbeta do impresjonistów. Antologia pism o sztuce*, tłum. H. Morawska, Warszawa 1982, s. 40.

⁷ Ibidem, s. 49.

⁸ Ibidem, s. 50.

⁹ Ibidem, s. 72.

¹⁰ W. Kandyński, *O duchowości w sztuce*, tłum. S. Fijałkowski, Łódź 1996, s. 35.

¹¹ Ibidem, s. 50.

¹² Ibidem, s. 123.

Co daje ta konstrukcja? „Nie jest przeto byle czym i nie pęta się w świecie duchowym przez przypadek, lecz jak każde sensowne istnienie posiada w sobie energie zdolne do twórczej aktywności. Żyje, działa i współtworzy atmosferę duchową, o której tu mówimy”¹³. Twórcza aktywność staje się podstawą do wydawania oceny moralnej na temat obrazu: „ten obraz jest namalowany dobrze, który żyje pełnym życiem wewnętrznym”¹⁴. Obraz namalowany źle jest zły moralnie, nie jest w stanie poruszyć duszy.

Jednak największą korzyścią, jaką daje w tym wypadku upodmiotowienie obrazu, jest nadanie jego istnieniu sensowności. Aktywna struktura podmiotowości nie tylko integruje obraz wewnętrznie (złe, źle uformowane dzieło nie jest zdolne do twórczej aktywności itd.), lecz również integruje go z duchowością w ogóle, wpisuje go w zaproponowany przez Kandyńskiego porządek rzeczy. Podmiotowość ze swoją wewnętrznością integruje również komunikację między człowiekiem a obrazem, która odbywa się na mocy „zasady wewnętrznej konieczności” i duchowego języka. Obraz służy dzięki temu rozwojowi i wyrafinowaniu duszy człowieka.

Upodmiotowienie dzieła sztuki, oparte na rozbudowanych pomysłach teoretycznych, zaproponował francuski fenomenolog Mikel Dufrenne, który w zdecydowany sposób przebudował schemat przeżycia estetycznego stworzony przez Romana Ingardena. Przedmiot estetyczny nie jest dla niego, jak dla Ingardena, konkretyzacją dzieła sztuki, lecz jest dziełem postrzeganym ze względu na nie samo. W przeżyciu estetycznym pochłania nas już nie materialna podstawa dzieła sztuki, ale zmysłowość (*le sensible*), w której zawarte jest immanentne znaczenie dzieła sztuki, zmysłowość zorganizowana przez Kantowskie formy: czas i przestrzeń. Dufrenne’owska koncepcja zmysłowości kwestionuje tradycyjny podział na sztuki czasowe i przestrzenne, przyznając czasowości przestrzenność, a przestrzenności czasowość. Przedmiot estetyczny ma właściwość przechowywania wewnętrznych czasoprzestrzennych relacji, zostaje przyznana mu również autonomia. Jest bytem *w sobie, dla siebie i dla nas*. To właśnie nasza uwaga staje się podstawą jego autonomii, a odbiorca jakby użycza swojej podmiotowości na rzecz konstytuującego się w zmysłowości *quasi-sujet*. „Przedmiot estetyczny zawiera podmiotowość podmiotu, który go stworzył i który wyraża w nim siebie, a któremu z kolei się on manifestuje”¹⁵. Podmiot sztuki jest zatem niczym innym jak – i tu pewien paradoks – pełną, nieskończoną i niepodzielną, ale „naroślą” na podmiotowości odbiorcy.

Dufrenne’owski model przeżycia estetycznego prowadzi do radykalnej reorganizacji tradycyjnie rozumianej kontemplacji, podczas której odbiorca i dzieło

¹³ Ibidem.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Paris 1967, s. 196.

sztuki byli od siebie oddzieleni. Nasze zaangażowanie, zatracenie w zmysłowości i wreszcie stopienie się z podmiotem sztuki jest warunkiem doświadczenia dzieła. Nietrudno domyślić się, zatem, że to dziwne współbycie podmiotu i quasi-podmiotu daje odbiorcy poczucie pełni i integralności. Znow, podobnie jak u Kandyńskiego, podmiotowość integruje nie tylko wewnętrzną strukturę dzieła, opartą na formach zmysłowości, ale umacnia również bezpośrednią korespondencję pomiędzy odbiorcą a dziełem, znosząc aporię „nierozumienia się” odbiorcy i dzieła. Podstawą korespondencji u Kandyńskiego było uczestnictwo duchowego podmiotu-dzieła sztuki i podmiotu-odbiorcy w celowej duchowości, u Dufrenne’a podstawą tą są wspólne formy zmysłowości obu podmiotów.

Jednak nowoczesne teorie sztuki, których wspólnym mianownikiem były przede wszystkim *wewnętrzność*, *subiektywność* i *ekspresja*¹⁶, zawierały w swojej strukturze jednocześnie element dezintegracji i zakwestionowania podmiotu. Na ambiwalencję tę zwracał uwagę Charles Taylor, pisząc, że najwyższe osiągnięcia sztuki XX wieku „często wiązały się z decentralizacją podmiotu: stanowczo nie była to sztuka pojmowana jako autoekspresja, lecz sztuka, która przesunęła centrum zainteresowania w stronę języka lub samych poetyckich przeobrażeń – czy wręcz sztuka, która spowodowała rozpad podmiotowości w jej zwykłym rozumieniu na rzecz jakiegoś nowego układu”¹⁷.

Dla Zoli płótno „jest pełnym wyrazem temperamentu”, lecz równocześnie „zawiera go [Maneta] całego i nie zawiera nic poza nim”¹⁸. Obraz jest wyrazem temperamentu, dlatego też malarz wyraża w nim własny stosunek do natury, dokonuje tego jednak, balansując pomiędzy wymogami *mimesis* a własną indywidualnością, eksplorując i modelując medium, malarski język. Na płótnie zawarty jest zatem nie tylko cały on, ale i wyraz jego temperamentu, ściśle określony niepowtarzalny język malarski¹⁹, nieredukowalne medium. Autoekspresja podmiotu znowu nie daje się oddzielić od języka. Autoekspresja podmiotu, choć możliwa tylko dzięki medium, właśnie przez nie jest zakłócona albo, ujmując rzecz radykalniej, niemożliwa.

Powróćmy znow do Kandyńskiego. Bezpośrednie, abstrakcyjne oddziaływanie na nas samego obrazu, a tym samym płynna komunikacja duchowości, możliwe jest wtedy, kiedy zapominamy o tym, co drugorzędne, czyli o sposobie mówienia. Z dru-

¹⁶ Spośród wielu decydujących o kształcie sztuki XX wieku kategorii wyżej wymienione kategorie zostały tu przywołane za sugestią Taylora: „Sztuka XX wieku w większym stopniu skierowała się ku wnętrzu, ku odkrywaniu czy wręcz celebrowaniu tego, co subiektywne; odkryła nowe tajniki uczuć, wkroczyła w strumień świadomości, dała początek licznym szkołom artystycznym, słusznie określanym jako ekspresjonistyczne” (Taylor, op. cit., s. 837).

¹⁷ Taylor, op. cit., s. 837.

¹⁸ Zola, op. cit., s. 72.

¹⁹ „Twierdzą, że to płótno [Olimpia] jest rzeczywistością ciałem i krwią malarza i że on go nigdy nie powtórzy”. Ibidem, s. 72.

giej jednak strony Kandyński podkreśla rolę kształtu, koloru, krótko mówiąc formy, w przygotowaniu doskonałego dzieła sztuki. Ujawnia się w tym miejscu nierozwiązywalny konflikt między chęcią oddziaływania bezpośredniego, dążącego do odwrócenia uwagi od medium, czy wręcz jego pominięcia, pełnej ekspresji duchowości, a chęcią użycia medium tak, aby wyrażało ono „wewnętrzną konieczność”²⁰. Widzimy wyraźnie, że integralność komunikacji i uczestniczenia w duchowości zależna jest od ominięcia tego konfliktu, wyrzucenia poza podmiot, jakim jest obraz medium.

Najbardziej drastycznym przejawem zatrzymania, zerwania autoekspresji podmiotu jest koncepcja dzieła sztuki żyjącego własnym życiem: w tym wypadku dzieło żyje kosztem podmiotowości swojego twórcy. Na gruncie fenomenologii Dufrenne’a autoekspresja również zostaje zakwestionowana, a podmiot oddzielony od przedmiotu estetycznego. *Quasi-sujet* osiąga podmiotowość zależną od podmiotowości odbiorcy, własną pełnię i własną harmonię. Jest bytem kompletnym, dookreślonym, niepodzielnym, a więc już nie tworem schematycznym, wypracowanym przez twórcę. W tych dwóch przypadkach mamy do czynienia z „poświęceniem” podmiotu twórcy na rzecz wzmocnienia podmiotu dzieła i odbiorcy.

Zagrożenie dla jedności podmiotu zwiększa się u Sartre’a i Lacana. Norman Bryson w tekście *Spojrzenie w rozszerzonym polu*²¹ przedstawia tezę, iż na drodze do ostatecznego demontażu podmiotu „umieszczonego w centrum świata”, podjętego kolejno przez Sartre’a i Lacana, stanęła między innymi ich zapośredniczona kulturowo koncepcja spojrzenia (*le regard*). U Sartre’a w polu postrzegania pojawia się *inny*, który podważa pozycję podmiotu obserwatora, jednak nie unicestwia go, co więcej, wzmagą w podmiocie poczucie bycia podmiotem²². Lacan w pole wizualne wprowadza *Znaczące*, jednak *widzenie w warunkach Spojrzenia* nie wyklucza w podmiocie poczucia zajmowania centralnej pozycji swojego widzenia²³. W ujęciu Brysona ostateczną decentralizację podmiotu zaproponował, myśląc podobnie do Lacana, japoński filozof Keiji Nishitani. Likwidując aparaturę ramującą (podtrzymującą centralno-peryferyjną relację przedmiot – podmiot), umieszcza on widza w rozszerzonym polu pustki, gdzie przedmiot otwiera się „we wszystkich kierunkach”, pozostając jedynie odróżnialnym od uniwersum. Widz staje się „bytem [*being*], który istnieje poprzez istnienie wszystkiego innego w polu uniwersum, a nie po prostu podmiotem-efektem przedmiotu, który pojawia się na końcu tunełu widzenia”²⁴.

²⁰ Kandyński, op. cit., s. 113–114.

²¹ N. Bryson, *Spojrzenie w rozszerzonym polu*, tłum. M. Bryl, „Artium Quaestiones”, 19, 2008, s. 281–299.

²² Ibidem, s. 289.

²³ Ibidem, s. 287.

²⁴ Ibidem, s. 293.

Na gruncie trzech wymienionych wyżej koncepcji (Sartre, Lacan, Nishitani) możliwością wzmocnienia poczucia bycia podmiotem u widza jest spotkanie z *innym*, innym podmiotem. Spotkanie z przedmiotem, a przede wszystkim świadomość spotkania z nim, prowadzi Lacana do zatrważających konkluzji. U Sartre'a podmiot spotyka się z uprzedmiotowionym, ale jednak nadal podmiotem, który pozostaje nim na mocy naszego przypuszczenia, realnie będąc „obecnością we własnej osobie”²⁵. U Lacana podmiot odczuwa strach już nie przed rywalizacją czy konkurencją z innym podmiotem o centralne miejsce w polu wiedzenia, ale przed rozpuszczeniem się w świecie przedmiotowym.

Można w tym miejscu postawić prowokacyjne pytanie: czy podmiotowe sformułowania Lacana „puszka, która patrzy”, „puszka, która ma nad nami władzę”, nie są pozostałościami po „łatwiejszym do zniesienia” Sartre'owskim schemacie spotkania z *innym*? A idąc dalej tym niepewnym tropem, można zapytać, czy ostateczne rozpuszczenie podmiotu – które jak przekonuje Nishitani, a za nim Bryson, nie musi być aż tak niebezpieczne jak w ujęciu Lacana – w zetknięciu na przykład z japońskim malarstwem Ch'an nie jest wynikiem spotkania z przedmiotem, w dodatku przedmiotem otwartym, rozpadającym się na zewnątrz, niezdolnym do zdominowania pola widzenia, niezdolnym do bycia podmiotem form zmysłowości umieszczonych wewnątrz Dufrenne'owskiego ja? Pozytywna odpowiedź na to pytanie niech pozostanie hipotezą. Zaproponowanej zdecydowanej odpowiedzi wymagałoby dalece bardziej wnikliwej analizy ontologii Sartre'a i Lacana.

Odwrotna sytuacja pojawia się w tekście *Panny dworskie* Michela Foucault: „patrzmy na obraz, z którego z kolei malarz spogląda na nas. Twarz w twarz, oko w oko, spojrzenia, biegnąc ku sobie, nakładają się na siebie [...] nie wiemy, kim jesteśmy ani co robimy. Widziani czy widzący? [...] Władcze spojrzenie malarza rządzi potencjalnym trójkątem, określającym w swoim przebiegu ów obraz obrazu”²⁶. Na razie gwarantem naszej, skądinąd kruchej już podmiotowości jest ciągle stan świadomego zawieszenia: „nie wiemy kim jesteśmy ani co robimy”. Jednak „w tym rozproszeniu, które zarazem zbiera i rozpościera, ukazana jest wszechstronnie zasadnicza pustka: konieczne zniknięcie tego, co owo rozproszenie ustanawia; tego, kogo przypomina, i tego, w czyich oczach jest tylko przypomnieniem. Ten podmiot właśnie – który jest »Tym-właśnie« – został wyłączony. I przedstawienie, wolne wreszcie od tego związku, który je krępował, może ujawnić się jako czyste przedstawienie”²⁷. Wyłączenie podmiotu twórcy, odbiorcy i przedstawianego staje

²⁵ J.-P. Sartre, *Byt i nicość. Zarys ontologii fenomenologicznej*, tłum. J. Kielbasa i inni, Kraków 2007, s. 326.

²⁶ M. Foucault, *Panny dworskie (Las Meninas)*, tłum. A. Tatariewicz, [w:] idem, *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, tłum. T. Komendant, Gdańsk 2006, s. 18–19.

²⁷ Ibidem, s. 28.

się warunkiem przedmiotowości obrazu, precyzyjniej – jego czystej relacyjności, a co za tym idzie jego identyczności, zgodności z własną naturą. Żeby zachować obraz-przedmiot, musimy zrezygnować z podmiotu.

Alternatywę wobec wykluczającej relacji podmiot – przedmiot proponuje Jean Baudrillard: „Nie ma już punktu widzenia podmiotu, lecz przedmiot i podmiot współgrają wzajemnie. To nie jest żadne pomieszczenie, lecz stopień punktów widzenia”²⁸. Możemy chyba jednak pójść dalej i wyobrazić sobie nawet „pomieszczenie” przedmiotu i podmiotu w duchu dwóch niewykluczających się postulatów: uczynienia życia dziełem sztuki (Nietzsche, późny Foucault) oraz wprowadzenia doświadczenia życiowego do sztuki (Dewey) wraz ze stanem dialektycznego przechodzenia podmiotu w dzieło sztuki i na odwrót.

Jaki sens może mieć krótko scharakteryzowana powyżej funkcja upodmiotowienia obrazu? Różnorodne formy upodmiotowienia obrazu, jak i dzieła sztuki w ogóle, możemy spróbować wyjaśnić jako działania na rzecz integracji rozpadającego się obrazu oraz ochrony przed podobnym rozpadem podmiotu odbiorcy. Przypisanie obrazowi cech podmiotowych sprzyja ugruntowaniu języka komunikacji na linii odbiorca – obraz, choć już niekoniecznie na linii twórca – odbiorca. Możemy również spojrzeć na upodmiotowienie obrazu jako na próbę odroczenia, odsunięcia sytuacji spotkania podmiotu z obrazem jako pasywnym, martwym przedmiotem. W sytuacji tej podmiot rozplywa się, zostaje wyłączony lub może przechodzić w przedmiot, a z przedmiotu znów w podmiot. Oczywiście w sferze hipotezy pozostaje problem, czy rozpad podmiotu, przede wszystkim jako konstrukcji, wynika ze spotkania z przedmiotem?

Na koniec należy zapytać: jakie perspektywy badawcze mogą rysować się na tle naszkicowanej funkcji upodmiotowienia obrazu, czy szerzej – dzieła sztuki? Peter Sloterdijk w mowie wygłoszonej z okazji 100. rocznicy śmierci Fryderyka Nietzschego pokazuje monumentalne przedsięwzięcie niemieckiego filozofa, jakim było – nawiązując do Lichtenberga – „poprawianie używania mowy”, a więc wydobywanie z niej aspektów afirmatywnych, wskazywanie zawartej w mowie obietnicy²⁹. Nietzsche w *Tako rzecze Zaratustra*, swojej Piątej Ewangelii, podejmuje wyzwanie odsłonięcia eulogicznej (pochwalnej) siły języka i wyzwolenia jej od resentymetu, „jako sposobu tworzenia świata” oraz „klasycznych nauk mądrości jako systemów obmowy bytu”, które służą zniesławianiu świata, mocy i człowieka³⁰. Co jest skutkiem tego przedsięwzięcia? Odcięcie „potoków mowy od resentymetu”³¹. Jednak, co najważniejsze,

²⁸ Cyt. za K. Wilkoszewska, *Wariacje na postmodernizm*, Kraków 2000, s. 79.

²⁹ P. Sloterdijk, *O ulepszeniu dobrej nowiny. Piąta „ewangelia” Nietzschego*, tłum. T. Słowiński, Wrocław 2010, s. 10.

³⁰ Ibidem, s. 31.

³¹ Ibidem, s. 32–33.

dokonanie to ma dla autora wymiar osobisty: „jestem teraz, z dużą dozą prawdopodobieństwa, najbardziej niezależnym człowiekiem w Europie” – pisze do Overbecka, w liście do Heinricha Koselitza wyznaje zaś: „Zaratustra [...] jest moją książką ku pokrzepieniu i zbudowaniu”.

Nietzsche, uwalniając energię eulogiczną w modlitwie Zaratustry do swej woli, „nie sympatyzuje ani z filozoficzną halucynacją, obwieszczającą pod nazwą »podmiot« ucieczkę w tożsamość, ani z filozofią dialogu, w której podmioty rozmawiają twarzą w twarz, bądź obwiniają się o odwracanie oblicza. Zainteresowanie Nietzschego kieruje się ku teorii spenetrowanej penetracji, etyki przelewania się i wchodzenia w innego, logi absorpcji i ponownego wypromieniowywania”³².

Można chyba nieśmiało zaproponować (myśląc wbrew Nietzschemu, który uważał się za pierwszego odnowiciela mowy) eulogiczną afirmację obrazu z jednej strony oraz „etykę przelewania się, wchodzenia w innego, logikę absorpcji i ponownego wypromieniowywania”³³ z drugiej strony, jako alternatywne ujęcie przedmiotowo-podmiotowego myślenia o obrazie i widzu, a co za tym idzie nowy sposób analizy obrazowego dyskursu przeszłości i przyszłości.

³² Ibidem, s. 79.

³³ Por. ibidem, s. 79.