

Andrzej Leśniak

Ikonofilia. Francuska semiologia piktoralna i obrazy

## Spis treści

Recenzent naukowy dr hab., prof. IS PAN Marta Leśniakowska

Redakcja Katarzyna Makaruk

Korekta Krzysztof Smólski

Indeks Nina Brzostowska-Smólska

Projekt typograficzny i łamanie Robert Oleś / dzd.pl

Projekt okładki Kinga Pniewska

Publikacja finansowana przez Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz Instytut Kultury Uniwersytetu Jagiellońskiego

© Copyright by Andrzej Leśniak, 2013

ISBN 978-83- 61552-72-7

Druk i oprawa Oprawa sp. z o.o., Łódź, ul. Dowborczyków 17

7	Podziękowania
9	Wstęp. Francuski wyjątek
25	Czy (w końcu) staliśmy się ikonofilami?
33	Zwrot obrazowy
40	Dlaczego studia nad kulturą wizualną nie są dobrą odpowiedzią na nasze problemy?
49	Obrazy, przedmioty, kultura wizualna
53	Ikonofilia. Jak wrócić do obrazów?
70	Pojedyncze obrazy nowoczesności
85	O obrazach? Tak, ale razem z naszymi umarłymi. Semiologia pikturalna
87	Archeologia obrazu. Uzasadnienie powrotu
91	Kwestia terminologiczna. Pojęcie obrazu
93	Projekt uniwersalnej nauki o sztuce. Uniwersalność dzięki partykularności
98	Różnica między obrazem i językiem
103	Malowidło jako syntagma
115	Lektura obrazu. Semiologia pikturalna jako nauka o sensie
123	Malowidło jako imię własne
126	Pytanie o prawomocność i komplikacja modelu nauki
131	Za semiologią czy przeciw niej? System, obraz i obiekt w tekstach Huberta Damischa

149	Strukturalizm po strukturalizmie
152	W jaki sposób zbliżyć się do obrazu? Teoria i obiekt
162	Struktura i warunki możliwości reprezentacji
175	Reprezentacja i referencja
180	Reprezentacja i jej materialne warunki możliwości
189	Nauka o jednostkowości
194	Rama
197	Portret, autoportret i tło
209	Zakończenie
215	Bibliografia
221	Indeks nazwisk

## Podziękowania

Książka ta nie powstałaby bez wsparcia i życzliwości wielu osób. Przede wszystkim dziękuję wszystkim, z którymi miałem okazję dyskutować o ikonofilii. Za inspirację, energię i pomoc podziękowania niech zechcą przyjąć prof. Giovanni Careri, prof. Georges Didi-Huberman, prof. Ewa Domańska, Giacomo Fuk, prof. Marta Leśniakowska, Jakub Momro, Paweł Mościcki, prof. Ryszard Nycz, Krzysztof Pijarski, Jan Sowa, Łukasz Zaremba, prof. Anna Zeidler-Janiszewska oraz wielu innych, o których pamiętam.

Jestem wdzięczny całej ekipie **médialab Sciences Po**, szczególnie **prof. Bruno Latourowi i prof. Tommaso Venturiniemu**, za bardzo życzliwe przyjęcie w okresie, w którym pracowałem nad ostatnią wersją książki.

Składam podziękowania zespołowi Wydawnictwa Instytutu Badań Literackich PAN za zaangażowanie i profesjonalizm.

## Wstęp. Francuski wyjątek

[...] nasze badania nie zasługiwałyby nawet na godzinę wysiłku, gdyby miały służyć wyłącznie celowi spekulatywnemu. Oddzielamy starannie problemy teoretyczne od problemów praktycznych nie dlatego, aby zaniedbywać te ostatnie. Wręcz przeciwnie, czynimy tak, aby móc lepiej je rozwiązać.<sup>1</sup>

Cel i zamierzenia leżące u podstaw tej książki nie mogłyby zostać wypowiedziane jaśniej. Choć jest ona z pozoru dziełem teoretycznym, dotyczy bowiem pojęcia obrazu, jego losów, przybieranych znaczeń i funkcjonowania w ramach pola znajdującego się na przecięciu kilku dyscyplin (historii sztuki, antropologii obrazu, teorii obrazu, filozofii obrazu i innych), stoi za nią zamierzenie rozjaśnienia praktyk widzenia, opisu, interpretacji i teoretyzowania wizualności. Nie koncentruję się tu na losach pojęcia obrazu, jeśli miałyby one konotować historię oderwaną od konkretnych sposobów użycia tego, co obrazowe. Z tego właśnie powodu interesuje mnie ten fragment historii wskazanych dyscyplin, dzięki któremu możliwe stało się pomyślenie obrazu jako fenomenu generującego teorię; nie tylko domagającego się ujęcia historycznego czy teoretycznego, ale tworzącego historię i teorię. Będę mówił o studiach nad obrazami, mając na myśli jednocześnie zbiór praktyk interpretacji, zestaw odczytań istniejących już w historii humanistyki, oraz pewną ideę przekraczającą granice historii sztuki, a także innych dyscyplin, mogącą pełnić funkcje regulatywne.

Studia nad obrazami, pojedyncze interpretacje obrazów funkcjonują już w dyskursach o stosunkowo stabilnym statusie. Wydaje mi się jednak, że wyodrębnienie ich jako całości (jedynie prowizorycznie, bez

---

<sup>1</sup> E. Durkheim, *O podziale pracy społecznej*, przeł. K. Wakar, Warszawa 1999, s. 45.

zamiaru proklamowania nowej dyscypliny czy nawet języka teoretycznego) może pomóc zarówno w sproblematyzowaniu charakterystyki wspomnianych dyscyplin, jak i w nakreśleniu projektu ich przemyślenia. Teoretyzacja tego, w jaki sposób pisze się o obrazach, nie jest jednak moim głównym celem; chciałbym przede wszystkim zastanowić się nad poznawczą efektywnością różnego rodzaju strategii, pokazać mechanizmy ich działania. Zamiast powtarzać pytanie, czym jest obraz, skupiam się przede wszystkim na praktykach odczytywania i interpretacji, które stały się możliwe dzięki temu, że obraz został wzięty pod uwagę na poważnie jako obiekt badań, znalazł się w centrum praktyk dyscyplinarnych. Zajmuję się zatem efektem działania przedmiotu wiedzy, jego efektywnością rozumianą jako zdolność wywoływania ruchu myśli, generowania refleksji przekraczającej zasięgiem partykularną problematykę pojedynczego dzieła. Zadaję pytania dotyczące istoty wiedzy tworzonej w ramach dyscyplin, które umieszczają wizualność w centrum zainteresowania, niezależnie od tego, w jaki sposób w ich ramach jest ona definiowana, wykorzystywana, teoretyzowana i w jakiej relacji z innymi pojęciami pozostaje. Pytania teoretyczne służą do poszukiwania odpowiedzi dotyczących problemów praktyki badacza, widza – każdego, kto przez obrazy jest niepokojony, poruszany, zmuszany do myślenia.

Zadanie, które stawiam sobie w tej książce, ma także wymiar eksplikatywny. Praca historyczna, którą wykonuję, polega na wyjaśnieniu zjawisk prowadzących do niezwykłego dowartościowania kategorii obrazu we współczesnych francuskich dyskursach humanistycznych, kontynuujących dyscyplinarną misję historii sztuki, a także w niej samej. Nie chcę tu rzecz jasna sugerować kresu historii sztuki; sygnalizuję przede wszystkim łatwą do zauważenia zmianę w relacjach dyscyplinarnych, sprowadzającą się do zwiększenia roli alternatywnych języków teoretycznych – alternatywnych przede wszystkim na mocy inspiracji czerpanych z dyskursów takich jak antropologia czy filozofia. Można powiedzieć, że począwszy od lat 60. XX wieku, francuska historia sztuki ulega stopniowej dezintegracji: choć przeważająca część praktyki badawczej jest wciąż prowadzona w sposób tradycyjny, coraz większą rolę

gra refleksja antropologiczna i filozoficzna, która dotyka samych fundamentów strategii badawczych dotyczących sztuki i fenomenów wizualnych w ogólności. Antropologia obrazu i filozofia obrazu uzupełniają historię sztuki, konstruują dla niej alternatywne perspektywy, niekiedy ją zastępują. Historia sztuki powoli zanika: wiedza wytwarzana na jej terytorium ma coraz mniejsze pole oddziaływania, ograniczające się w zasadzie do kurczących się enklaw w instytucjach muzealnych i akademickich. Choć szacowna dyscyplina wciąż funkcjonuje, a mówienie o jej końcu byłoby niezgodne z prawdą, nie sposób nie brać pod uwagę projektów, które stanowią jej współczesną alternatywę, opierających się przynajmniej w części na zerwaniu z nowoczesną historią sztuki (zdominowaną przez model ikonograficzny) i jednocześnie na poszukiwaniu teoretycznych inspiracji poza jej obszarem. Rezultaty tej dezintegracji, ich formy i sposoby funkcjonowania należy według mnie jeszcze wyjaśnić, przy czym – i tu wracam do swojej wcześniejszej myśli – mogą one odgrywać także, o ile będą rozumiane właśnie jako alternatywne strategie pracy z obrazem, rolę regulatywną.

Kiedy analizujemy praktyki badawcze występujące w tak kształtującym się polu, z wielką siłą narzuca się wrażenie postępującej dominacji kategorii obrazu. Studia nad obrazami, które przekraczają granice historii sztuki, są bardziej efektywne poznawczo niż tradycyjne ujęcia fenomenów wizualnych dzięki metodologicznej swobodzie i jednoczesnemu zakorzenieniu w materialnym konkretnie. Oczywiście należy wziąć tu pod uwagę pewnego rodzaju konieczne zakrzywienie perspektywy, które występuje wtedy, gdy próbuje się mówić o dominujących w humanistyce tendencjach. Siłą rzeczy zauważa się wówczas najpierw prądy awangardowe (w sensie nowości i przełomowości myśli), wyprzedzające epokę, wyznaczające kierunek przemian metodologicznych, zaawansowane teoretycznie, zwykle prowokujące intelektualnie, ukierunkowane na wynajdywanie nowych sposobów myślenia w odniesieniu do sztuki. Pomija się natomiast ilościowo przeważające sposoby uprawiania dyscyplin. Z perspektywy zewnętrznej, w której liczy się teoretyczna innowacja, zdolność do przekształcania sposobów myślenia, nie wydają się one istotne.

Myślę jednak, że niezależnie od tego, po której stronie barykady się sytuujemy – także wtedy, gdy staramy się przezwyciężyć nieco zbyt prosty, dualistyczny model rozwoju naszych praktyk – powinniśmy mieć świadomość owej sytuacji i związanych z nią ograniczeń. Kiedy bowiem skupiamy się na niewątpliwie wyróżniających się tendencjach krytycznych, siłą rzeczy pomijamy efekty poznawcze wytwarzane przez tych, którzy uprawiają tradycyjną wersję dyscyplin. Tymczasem traktowana niekiedy z wyższością albo krytycznym dystansem jako pozbawiona autorefleksji, jako posługująca się w nieuprawniony sposób „tonem pewności”, który wynika z opanowania, skatalogowania i nazwania wielkiej liczby obiektów, wersja ta wciąż jednak produkuje wiedzę i w gruncie rzeczy umożliwia zaistnienie krytyki: jest jej punktem wyjścia i koniecznym przedmiotem odniesienia. Z kolei traktowanie teoretycznej części nauki jako czegoś zbędnego, w nieuzasadniony sposób spekulatywnego, a nawet obcego celom praktyki naukowej sprawia, że dyscyplinarna działalność przestaje, z jednej strony, odpowiadać na wyzwania przedmiotów, którymi ma się zajmować, a z drugiej staje się całkowicie bezradna w obliczu konieczności dialogu z innymi dyscyplinami, często dostarczającymi historii sztuki narzędzi metodologicznych.

Ta kwestia została podjęta między innymi przez Jamesa Elkinsa. Amerykański autor skutecznie upraszcza zasygnalizowany przeze mnie problem dezintegracji historii sztuki i wzrostu znaczenia dyskursów, które można nazywać filozoficznymi i antropologicznymi. Mówi o historii sztuki i o „filozofii”, przy czym tym drugim mianem określa wszelkie próby urefleksyjnienia tradycyjnych form dyscypliny: „[...] na kartach tej książki używam terminu »historia sztuki« na określenie tej części instytucjonalnie określonej dyscypliny, której autorzy są relatywnie niezainteresowani »filozofią«, a zajmują się przede wszystkim przedmiotami. Nie chcę przez to powiedzieć, że tej części dyscypliny nie można potraktować jako zaangażowanej w teorię, skoro korzysta z rodzących się bądź nieuświadomionych metodologii i ideologii. [...] Niekiedy przeczy się istnieniu tej historii sztuki; wolimy postrzegać dyscyplinę jako ekscytujące pole poszukiwań teoretycznych. Sądzę, że jest

rzeczą ważną, by zdać sobie sprawę, że ona istnieje i że da się wykazać, iż stanowi wielką część twórczości historyków sztuki”<sup>2</sup>.

Konstatacje Elkinsa nie są specjalnie odkrywcze, w zasadzie amerykański badacz mówi o czymś, o czym tak naprawdę wszyscy wiemy; ważne jest tu jednak coś innego, a mianowicie proste dostrzeżenie uznawanej za oczywistą antynomii między dwiema drogami rozwoju praktyki, za którymi stoją osobne instytucje: czasopisma, stowarzyszenia, katedry, całe instytuty, szkoły myśli. Reprodukowane przez nie praktyki przyczyniają się do powielenia podziału bez próby refleksji, nie mówiąc już o ambicjach jego przełamania. Wydaje mi się, że w cytowanym fragmencie widać, by tak rzec, zarzewie konfliktu, kluczowe miejsce sporu. Definiuje je nie tylko kwestia obecności czy nieobecności teorii w ramach tworzonej wiedzy, ale też status przedmiotu. Jak będę starał się pokazać w kolejnych rozdziałach, jest to zagadnienie absolutnie kluczowe nie tylko z powodu wagi, jaką przypisuje się przedmiotowi w omawianej przez Elkinsa części dyscypliny, ale przede wszystkim za sprawą coraz bardziej problematycznego sposobu określania tego, co tak naprawdę stanowi przedmiot dyskursu historii sztuki oraz teorii, filozofii czy antropologii obrazu.

Uderzające, że Elkins opisuje (i dekonstruuje) nie tylko różnice dzielące podejścia teoretyczne i pozateoretyczne, lecz także przeciwstawia stanowisko teoretyczne temu, które skupia się na przedmiotach. Pierwszą opozycję jednoznacznie kwestionuje – nie sposób obronić podejścia, zgodnie z którym istnieją pozycje badawcze „wolne od teorii” – natomiast druga ma bardziej zagadkowy status. Moim zdaniem jest to symptomatyczne dla sytuacji, którą staram się zasygnalizować. Być może rzeczywiście nacisk na teorię sprawia, że przedmiot, materialny obiekt, schodzi na drugi plan lub nawet jest pomijany, staje się tylko pretekstem dla badań nakierowanych na przykład na denuncjację procesów społecznej konstrukcji tego, co wizualne czy artystyczne. Ale nie oznacza to, że zajmowanie się teorią sztuki czy teorią obrazu musi ten podział pogłębiać.

---

2 J. Elkins, *Our Beautiful, Dry, and Distant Texts. Art History as Writing*, Routledge, New York / London 2000, s. 11–12.

W kolejnych rozdziałach chciałbym pokazać, że można postawić sprawę w inny sposób. Chodzi mi o ponowne przemyślenie – w polu studiów nad obrazami – relacji teorii i przedmiotu, o przekroczenie sygnalizowanej przez Elkinsa opozycji, o próbę nakreślenia takiego projektu teoretycznego, w ramach którego teoria będzie się opierała na postulacie powrotu do przedmiotu. Przy czym niesłuchanie istotne jest w tym kontekście nawiązanie do przedsięwzięć intelektualnych, które już taki powrót zapowiadają czy umożliwiają. W gruncie rzeczy moja praca koncentruje się na źródłach współczesnego powrotu do przedmiotu przede wszystkim w dyskursach będących konsekwencją dezintegracji francuskiej historii sztuki czy alternatywą dla niej; mam na myśli po prostu tę część francuskiej humanistyki, która – w wyniku przekształceń historii sztuki, jej powolnego nasycania się inspiracjami teoretycznymi – stała się wiązką dyskursów, w ramach których motywy metateoretyczne sąsiadują z dowartościowaniem pojęcia obrazu jako przedmiotu.

Przedmiot staje się teoretyczną dominantą. Traktuję owo zdarzenie jako zjawisko dające się zaobserwować, warte dostrzeżenia i wymagające analizy nie tylko ze względu na rolę, jaką odgrywa w kształtowaniu francuskiej sceny humanistyki, ale przede wszystkim z uwagi na jego teoretyczny potencjał, na tkwiące w nim dążenie do poważnego traktowania kwestii obrazu i zdolność do przeformułowania kwestii kluczowych z punktu widzenia metodologii historii sztuki oraz teorii czy filozofii obrazu. Nie skupiam się jednak na współczesnym stanie rzeczy, lecz na procesie z lat 60. i 70. XX wieku, który ową współczesność umożliwił – na procesie epistemologicznej transformacji, któremu podlegała inspirowana strukturalizmem semiologia pikturalna<sup>3</sup>. Wewnętrzna dynamika tej formacji, cała seria sprzeczności jednocześnie dynamizujących projekt i decydujących o niemożliwości jego ukończenia,

---

<sup>3</sup> Termin „sémiologie picturale” tłumaczę konsekwentnie jako „semiologia pikturalna”. Podkreślam w ten sposób istniejące w języku francuskim odesłanie do tego, co malarskie, decydujące dla nurtu. Sam termin „picturale” odnosi się w pierwszej kolejności i bezpośrednio do tego, co malarskie, natomiast w drugiej – do tego, co ma właściwości charakterystyczne dla malarstwa. Jak zobaczymy, semiologia pikturalna była projektem badań, który rozpoczął się od pytania o znaczenie w malarstwie klasycznym.

doprowadziła do kluczowego przewartościowania. Przedsięwzięcie, którego celem było wypracowanie możliwie uniwersalnego modelu tworzenia znaczeń w sztuce, przekształciło się w tendencję skupiającą się na wizualnych konkretach generujących znaczenia, pojedynczych obrazach niemieszczących się w jakichkolwiek uniwersalnych ramach. Poszukiwanie logiki przekształcenia będzie decydowało o kierunku moich badań.

W tym miejscu chciałbym zwrócić uwagę na przynależność dyscyplinarną semiologii pikturalnej. Nie jest to projekt, który daje się jednoznacznie usytuować jako należący do pola historii sztuki. Jego teoretyczną podbudowę stanowiło językoznawstwo strukturalistyczne, natomiast dominujący przedmiot badań – malarstwo klasyczne. Najważniejszymi propagatorami byli Louis Marin i Hubert Damisch, którzy określali się przede wszystkim mianem filozofów. Zajmowali się jednak głównie sztuką, w związku z czym byli traktowani jako historycy sztuki z dużymi ambicjami filozoficznymi. Co więcej, choć projekt ze względu na dominującą w nim teoretyczną inspirację, czas powstania i deklaracje założycieli wpisuje się w ruch strukturalistyczny, jego konsekwencje i droga rozwoju wykroczyły poza strukturalizm; jak będziemy mieli okazję zobaczyć, semiologia pikturalna bardzo szybko przekształciła się w strukturalizm wypierający strukturalistyczne zasady albo w strukturalizm nieustannie rewidujący podstawowe założenia kierunku.

Wspomniane wyżej zakrzywienie perspektywy, skupienie na dyscyplinarnej awangardzie jest w przypadku badań nad współczesną francuską historią sztuki oraz filozofią i antropologią obrazu szczególnie wyraźne. I nie chodzi mi tylko o to, że kiedy pisze się o istotnych przedstawicielach formacji, pojawiają się takie postaci, jak Daniel Arasse, Giovanni Careri, Hubert Damisch, Georges Didi-Huberman, Louis Marin czy Marie-José Mondzain. Ważniejsze jest raczej niezwykle skupienie na kategorii obrazu rozumianego jako pojedynczy, materialny obiekt artystyczny. Usytuowanie tak określanego obiektu w centrum zainteresowania badaczy jest nie do zakwestionowania. W istocie, by oddać sprawiedliwość francuskim badaczom, nie możemy pominąć

owej kategorii; co więcej, powinniśmy skonstatować i poddać analizie dynamikę i logikę procesu, który ukształtował współczesne studia nad obrazami. Wymienieni badacze, stanowiący we Francji dyscyplinarną awangardę, koncentrują się na obrazie jako prymarnym przedmiocie badań. Co sprawiło, że w centrum ich zainteresowań nie znajduje się sztuka? Czy można powiedzieć, że dla pewnej formacji intelektualnej obrazy zastąpiły sztukę w roli przedmiotu badań, a więc w roli, która definiuje nie tylko tożsamość historii sztuki jako dyscypliny, lecz także tożsamość wyłaniających się, alternatywnych wobec niej dyskursów? W obliczu opisywanej zmiany komplikuje się status dyskursów zależnych od stabilności pojęcia sztuki. Czy w konsekwencji powinniśmy uznać, że efektem owej zmiany jest sugerowana przez mnie dezintegracja historii sztuki, osłabienie, a nawet zanegowanie tożsamości dyscypliny w konfrontacji z innymi dyskursami? Czy rzeczywiście tak się dzieje? Czy studia nad obrazami ostatecznie zastąpią historię sztuki i staną się dominującą formą dyskursu? Czy takie przekształcenie nie byłoby pożądane pod względem epistemicznej skuteczności strategii badawczych? Będę starał się odpowiedzieć na te pytania, nie uciekając się do zbyt uogólniających wyjaśnień.

Zasygnalizowany proces odejścia od sztuki i koncentracji na obrazie można próbować tłumaczyć przy użyciu bardzo ogólnych, dobrze znanych terminów odnoszących się do poszerzenia pola historii sztuki i jej antropologizacji. Mają one pewną skuteczność heurystyczną. Historia sztuki nieustannie przekracza swoje granice. Ikonologia Warburga, dzięki eksploracji antropologicznego wymiaru praktyk tworzenia obrazów, była jednym z decydujących momentów krytyki granic historii sztuki, warunkiem możliwości jej otwarcia na obrazy o charakterze pozaarty-stycznym<sup>4</sup>. Choć jego projekt przez długi czas pozostawał na marginesie,

4 Literatura dotycząca wpływu Warburga na rozwój historii sztuki jest już niezwykle obszerna. Ograniczę się więc do zasygnalizowania kluczowych opracowań, w tym zwłaszcza tych, które podkreślają istotność myśli Warburga w kontekście współczesnych przemian historii sztuki i dyscyplin towarzyszących. Zob. np. G. Agamben, *Aby Warburg i „nauka bezimienna”*, przeł. i komentarzami opatrzył K. Rutkowski, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa”, nr 3–4 (278–279)/2007; W. Bałus, *Dlaczego Warburg?*, „Przegląd

w cieniu ikonologii w wersji Panofsky’ego, w dwóch ostatnich dekadach XX wieku doszło do ponownego odkrycia tego dziedzictwa, a sam Warburg, na nowo interpretowany, jest figurą alternatywnego (wobec dominującej wersji ikonologii Panofsky’ego) i awangardowego (pomocnego w konstruowaniu nowych modeli myślenia) źródła współczesnej teorii sztuki i kultury. Postać „historyka obrazu”<sup>5</sup> przesłania obecnie postać wzorcowego „historyka sztuki”, a *Atlas Mnemosyne* stał się modelem eksperymentalnej, nieustannie kwestionującej swe granice praktyki badawczej, modelem eksploatowanym, wymienianym jednym tchem nie tylko wśród kluczowych metodologicznych osiągnięć historii sztuki, lecz też studiów nad obrazami (przy czym nieustannie należy mieć w pamięci niemożliwość wyznaczenia granicy między tymi praktykami). Wyrażenie Beltinga oddaje istotę przekształcenia pola badawczego

Kulturoznawczy”, nr 2(8)/2010; J. Białostocki, *Posłanie Aby M. Warburga: historia sztuki czy historia kultury?*, w: tegoż, *Refleksje i syntezy ze świata sztuki. Cykl drugi*, Warszawa 1987; H. Bredekamp, M. Diers, C. Schoell-Glass (ed.), *Aby Warburg: Akten des internationalen Symposions* [Hamburg 1990], Weinheim 1991; G. Didi-Huberman, *L’Image survivante*, Minuit, Paris 2002; E. H. Gombrich, *Aby Warburg: An Intellectual Biography*, The Warburg Institute, London 1970; M. Iversen, *Retrieving Warburg’s Tradition*, „Art History”, vol. 16, nr 4, December 1993; P.-A. Michaud, *Aby Warburg et l’image en mouvement*, suivi de Aby Warburg, *Souvenirs d’un voyage en pays Pueblo* (1923); *Projet de voyage en Amérique* (1927), trad. par S. Muller, préf. de G. Didi-Huberman, Macula, Paris 1998; tegoż, *Aby Warburg: historien de l’art ou chaman?*, „Connaissance des arts”, nr 603/2003; M. Rampley, *From Symbol to Allegory: Aby Warburg’s Theory of Art*, „Art Bulletin”, vol. LXXIX, March 1997; tegoż, *The Remembrance of Things Past. On Aby Warburg and Walter Benjamin*, Otto Harrassowitz Verlag, Wiesbaden 2000; G. Świtek, *Triumf uczoneści. Posłanie Aby Warburga według Jana Białostockiego*, w: M. Wróblewska (red.), *Białostocki. Materiały Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki. „Jan Białostocki – między tradycją a innowacją”*, Nieborów, 23–25 października 2008, Warszawa 2009; R. Woodfield (ed.), *Art History as Cultural History: Warburg’s Projects*, Routledge, London 2001. Chciałbym w tym miejscu zasygnalizować także kluczowe dla polskiego czytelnika wydanie esejów Warburga: A. Warburg, *Narodziny Wenus i inne szkice renesansowe*, przeł. R. Kasperowicz, Gdańsk 2010, a także dwa numery monograficzne czasopism: „Przegląd Kulturoznawczy”, nr 2(8)/2010 oraz „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa”, nr 2–3(293–294)/2011.

5 H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Kraków 2007, s. 19.



w myśli Warburgiańskiej. Różnica pomiędzy „historykiem sztuki” a „historykiem obrazu” odnosi się do rozszerzenia obszaru zainteresowań, ale także do redefinicji samej praktyki naukowej. Odtąd nie definiuje się jej przez odwołanie do (w założeniu) stabilnego terytorium artystycznego, lecz bardziej płynnego pola wizualności, w którego zakres wchodziły obrazy ze sfery popularnej czy ikonografia prasowa. Dzięki dokonanej z wnętrza naszej dyscypliny reinterpretacji Warburg dołączył do najważniejszych postaci krytyki kultury początku XX wieku, takich jak Zygmunt Freud czy Walter Benjamin.

W drugiej połowie XX wieku te tendencje krytyczne znacznie się wzmocniły. Społeczna historia sztuki przyczyniła się do dalszego rozszerzenia pola zainteresowań historyków sztuki, a sama sztuka zaczęła być postrzegana jako uwikłana w wiele kontekstów społecznych definiujących nie tylko produkcję artystyczną, ale też recepcję dzieł. I właśnie owo uwikłanie, relacje łączące wizualność i to, co w świecie społecznym ją definiuje i określa możliwość jej odbioru, stało się centralnym przedmiotem zainteresowania badaczy. Sztuka jest odtąd obiektem interpretacji jako zależna od tego, co nazywa się za pomocą pojęć *period eye* i *visual culture* – od środowiska kulturowego, w którym jest zanurzona jako efekt procesów twórczych i przedmiot recepcji. Wersja dyscypliny zaproponowana w dziełach Alpers i Baxandalla okazała się na tyle atrakcyjna (w sensie zdolności do przekraczania granic dyscypliny uważanej za co najmniej archaiczną, a być może nawet niepotrzebną), że amerykańscy badacze zostali uznani za założycieli studiów nad kulturą wizualną jako dyscypliny konkurencyjnej wobec dyskursu historii sztuki<sup>6</sup>.

Przytoczony, z konieczności bardzo skrótowy i niekompletny, opis tendencji rozwojowej pewnego typu dyskursu moim zdaniem nie wyjaśnia w pełni tego, co się stało we francuskiej humanistyce. Terminy ewokujące poszerzenie i przekraczanie granic nauki historycznej, wzrost znaczenia perspektywy antropologicznej i coraz większą problematyczność

6 Zob. np. M. Rampley, *Visual Culture and the Meanings of Culture*, w: M. Rampley (ed.), *Exploring Visual Culture. Definitions, Concepts, Contexts*, Edinburgh University Press 2005, s. 11–12; G. Rose, *Interpretacja materiałów wizualnych. Krytyczna metodologia badań nad wizualnością*, Warszawa 2010, s. 29.

definicji dyscyplinarnych pozwalają opisać pewne tendencje, są jednak zbyt ogólne; można wręcz powiedzieć, że są zbyt globalne, odkrywają bowiem przekształcenia charakterystyczne dla historii sztuki postrzeganej jako pewna jedność, bez uwzględniania nie tylko różnic między tradycjami narodowymi, wciąż silnymi w epoce nowoczesnej, lecz także lokalnych przemian konkretnych projektów naukowych. Na ich podstawie nie można stwierdzić, dlaczego owa formacja o nieostrych brzegach, którą nazywam za pomocą terminu „studia nad obrazami”, stała się tak istotna. Tym samym nie można w pełni wyjaśnić przemian determinujących dyskursy humanistyki w ostatnich dziesięcioleciach XX wieku i na początku wieku XXI, aż do dnia dzisiejszego.

Odkrycie logiki przekształcenia, o jakim mówię, wymaga analizy o charakterze bardziej lokalnym, takiej, która – nie tracąc z pola widzenia zmian dotyczących nauki w jej globalnym kształcie – weźmie pod uwagę przede wszystkim dający się zauważyć sens przemian we francuskiej humanistyce, w konkretnych tekstach, dziełach, w których doszło do decydujących przesunięć. Odróżniam tutaj zatem bardzo ogólną perspektywę przemian dyscyplinarnych, skoncentrowaną na opisywaniu globalnych przemian dyscypliny pojmowanej jako pewna koherentna całość, od perspektywy lokalnej (przynajmniej do pewnego stopnia), w której przedmiot badań stanowią konkretne teksty, tendencje ideowe możliwe do uchwycenia tylko wtedy, gdy badacz skupia się na drobnych zmianach w rozwoju pewnego korpusu poglądów, na niuansach stylu, niemal niezauważalnych różnicach w sposobie formułowania pytań i udzielania odpowiedzi. Pytanie o obraz oznacza coś innego, gdy jest zadawane w tekście będącym manifestem projektu naukowego, niż gdy stanowi część serii wątpliwości dotyczących statusu wiedzy o wizualności. Mogę bardzo dokładnie określić zakres materiału, który mnie interesuje. Tak naprawdę wspomniany proces transformacji dyskursu można zaobserwować w tekstach należących do zasygnalizowanego już przeze mnie prądu nazywanego (także z jego wnętrza) semiologią piktoralną. Uważna analiza rozwoju tego projektu naukowego pokazuje, jakie są źródła – ogólnie rzecz ujmując – przekształcenia metodologicznego, które sprawia, że przedmiotem badań studiów nad obrazami, powoli

wypierających historię sztuki, kwestionujących jej hegemoniczność, staje się wizualny konkret traktowany jako wyjątkowy model generujący znaczenie. Jak będziemy mieli okazję się przekonać, owa transformacja ma wysoce nieoczywisty charakter. Jej znaczenie i logika przekraczają zasięg podsumowań tego, co się dzieje we współczesnej myśli francuskiej. Mateusz Salwa ma rację, kiedy pisze, że „połączenie spojrzenia historycznego z teoretycznym (czy też filozoficznym) jest jedną z charakterystycznych cech współczesnej francuskiej myśli o sztuce, przy czym połączenie to nadaje jej rys odmienny od tego, z jakim mamy do czynienia w równie teoretycznie zorientowanej współczesnej myśli anglosaskiej czy niemieckiej”<sup>7</sup>. Jednak tego rodzaju opis wymaga dopowiedzenia. Co spowodowało, że współczesna francuska myśl o sztuce przybrała taką formę? Jak doszło do tego, że w jej ramach mariaż teorii i historii istniejący dzięki rozpoznaniu teoretycznych właściwości konkretnych obiektów historycznych wydaje się czymś oczywistym?

U zarania interesującej mnie transformacji, przede wszystkim we wczesnych tekstach Louisa Marina, semiologia pikturalna miała być przedsięwzięciem naukowym wdrażającym pryncypia i terminologię językoznawstwa na terenie historii sztuki. Jednak od samego początku, od pierwszych tekstów, w których były formułowane te idee, wyraźnie było widać wewnętrzne sprzeczności projektu. Dążenie do zbudowania uniwersalnego modelu znaczenia w sztuce w okresie klasycznym przekształciło się w strategię, w ramach której każdy pojedynczy, materialny obiekt artystyczny zaczął być traktowany jako wyjątkowy model kształtowania się znaczeń. Uniwersalistyczne dążenia związane z ekspansją metodologii strukturalistycznych nie doprowadziły do stworzenia spójnej teorii znaczenia w sztuce, lecz przeciwnie, stały się punktem wyjścia krytyki dyskursu historii sztuki i jego wewnętrznego przekształcenia. Rezultatem tej przemiany była nowa wersja praktyki badawczej, w której centrum pojawił się pojedynczy obraz. Dzięki niej francuska historia sztuki przeszła metodologiczną i epistemologiczną transformację, u której kresu

<sup>7</sup> M. Salwa, *Nie mam oka ikonografii*, „Widok”, nr 1/2013 [czasopismo internetowe, <http://widok.ibl.waw.pl/index.php/one/article/view/12/6>; data dostępu: 24 marca 2013].

znalazła się sygnalizowana już wcześniej dyscyplinarna dezintegracja, rozproszenie języka nauki historycznej. To dlatego mamy teraz do czynienia nie z polem zdominowanym przez jeden język teoretyczny, lecz raczej z siecią konkurencyjnych sposobów mówienia o tym, co wizualne, artystyczne, obrazowe itp., inspirowanych przez pochodzące z zewnątrz metodologie, a zatem z sytuacją, o której próbuję mówić, używając świadomie nieostrego terminu „studia nad obrazami”.

Zmieniły się zarówno procedury badawcze i praktyki pisarskie, jak i założenia dotyczącej samej możliwości poznania, odczytania i interpretacji sztuki. Można wręcz powiedzieć, że równolegle doszło do paradoksalnego zdarzenia, w ramach którego historia sztuki dokonała autokrytycznego wyjścia poza własne granice: zmiana w zakresie przedmiotu badań spowodowała, że nie mogły one już być podtrzymywane. Iluzja ich ważności rozplynęła się w powietrzu, a sama historia sztuki – tracąca kolejne przyczółki – jest skazana na bolesny wybór pomiędzy dwiema jednakowo niesatysfakcjonującymi narracjami o własnej tożsamości: nostalgicznym powrotem do epoki świetności i gorzkim pogodzeniem się ze słabością na scenie dyskursywnej.

Niniejszą książkę można czytać jako rodzaj retroaktywnego manifestu<sup>8</sup> tego podwójnego przekształcenia – manifestu ujawniającego elementy historii pewnego sposobu myślenia, będącego archeologią współczesnej sytuacji w obrębie teorii, która – choć czasem bywa traktowana jako oczywista – wciąż nie jest wystarczająco dobrze rozumiana.

Praca, poza wstępem i konkluzją, składa się z czterech głównych części. W pierwszej, zatytułowanej *Czy (w końcu) staliśmy się ikonofilami?*, zajmuję się studiami nad kulturą wizualną jako projektem, który

<sup>8</sup> Pojęcie manifestu retroaktywnego zapożyczam z książki Rema Koolhaasa, *Delirious New York. A Retroactive Manifesto for Manhattan*, The Monacelli Press, New York 1978. W książce Koolhaasa manifest nie ma tylko i wyłącznie charakteru postulatycznego. Równie ważna jest warstwa, by tak rzec, historyczna, w ramach której autor skupia się na odczytaniu ukrytych mechanizmów funkcjonowania architektury Manhattanu. Manifest retroaktywny jest więc przede wszystkim takim typem wypowiedzi, która – stawiając tezę, wspierając konkretną perspektywę – odkrywa jej historię, stojące za nią przemiany teoretyczne, przekształcenia w modelach wiedzy.

był i jest przedstawiany jako propozycja teoretyczna mająca poważnie podjąć kwestię obrazu. Ów nurt, na początku traktowany jako efekt przekroczenia granic krępujących historię sztuki, z biegiem czasu stawał się coraz bardziej znaczącą inspiracją dla badań w humanistyce. Pochodzące z innych dyscyplin narzędzia teoretyczne, które wykorzystywał, takie jak teoria płci kulturowej, różne odmiany marksizmu, teoria postkolonialna i inne, zaczęły stanowić coraz ważniejsze zaplecze teoretyczne także we współczesnej historii sztuki, co przyczyniło się do częściowego zatarcia granic pomiędzy bardziej progresywnymi sposobami uprawiania tradycyjnej nauki i nowymi językami, a także do podważenia domniemanej integralności historii sztuki. Wobec tak wielkiej roli studiów nad kulturą wizualną zadaję pytanie o to, czy ów projekt rzeczywiście pozwala na efektywne opracowanie pytania o obraz. Odpowiedź jest negatywna: niejasny status definiującego projekt zwrotu obrazowego i przedmiotu badań oraz problem efektywności epistemicznej będący rezultatem adaptacji zbyt uproszczonej wersji konstruktywizmu sprawiają, że badane przedsięwzięcie opisuję jako nieudane, niezdolne do wypracowania wiarygodnej metodologii, która pozwoliłaby na konfrontację z obrazami, na konstrukcję postawy ikonofilskiej.

W części drugiej omawiam projekt semiologii pikturalnej zapoczątkowany we francuskiej humanistyce w latach 60. XX wieku. Traktuję go jako uprzywilejowane (choć niemal zapomniane) odniesienie dla praktyk współczesnych: logika jego rozwoju sprawiła, że przedsięwzięcie, którego celem było na początku unaukowanie historii sztuki, wypracowanie uniwersalnego modelu tworzenia znaczeń w sztuce, przekształciło się w praktykę opisu historycznie zmiennych form reprezentowania. Konkretnie obrazy, w początkowej fazie rozwoju nurtu odgrywające rolę jedynie wcieleń domniemanego ogólnego modelu, zaczęły być pojmowane jako obiekty teoretyczne, konkretne materialne przedmioty, będące same w sobie jednostkowymi modelami produkcji sensu. Koncentruję się na tekstach Louisa Marina, w których początki i wewnętrzne napięcia nurtu ukazują się bardzo klarownie; odwołuję się także do pism Huberta Damischa, które miały decydujący wpływ na kształt nowego modelu myślenia.

W części trzeciej i czwartej opisuję rezultaty transformacji semiologii pikturalnej, skupiając się na reprezentacji, sposobach jej opisu i teoretyzacji, na pojęciu obiektu teoretycznego oraz próbach interpretacji teoretycznej zawartości pojedynczych elementów reprezentacji, takich jak rama czy tło. Przedmiotem moich badań są teksty; przyjmuję szeroko rozumianą perspektywę hermeneutyczną, w ramach której staram się zinterpretować fragment dziejów dyskursów, pokazać, w jaki sposób można ująć ewolucję modeli myślenia, która doprowadziła do wykształcenia identyfikowalnej formacji intelektualnej (współczesnej francuskiej myśli o sztuce albo studiów nad obrazami, jeśli miałbym próbować rozszerzyć perspektywę poza kontekst narodowy i zwrócić uwagę wyłącznie na morfologię praktyk: na ich heterogeniczność i zakorzenienie w konkretnych wizualnych). Zgodnie z tezami Davida Howartha „hermeneuci zmierzają do rozumienia i interpretacji świata znaczeniowców praktyk społecznych. Inaczej mówiąc, zamiast spoglądać na rzeczywistość oczyma »neutralnego widza«, hermeneuci przyznają, że są częścią świata wytworzonych społecznie znaczeń i praktyk, i starają się ten świat uczynić bardziej zrozumiałym. Opisy i wyjaśnienia, które oferują, wynikają z przyjęcia założenia o możliwości zrozumienia przedmiotu badań hermeneutycznych. Przytaczane wyjaśnienia i interpretacje służą właśnie temu celowi”<sup>9</sup>. W książce próbuję wyjaśnić pewne elementy współczesnych praktyk badawczych we francuskiej humanistyce; chodzi mi o zrozumienie tych jej fragmentów, które mają znaczenie także poza wąsko rozumianym kontekstem narodowej tradycji czy kręgu intelektualnego.

Opisywane przeze mnie przesunięcie, na mocy którego konkretne obrazy stają się modelami tworzenia znaczeń, zmieniło historię sztuki jako dyscyplinę, wpłynęło także na rolę pełnioną przez nią na scenie dyskursywnej. Miało też znaczenie dla kształtu praktyk badawczych w sferze filozofii czy antropologii obrazu. Wreszcie doprowadziło do wykształcenia się – na przecięciu wspomnianych dyscyplin – studiów nad obrazami, które nie wyróżniają się przynależnością dyscyplinarną, ale

<sup>9</sup> D. Howarth, *Dyskurs*, przeł. A. Gąsior-Niemiec, Warszawa 2008, s. 196.

raczej specyficzną poetyką wynikającą z koncentracji na właściwościach materialnego przedmiotu, stanowiącego zawsze punkt wyjścia analizy. Podkreślam przy tym kluczową rolę opisywanego procesu przekształcenia semiologii pikturalnej i stanowiącego jego część dowartościowania wizualnego konkretnego; myśl o obrazie zakorzenioną w tej przemianie opisuję jako poznawczo efektywną alternatywę zarówno dla studiów nad kulturą wizualną, jak i dla tych odmian historii sztuki, gdzie obrazy nie są traktowane poważnie.

## Czy (w końcu) staliśmy się ikonofilami?

Żeby zrozumieć współczesny status dyskursów, których przedmiotem jest obraz, w szczególności studiów nad obrazami powstających we współczesnej humanistyce francuskiej, należy wziąć pod uwagę konsekwencje ewolucji historii sztuki: nie tylko jej wewnętrzne przemiany, ale też zewnętrzne wobec niej efekty redefiniujące pole humanistyki. Niezależnie od tego, co twierdzi się na temat współczesnego stanu tej dyscypliny, logika dokonujących się w jej ramach przekształceń była kluczowa dla używanych dziś języków teoretycznych. W zasadzie wszystkie są z nią w pewnej relacji: pozostają na jej terenie, odcinają się od niej, negują obowiązujące na jej terenie zasady, tworząc alternatywy, które można oceniać z perspektywy epistemicznej efektywności. W tej części książki zajmę się jedną z owych domniemyanych alternatyw: studiami nad kulturą wizualną<sup>1</sup>, które miały przyczynić się z jednej strony do

---

<sup>1</sup> Analiza statusu kultury wizualnej wpędza w kłopoty terminologiczne. W tekstach źródłowych należących do anglojęzycznego kręgu kulturowego nazwa dyscypliny występuje w różnych wersjach, od *visual culture*, przez *visual culture studies*, *visual studies*, aż po *image studies*. Ze względu na to, że mój tekst nie jest monograficznym ujęciem nurtu, nie analizuję i nie podkreślam różnic między nimi; staram się konsekwentnie mówić o studiach nad kulturą wizualną (jako dyscyplinie) w odróżnieniu od kultury wizualnej (jako pola badań). Dodatkowa komplikacja pojawia się wtedy, gdy do tego zestawu włącza się naukowe projekty Hansa Beltinga czy Gotfrieda Boehma; *Bild-Anthropologie* i *Bildwissenschaft* domagają się jeszcze innych polskich odpowiedników.

lokalnych zmian w poszczególnych dyskursach teoretycznych, z drugiej – do przekształcenia całej topografii humanistyki. Miały wpłynąć także na historię sztuki: zarówno na lokalne – w jej ramach – sposoby definiowania przedmiotu badań i budowania teorii, jak i na jej pozycję wobec innych języków humanistyki.

Ogólnie rzecz biorąc, można powiedzieć, że efektem ustanowienia owych studiów miało być zakwestionowanie hegemonii badań historycznych na rzecz dowartościowania perspektyw krytycznych. Chciałbym zapytać o rzeczywiste efekty tych przemian, o to, czy pojawienie się studiów nad kulturą wizualną było momentem przełomowym w historii humanistyki, czy przeciwnie, nie było ono tylko rodzajem teoretycznego wytrychu, a samo przedsięwzięcie zjawiskiem, które nie spełniło swojej funkcji. Studia nad kulturą wizualną będą traktował jako być może najbardziej istotny efekt kryzysu historii sztuki, reakcją na słabość jej języka. Nowy sposób mówienia o wizualności wprowadzono z nadzieją, że uda się wypracować produktywną alternatywę. Upraszczaając, można powiedzieć, że optymizmowi poddali się ci badacze, którzy w historii sztuki nie znajdowali (nie bez przyczyny) miejsca dla analiz skupionych na współczesności jako obszarze koncentracji szczególnych mechanizmów funkcjonowania tego, co wizualne. Konflikt między historią sztuki a studiami nad kulturą wizualną ujawnił się więc początkowo wokół biegunów teoretyczności i historyczności. Chciałbym pokazać, w jaki sposób nowy dyskurs się definiował, na czym miała się opierać jego efektywność, dlaczego wypracowywane w jego ramach procedury poznawcze ostatecznie okazały się niewystarczająco skuteczne. Decydująca będzie tu relacja historii i teorii: nadmierne wychylenie w stronę teorii (i automatyzacja skryptów krytycznych) zmusza do poszukiwania innej drogi, wolnej zarówno od niedomagań tradycyjnych badań historycznych, jak i od pułapek nadmiernej wiary w krytykę.

Studia nad kulturą wizualną, postrzegane czasem jako poważne (i tym samym skłaniające do wypracowywania strategii obronnych oraz reform wewnętrznych) zagrożenie dla historii sztuki, czasem jako szansa na redefinicję dyskursu humanistyki, muszą zostać poddane gruntownej analizie. Straciły już bowiem chroniącą je aurę nowości – jako przedmiot

historyczny ujawniają wewnętrzną niespójność. Czy możliwe jest przedstawienie jakiegokolwiek ich ogólnej charakterystyki? Biorąc pod uwagę dynamikę i relację studiów nad kulturą wizualną wobec historii sztuki oraz jej alternatyw, można je opisać w odniesieniu do trzech podstawowych niejasności – momentów problematycznych, które sprawiają, że stały się one residuum zawiedzionych nadziei. Po pierwsze, niejasny jest status zwrotu obrazowego rozumianego jako jeden z warunków możliwości studiów nad kulturą wizualną. Wizja zwrotu – wydarzenia, którego nie sposób jednoznacznie usytuować w czasie – jest zbyt redukcyjna, by mogła efektywnie zdać sprawę z przemian współczesnej humanistyki. Po drugie, zagadkowa pozostaje pozycja tego nowego dyskursu wobec historii sztuki. Rozpiętość stanowisk jest bardzo duża – od stosunkowo silnego przywiązania do praktyk historii, aż po całkowite odrzucenie metodologii historycznych. Po trzecie, niejasny pozostaje status przedmiotu badań w ramach studiów nad kulturą wizualną. Nawet jeśli weźmiemy za dobrą monetę radę W.J.T. Mitchella, który postuluje odseparowanie pojęć studia wizualne (studia nad kulturą wizualną) i kultura wizualna, nie posuniemy się zbyt daleko do przodu. Mitchell pisze: „Zacznijmy od owych przyziemnych spraw – problemów dyscyplin, obszarów i programów, które przecinają studia wizualne. Użyteczne może być na wstępie rozróżnienie między »studiami wizualnymi« i »kulturą wizualną«, po to, by uniknąć dwuznaczności prześladowanej takie przedmioty jak »historia«, w których obszar i rzeczy pokrywane przez obszar noszą tę samą nazwę”<sup>2</sup>.

Propozycja amerykańskiego teoretyka ma naturę czysto terminologiczną. Kultura wizualna pozostaje obiektem mglistym, pozbawionym granic. Za poszerzeniem przedmiotowego pola zainteresowań w stosunku do tradycyjnych obszarów historii sztuki, poszerzeniem, które było podstawową zaletą przedsięwzięć z zakresu studiów nad kulturą wizualną, nie poszły dalsze konieczne kroki, przede wszystkim wypracowanie stosownej metodologii. Rdzeniem projektu pozostał

2 W.J.T. Mitchell, *Pokazując widzenie: krytyka kultury wizualnej*, przeł. M. Bryl, „Artium Quaestiones”, nr XV11/2006, s. 274 [wydanie oryginalne: W.J.T. Mitchell, *Showing seeing: a critique of visual culture*, „Journal Of Visual Culture”, vol. 1(2) / 2002].

antyesencjalizm pociągający za sobą niemożliwość delimitacji konkretnego pola badawczego. Z kolei metodologiczna pustka została wypełniona przez krytyczne procedury importowane z innych dyskursów. W artykule stanowiącym rodzaj szeroko zakreślonej panoramy dziejów studiów nad kulturą wizualną o problemach granic pola pisze Łukasz Zaremba: „Przedstawiciele badań nad kulturą wizualną znajdują się dziś prawdopodobnie jeszcze dalej niż wówczas [chodzi o czas publikacji *Visual Culture Questionnaire* w kwartalniku „October”, czyli o rok 1996 – przyp. A.L.] od ustalenia relatywnie jednolitej definicji dyscypliny, jej pola badawczego, zadań, narzędzi oraz projektów rozwoju. [...] Niepewna swoich granic kultura wizualna jest dziś bowiem mimo wszystko bardziej pewna samej siebie (zyskała instytucjonalne umocowanie) i nie musi już bronić swej racji bytu”<sup>3</sup>. To symptomatyczny komentarz. Z jednej strony Zaremba potwierdza diagnozę niepewności i niejasności rządzących dyscypliną, z drugiej wspomina o wewnętrznej pewności, która nie jest efektem wypracowanej strategii badawczej – skutecznej definicji pola badań – lecz pozycji instytucjonalnej. Moim zdaniem odsłania się tu logika funkcjonowania projektu studiów nad kulturą wizualną, w ramach którego epistemiczna słabość przestaje mieć znaczenie w obliczu siły (albo przyzwyczajenia) instytucji. Podobną diagnozę możemy odnaleźć u Jamesa Elkinsa, zwracającego uwagę z jednej strony na wciąż nieokreślony charakter pola przedmiotowego projektu, a z drugiej na postępującą instytucjonalizację dyscypliny: „Studia nad kulturą wizualną istnieją już tak długo, że nie można mówić o niemożliwości ich zdefiniowania z powodu owej nowości. [...] Kultura wizualna jest więc pewnym fragmentem całości twórczości wizualnej, a nie badaniami nad ogólnie pojmowanymi wytworami wizualnymi. Co za tym idzie, ma ona własną politykę i instytucjonalne ograniczenia”<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Ł. Zaremba, *Pomiędzy okiem a (kraj)obrazem. Kultura wizualna*, w: A. Gwóźdź (red.), *Granice kultury*, Katowice 2010, s. 534–535.

<sup>4</sup> J. Elkins, *Preface to the book „A Skeptical Introduction to Visual Culture”*, „Journal Of Visual Culture”, vol. 1(1)/2002, s. 94. Zob. też tegoż, *Dziewięć rodzajów interdyscyplinarności dla studiów wizualnych*, przeł. M. Bryl, „Artium Questiones”, XVII/2006.

Rzecz jasna nie wspieram skrajnej opinii, zgodnie z którą studia nad kulturą wizualną są tylko i wyłącznie przedsięwzięciem obliczonym na uzurpację wpływów w obszarze historii sztuki, filozofii obrazu czy estetyki. Sprawa jest bardziej skomplikowana; pojawienie się dyscypliny stanowiło ważny moment krytyczny, dzięki któremu dyskursy skoncentrowane wokół problemów wizualności mogły przededefiniować swoje metodologie. Innego rodzaju zagadnieniem – i moja krytyka dotyka tego właśnie aspektu – jest współczesny stan tych dyskursów. Zgodnie z diagnozą, którą staram się uzasadnić w pierwszej części książki, w obszarze studiów nad kulturą wizualną nie doszło do takich zmian, jakich oczekiwano również w jej wnętrzu – do wytyczenia obszaru problemowego czy względnej stabilizacji metodologicznej. Oczywiście stabilność czy jednoznaczność granic nie powinny być celem samym w sobie, jednak na interesującym nas terenie mamy do czynienia z sytuacją odwrotną i równie niebezpieczną: niestabilność i niejednoznaczność stały nie się tylko powszechnie akceptowane, ale też afirmowane.

Studia nad kulturą wizualną tworzą splot niejasności; szczególnie dotkliwa jest ta, która dotyczy statusu przedmiotu badań. Nowy dyskurs nie spełnił pokładanych w nim nadziei, nie stał się wyrazistym, efektywnym narzędziem teoretycznym pozwalającym na tworzenie wiedzy o obrazach. Można powiedzieć, że jego stan nie zmienił się znacząco od chwili, kiedy W.J.T. Mitchell postawił pytania dotyczące samych podstaw praktyki: „Co będzie przedmiotem studiów wizualnych? Jakie są granice i definicje ograniczające obszar badań? Czy w ogóle jest to obszar, czy też jedynie moment interdyscyplinarnej turbulencji w procesie transformacji historii sztuki, estetyki i studiów nad mediami?”<sup>5</sup>. Dzisiaj zadaje się te same pytania. Wątpliwości nie znikły; zmieniło się tylko jedno – bardziej prawdopodobne wydają się te odpowiedzi, które konstatują brak granic, niemożliwość sformułowania użytecznych definicji i delimitacji obszaru badań, a także redukcjonizm płynący z zewnętrznych inspiracji teoretycznych, a ściślej, wynikający z pozbawionej niuansów

<sup>5</sup> W.J.T. Mitchell, *Pokazując widzenie...*, dz. cyt., s. 273.

aplikacji pochodzących z zewnątrz narzędzi. Wewnętrzny kryzys projektu posunął się tak daleko, że brak granic, sposobów postępowania, jasno określonego pola zainteresowań bywa niekiedy postrzegany, paradoksalnie, jako zaleta, tak jak w tekście Marquarda Smitha: „Koncepcja studiów nad kulturą wizualną jako nie-dyscypliny [*indiscipline*] jest bardzo atrakcyjna. Fascynująca jest możliwość przystąpienia do projektu badań rozumianych jako »sposób działania«, podobnie jak wskazywanie na potencjał kultury wizualnej w zakresie uwidaczniania jej własnych ograniczeń jako niezbywalnej części jej zdolności i chęci do przejmowania i wcielania w życie owych nowych »sposobów działania«”<sup>6</sup>.

Rzecz jasna, u Smitha znajdujemy pewną propozycję pozytywną, ślad projektu pragmatycznego opartego na pewnym rodzaju obojętności wobec z góry zakładanej teorii. Wydaje mi się jednak, że jego propozycja jest symptomatyczna dla kondycji dyscypliny zwanej studiami nad kulturą wizualną, która często godzi się na wewnętrzną słabość przedsięwzięcia, na kłopotliwą niespójność metodologiczną. Owszem, zdanie sobie sprawy z własnych ograniczeń, o czym wspomina Smith, jest istotną częścią każdego projektu. Jednak w przypadku studiów nad kulturą wizualną omawiane słabości przekładają się nie tylko na poznawczą nieefektywność, ale także – i ta kwestia jest dla mnie kluczowa – na niemożność potraktowania poważnie kwestii obrazu, która pozostaje w nieustannym zawieszaniu. Podążam tu w ślad za argumentacją Anny Zeidler-Janiszewskiej, która w podobnym duchu komentuje amerykańską odnogę dyscypliny, skupiając się na pracach W.J.T. Mitchella: „Studia wizualne czy studia nad kulturą wizualną nie ograniczają się oczywiście do koncepcji Mitchella, choć jest on zawsze przywoływany w najróżniejszych *Wprowadzeniach do...* i antologiach, które mnożą się w latach dziewięćdziesiątych w błyskawicznym tempie, a im więcej ich powstaje – tym trudniej znaleźć jakiś względnie stabilny zestaw przekonań, który mógłby stanowić heurystyczny choćby punkt wyjścia

6 M. Smith, *Visual Culture Studies: Questions of History, Theory and Practice*, w: A. Jones (ed.), *A Companion to Contemporary Art since 1945*, Blackwell Publishing, Oxford 2006, s. 478–479.

do badań transdyscyplinarnych. Nawet tak kluczowe pojęcia jak pojęcie obrazu, wizualności, zdarzenia wizualnego czy kultury wizualnej nie należą do ustabilizowanych semantycznie”<sup>7</sup>.

Choć studia nad kulturą wizualną nie są już projektem nowym, wciąż nie wypracowały na swym terenie wiarygodnych punktów odniesienia dla praktyki badawczej; przeciwnie – i nie sposób nie zgodzić się tu z obserwacją Zeidler-Janiszewskiej – przyczyniły się do zamętu terminologicznego i inflacji teorii. Charakterystyczna jest w tym kontekście próba wyjaśnienia owej kłopotliwej sytuacji podjęta przez autorkę; jedno ze źródeł, które wykorzystuje, odsyła do dyscyplinarnego pochodzenia badaczy. O ile badania nad obrazem spod znaku *Bildwissenschaft*, cechujące się względną spójnością, były podejmowane przez historyków sztuki zainspirowanych historycznymi próbami przekraczania granic dyscypliny, o tyle anglosaska kultura wizualna jest wcieleniem wizji, w ramach której przynależność dyscyplinarna nie ma najmniejszego znaczenia, a jedynym punktem odniesienia jest płynna, pozbawiona szczególnego zróżnicowania współczesna przestrzeń dyskursywna.

Dodatkowy problem powstaje wtedy, gdy bierze się pod uwagę te miejsca autodefinicji projektów studiów nad kulturą wizualną, gdzie badana jest różnica między wizualnością a innymi sferami zmysłowymi. „Jeśli dodać do tego uwagę Mitchella, iż media wizualne nigdy nie są nimi w czystej postaci, że zawsze angażują jeszcze inne zmysły, czyniąc to z różną siłą i w różnych proporcjach, to otrzymane pojęcie stanie się niepokojąco kompletne. Przy tak szerokim ujęciu łatwo wpaść w pułapkę totalności – kultura wizualna dotyka wówczas niemal każdego aspektu życia. Jest wszystkim, a przez to nie wyraża nic konkretnego”<sup>8</sup>. Obserwacja Marcina Drabka bardzo trafnie oddaje atmosferę dyskusji wokół przedsięwzięcia, zwłaszcza jej końcowej fazy. Projekt, którego protagoniści sformułowali mnóstwo obietnic

7 A. Zeidler-Janiszewska, *Visual Culture Studies czy antropologicznie zorientowana Bildwissenschaft? O kierunkach zwrotu ikonicznego w naukach o kulturze*, „Teksty Drugie”, nr 4 (100)/2006, s. 15.

8 M. Drabek, *Kultura wizualna, czyli jaka? Nowy paradygmat wizualności*, „Kultura Popularna”, nr 1/2009, s. 36–37.

dotyczących wypracowania efektywnych praktyk badawczych w dziedzinie wizualności, nie tylko nie spełnił żadnej z nich, ale dodatkowo przyczynił się do proliferacji dyskursu, który tylko zaciemnia najważniejsze obszary problemowe.

W tak nakreślonej sytuacji konieczne wydaje się znalezienie innych źródeł współczesnej praktyki myślenia o obrazach. Chodzi mi o takie modele epistemologiczne, które ułatwią analizę obrazów w ich konkretności, pozwolą na pokazanie, w jaki sposób pojedynczy przedmiot wizualny może stać się jednocześnie źródłem wiedzy i pytań. Zanim jednak wskażę na identyfikowalne inspiracje, na przedsięwzięcia intelektualne, których przepracowanie może pomóc w odnowieniu naszego języka, w lepszym zrozumieniu jego źródeł, spróbuję nakreślić krytykę niektórych tez formułowanych w ramach studiów nad kulturą wizualną. Pozwoli to nie tylko na ocenę konkretnego projektu intelektualnego pod względem jego epistemicznej przydatności, ale też na diagnozę pewnych słabości innych dyskursów, których przedmiotem jest sztuka, a które od lat 90. minionego stulecia są formowane i reformowane dzięki narastającym wpływom studiów nad kulturą wizualną. Spróbuję pokazać, że dyscyplina, która miała przeobrazić humanistykę, okazała się poznawczo nieefektywna, niezdolna wytworzyć poważnej, pozytywnej propozycji metodologicznej dotyczącej obrazów.

Studia nad kulturą wizualną są wciąż zjawiskiem nieostrym, przy czym nieostrość ta, u zarania projektu mogąca uchodzić za zaletę, z biegiem czasu zaczęła konotować poznawczą słabość. Innymi słowy, pokażę, że przedsięwzięcie studiów nad kulturą wizualną zawiodło wiązane z nim oczekiwania; choć było to zjawisko skuteczne diagnostycznie (wskazywało i wskazuje na obszary kultury wciąż wymagające analizy), poniosło klęskę na poziomie heurystycznym, nie dostarczając efektywnej metodologii badań nad obrazem. Przy czym kiedy mówię o metodologii efektywnej, mam na myśli tego rodzaju procedury badawcze, które umożliwiają tworzenie wiedzy przy jednoczesnym poważnym traktowaniu przedmiotu badań. Zgodnie z perspektywą, jaką będę starał się objaśniać w kolejnych rozdziałach książki, nie można mówić o efektywnej metodologii, kiedy sam przedmiot pozostaje

absolutnie nieokreślony, natomiast procedury poznawcze koncentrują się na przedmiocie zastępczym – ideologicznie motywowanych procedurach konstrukcji tego, co wizualne.

## Zwrot obrazowy

Zgodnie z obiegowymi poglądami dotyczącymi źródeł współczesnych modeli myślenia o kulturze, w drugiej połowie XX wieku doszło w łonie humanistyki do przekształcenia, którego efektem jest centralne miejsce sfery wizualnej jako przedmiotu badań, wyróżnionego obiektu, a nawet fenomenowi zastępującego albo co najmniej przysłaniającego rzeczywistość. Na ten „zwrot obrazowy”<sup>9</sup> złożyło się wiele znaczących wydarzeń i decyzji teoretycznych, przy czym termin ma określać przewrót, w wyniku którego porządek tekstualny ustąpił miejsca porządkowi obrazów. Wpisuje się on w rozpowszechniony sposób myślenia o kulturze i eksplikujących ją dyskursach, upatrujących w kolejnych zwrotach momentów uobecnienia się sfer marginalizowanych<sup>10</sup>. Doskonałą ilustracją takiego sposobu myślenia jest książka Doris Bachmann-Medick zatytułowana *Cultural turns. Nowe kierunki w naukach o kulturze*. Autorka wylicza kolejne momenty przekształceń w obrębie humanistyki, kolejne zwroty, które z kolei składają się na mający definiować współczesną humanistykę zwrot kulturowy. Ów model, nawet jeśli jest dyskusyjny (ze względu na projektowany zasięg) i kwestionowalny (ze względu na jego nieuchronną

<sup>9</sup> Użyty przez W.J.T. Mitchella termin *pictorial turn* oddaję jako „zwrot obrazowy”. Tym samym dystansuję się wobec rozwiązania M. Drabka, autora polskiego przekładu programowego tekstu amerykańskiego autora. Zob. W.J.T. Mitchell, *Zwrot piktorialny*, przeł. M. Drabek, „Kultura Popularna”, nr 1/2009. Esej Mitchella ukazał się po raz pierwszy w 1992 roku. Zob. W.J.T. Mitchell, *The Pictorial Turn*, „ArtForum” 30:7 / March 1992. W rozważaniach dotyczących zwrotu obrazowego zawartych w niniejszym podrozdziale wykorzystuję niektóre spośród tez obecnych, choć w innej formie, w artykule zatytułowanym *Współczesne studia nad kulturą wizualną: poststrukturalistyczne klisze i krytyka anachroniczna*. Zob. A. Leśniak, *Współczesne studia nad kulturą wizualną: poststrukturalistyczne klisze i krytyka anachroniczna*, „Przegląd Kulturoznawczy”, nr 2(8) / 2010.

<sup>10</sup> Zob. D. Bachmann-Medick, *Cultural turns. Nowe kierunki w naukach o kulturze*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 2012.



niewrażliwość na partykularyzmy dyscyplin, ale też możliwość skonstruowania modelu alternatywnego względem takiego, który opiera się na „zwrotach”), oddaje nasz stan świadomości.

Potwierdzając jego istotność, chciałbym mimo wszystko zasygnalizować – na razie wstępnie, na prawach wprowadzenia – konieczność zdystansowania się wobec tej być może zbyt łatwo przyjmowanej perspektywy. Zarówno model humanistyki oparty na koncepcji serii zwrotów, jak i sama koncepcja zwrotu obrazowego powinny stać się przedmiotem wątpliwości. Czy zwrot jest jedyną możliwą metaforą przekształcenia epistemicznego? Czy sugestywność figury zwrotu nie powoduje, że stojąca za nią koncepcja historii humanistyki jest przyjmowana zbyt szybko i zbyt łatwo? Czy można inaczej myśleć o historii humanistyki, szczególnie o dziejach wizualności jako przedmiotu badań? Jeśli poważnie podchodzi się do tego rodzaju pytań, nie można po prostu przejmować koncepcji zwrotu, brać jej za dobrą monetę i traktować jako punktu wyjścia do bardziej szczegółowych interpretacji dotyczących zagadnień lokalnych. Siłą rzeczy byłyby one wówczas zdeterminowane przez ogólną perspektywę, w której główną rolę grałyby tak czy inaczej rozumiane przełomy. Z tych powodów – mając cały czas w pamięci istotność wizji, w której zwrot obrazowy jest zdarzeniem fundującym dla współczesnej humanistyki – chciałbym przynajmniej prowizorycznie się od niej zdystansować, by umożliwić sobie analizę samych podstaw funkcjonowania dyscyplin, w których centrum znajduje się pojęcie obrazu. Nie podzielam optymizmu Bachmann-Medick; co więcej, uważam, że konieczne jest zakwestionowanie oczywistości nakreślonego przez nią obszaru – humanistyki ściśle zdeterminowanej przez zwrot kulturowy, wpisanej w teleologiczny model historii, u której kresu znikną pola tego, co marginalizowane. I to nie dlatego, że chcę wyraźniej nakreślić własną propozycję, ale dlatego że niezwykle problematyczna wydaje mi się jednoznaczność jej wizji, niewzruszona wiara w słuszność kierunku wszystkich przemian w interesujących nas dyskursach, wiara, która nie dopuszcza możliwości komplikacji: powrotu obszarów wypartych, niejednoznaczności, anachronizmów, momentów, w których historia staje się bardziej złożona.

Rozpocznę od kilku uwag na temat fenomenu zwrotu obrazowego. Na potrzeby analizy nie muszę przejmować całościowej wizji Bachmann-Medick, która uczyniła z owego zwrotu jeden z elementów zwartej struktury – humanistyki rozumianej jako projekt intelektualny ukierunkowany na odkrywanie stłumionych treści kulturowych. Zajmę się samym przełomem, granicą między porządkiem zdominowanym przez tekstualność a paradygmatem, w którym centralne miejsce miała zająć wizualność. Wychodzę zatem od modelu myślenia, który wydaje mi się przynajmniej do pewnego stopnia kwestionowalny, po to by możliwe dobrze zrozumieć jego fundamenty. Zwrot obrazowy niewątpliwie w bardzo efektywny sposób strukturyzuje nasze myślenie. Można mieć jednak poważne wątpliwości, czy równie skutecznie strukturyzuje rzeczywistość.

Historia, którą zamierzam krytycznie prześledzić, jest w najogólniejszym zarysie dobrze znana. Porządek tekstualny, powstały pod auspicjami lingwistyki jako dyscypliny modelowej, potwierdzał swą hegemonię w kolejnych naukach humanistycznych przejmujących dyscyplinarny model językoznawstwa. Choć pojęcia struktury i znaku ustąpiły w końcu w latach 60. XX wieku pieczołowicie celebrowanej grze znaczących, zmieniło się niewiele. Nowy obiekt badań – tekst wywodzący się ze źródłowej różnicy – pozostawał w orbicie modelu językoznawstwa, nawet jeśli był świadectwem zerwania ze strukturalizmem. Dopiero zwrot obrazowy miał sprawić, że humanistyka odda sprawiedliwość wszechobecnym obrazom. W definicji W.J.T. Mitchella zwrot ów został przeciwstawiony porządkowi tekstowemu. Czym bowiem jest zwrot obrazowy? „Jest zdaniem sobie sprawy z tego, że widzenie (spoglądanie, wpatrywanie, 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 wytlumaczalne przez model tekstualności”<sup>11</sup>. Rzecz jasna nie chodzi o to, że dopiero współcześnie reprezentacje wizualne są na tyle

<sup>11</sup> W.J.T. Mitchell, *Zwrot piktorialny*, dz. cyt., s. 8.

powszechne, że widzenie znalazło się – jako dominujący rodzaj doświadczenia – w centrum zainteresowania dyskursów humanistycznych. Mitchell dobitnie o tym przypomina, konstruując inną wizję, w której chodzi jednocześnie o trudno uchwytnie i dojmujące wrażenie ważności tego, co wizualne: „Najbardziej istotne jest zdanie sobie sprawy z tego, że podczas gdy reprezentacja pikturalna istnieje z nami od zawsze, to jednak właśnie w tej chwili w nieunikniony sposób daje znać o sobie na każdym poziomie kultury i z niespotykaną dotąd siłą – od najbardziej wyrafinowanych filozoficznych spekulacji do najzwyklejszych produkcji mass mediów. Tradycyjne strategie jej powstrzymywania przestają obecnie wystarczać, zaś potrzeba globalnej krytyki kultury wizualnej zdaje się nieunikniona”<sup>12</sup>. Wizualność nie jest niczym nowym, tym bardziej nie jest niczym zaskakującym. Nowością jest natomiast sposób jej funkcjonowania, znaczenie na tle innych warstw kultury.

Zdaniem Mitchella zwrot obrazowy jest właściwą odpowiedzią na kondycję kultury; skoro na jej terytorium domena obrazowa jest co najmniej tak samo ważna jak domena tekstualna, nie sposób dłużej fetyszyzować tekstu jako źródłowego modelu myślenia. Oczywiście to ujęcie jest problematyczne. Kłopoty zaczynają się już wtedy, gdy pytamy o czasowe usytuowanie zwrotu; okazuje się, że rozciąga się on, zdaniem Mitchella, od ostatnich dekad XIX wieku po lata 70. wieku XX. Jego enumeracja obejmuje semiotykę Peirce’a, teorię Nelsona Goodmana, fenomenologiczne badania nad wyobraźnią i doświadczeniem wizualności, dekonstrukcję, szkołę frankfurcką, myśl Foucaulta i Wittgensteina. Co interesujące, amerykański autor dostrzega symptomy przemiany także tam, gdzie byliśmy przyzwyczajeni dostrzegać źródła tekstualizmu, choćby w gramatologii Derridy. W tej perspektywie obiegowy zwrot okazuje się raczej pewnego rodzaju nieoczywistą, być może nawet wewnętrznie sprzeczną tendencją, zbiorem przekształceń w obrębie humanistyki, które stały się rozpoznawalne (i nazywalne) dopiero w końcu XX wieku. Mitchell rzecz jasna nie pozostaje na poziomie wyliczenia; jego ujęcie opiera się na przekroczeniu prostego „paradygmatu ilościowego”,

---

<sup>12</sup> Tamże.

w ramach którego zwrot obrazowy mógłby być interpretowany jako termin opisujący zalew obrazów wiązany z epoką ponowoczesną. Jest wręcz przeciwnie – rozpoznawana przez niego dynamika ma o wiele większą złożoność, polega bowiem na paradoksalnej kontrowersji rozgrywanej się między biegunami ikonofilii i ikonoklazmu: „Z jednej strony wydaje się wręcz przytłaczająco oczywiste, że era wideo i cybernetycznej technologii oraz elektronicznej reprodukcji z niespotykaną dotąd siłą doprowadziła do wykształcenia nowych form stymulacji wizualnej oraz iluzjonizmu. Z drugiej, strach przed obrazem, obawa, że »potęga wizerunków« może w końcu zniszczyć samych ich twórców i manipulatorów, jest tak stara, jak samo ich wytwarzanie”<sup>13</sup>.

Obrazy mnożą się w nieskończoność, kolonizują coraz to nowe media, wręcz stymulują ich rozwój, sprawiając, że stają się one źródłem coraz większej liczby obrazów. Technologicznie zdeterminowane obrazy wydają się determinować rozwój technologii, która sama z siebie staje się ikonofilską i ikonogenna. Jednocześnie pociągają za sobą strach, katastroficzną wizję wizualnego zagrożenia. Zwrot obrazowy był zatem od samego zarania, od fundującego tekstu postrzegany przez Mitchella jako zdarzenie złożone, domagające się wyjaśnienia przekraczającego wąską perspektywę, w której współczesność, ponowoczesność czy późna nowoczesność jest ujmowana przez pryzmat zalewu wizualności; jakkolwiek trafne byłoby to ujęcie, samo w sobie winno stanowić przedmiot wyjaśnienia. Nie wiadomo bowiem, czy chodzi o prostą, neutralną konstatację dotyczącą wzrostu liczby obrazów w świecie, czy o pogląd bardziej złożony, dopatrujący się we współczesności i konstytuującej ją ikonosferze zagrożenia nadmierną wizualną saturacją świata.

Przytoczone wyżej zastrzeżenie nie usuwa jednak zasadniczej wątpliwości, od której zacząłem interpretację eseju Mitchella. Czy jesteśmy w stanie zrozumieć zwrot obrazowy mimo rozmytych konturów, czasowej nieoczywistości i problemu z wytyczeniem podstawowej granicy, choćby prowizorycznej linii demarkacyjnej dzielącej epokę obrazów od czasów tekstu? Najłatwiejsza, ale i najbardziej zwodnicza odpowiedź

---

<sup>13</sup> Tamże, s. 7.

na to pytanie pojawia się, gdy zajmujemy się instytucjonalnymi efektami zwrotu. Delimitacja stref wpływów studiów nad kulturą wizualną i dyscyplin pokrewnych, przede wszystkim rozpowszechnionej w kręgu niemieckojęzycznym *Bildwissenschaft*, nie pomoże nam wiele. Nawet jeśli powstrzymamy się od zbyt łatwej krytyki odwołującej się do mód intelektualnych, dowiemy się tylko, że mniej więcej w połowie lat 90. XX wieku myślenie skoncentrowane na wizualności jako problemie centralnym zaczęło być niezwykle popularne; powstały dyscyplinarne czasopisma, instytuty, branżowe konferencje i dyskurs, w którego centrum znalazło się pojęcie obrazu. Nie zrozumiemy natomiast logiki tej zmiany, logiki, która sprawia, że obraz jest czymś tak istotnym. Zdecydowanie bardziej przydatna byłaby tu rekonstrukcja historyczna, śledząca proces wyłaniania się pojęć i dynamikę ich wzajemnych relacji. Bardzo pouczająca jest w tym względzie obserwacja ewolucji poglądów samego Mitchella, który po pewnym czasie zniuansował swoje stanowisko dotyczące charakterystyki zwrotu obrazowego. W tekście zatytułowanym *Pokazując widzenie: krytyka kultury wizualnej*, opublikowanym po raz pierwszy w 2002 roku, wyciągnie on konsekwencje z własnych obserwacji, weźmie pod uwagę czasową nieoczywistość zwrotu i zrezygnuje z redukcyjnego, binarnego modelu rozwoju historycznego, w którym tekstualna przeszłość znika w powodzi obrazów<sup>14</sup>. To przemiana symptomatyczna: od wyrazistego, programowego stanowiska, momentu założeń, kluczowej transformacji historycznej, utworzenia nowego obszaru badawczego do antyesencjalnego rozmycia, dzięki któremu wyrazisty moment otwarcia ulega historycznej relatywizacji, a ogólne tezy zostają osłabione przez lokalne analizy.

Z perspektywy francuskiej, jeśli można tak powiedzieć, studia nad kulturą wizualną nie są traktowane jako kusząca opcja teoretyczna. Analogicznie, zwrot obrazowy nie funkcjonuje na prawach wydarzenia przełomowego czy kluczowego momentu w historii humanistyki. W literaturze przedmiotu terminy *pictorial turn* i *visual culture* pojawiają się bardzo rzadko, zwykle w kontekście krytycznym, jako wszechobecne

14 Zob. W.J.T. Mitchell, *Pokazując widzenie...*, dz. cyt.

w anglosaskim piśmiennictwie słowa-wytrychy niemające wiele wspólnego z rzeczywistością. Georges Didi-Huberman postrzega słynny Mitchellowski zwrot raczej w kategoriach kolejnej interpretacji klasyków nowoczesności. „Sławny *iconic turn* nie pojawia się we Francji jako rzeczywistość »nowość« w tym sensie, że w myśli francuskiej same modele teoretycznej nowości pojawiały się dzięki powrotom i nadłożeniom drogi: dzięki pracy ponownej lektury, a nie ogłoszeniu czegoś zupełną nowością. To Foucault czytający Binswanger, Derrida czytający Husserla i Heideggera, Lacan czytający Freuda, Deleuze czytający Spinozę... *Iconic turn* przybiera więc raczej formę powrotu, dzięki któremu możliwa była ponowna, semiotyczna lektura Erwina Panofsky'ego w pokoleniu strukturalistów (Pierre Bourdieu, Hubert Damisch, Louis Marin), a także filozoficzna lektura Aby'ego Warburga [...]”<sup>15</sup>. Wypowiedź Didi-Hubermana doskonale streszcza francuską nieufność wobec anglosaskiej polityki wielkich zwrotów, zmieniającej humanistykę w zestaw łatwych do przyswojenia haseł, za którymi często niewiele stoi. Muszę przyznać, że podzielam tego rodzaju sceptycyzm, skierowany przede wszystkim przeciwko pewnemu sposobowi kształtowania praktyki naukowej. W przypadku kultury wizualnej i zwrotu obrazowego ten sceptycyzm jest szczególnie dobrze uzasadniony, jeśli poważnie bierze się pod uwagę jednocześnie wielki zasięg i ekspansywność projektu intelektualnego w pierwszych latach funkcjonowania, jak i opisaną przeze mnie słabość jego końcowych efektów. Przytoczony powyżej fragment tekstu sygnalizuje coś jeszcze: kluczową rolę psychoanalizy, która nie jest traktowana jak pudło z conceptualnymi narzędziami, tylko pełni raczej funkcję uprzywilejowanego, efektywnego epistemicznego kontekstu interpretacyjnego.

Podejście Didi-Hubermana wydaje mi się o wiele trafniejsze niż to, o którym można mówić w przypadku badaczy omawianych przeze mnie wcześniej; rzecz jasna, w humanistyce francuskiej można zauważyć oznaki zainteresowania kwestią wizualności, lecz nie można

15 G. Didi-Huberman, *En ordre dispersé*, „Trivium”, nr 1/2008 [czasopismo internetowe; <http://trivium.revues.org/351>; data dostępu: 15 lutego 2013].

wiarygodnie o nim mówić, używając terminów ewokujących przełom czy zmianę paradygmatu. To raczej powroty do istniejących już w literaturze figur, adaptacje modeli epistemologicznych należących do historii i przywracanych teraźniejszości. Znaczące, że Didi-Huberman używa kategorii lektury, która niewątpliwie osłabia jakikolwiek efekt nowości. W tym sensie myśl francuską można określić przez odwołanie do anachronicznego modelu historii, w którym nie funkcjonuje czas linearny i jednoznaczne temporalne przyporządkowanie zdarzeń. Jak pokazałem, koncepcja zwrotu obrazowego jest o wiele bardziej zagadkowa, niż wydaje się na pierwszy rzut oka. Nie jest to jednak jej zaleta, która mogłaby polegać na pewnego rodzaju nieokreśloności pozwalającej na twórcze interpretacje i reinkrypcje, lecz raczej rezultat nieprzystawalności koncepcji zwrotu jako takiego do o wiele bardziej skomplikowanej materii przekształceń w obrębie nauk humanistycznych. Koncepcja zwrotu jest zbędnym uproszczeniem. Tymczasem perspektywa Didi-Hubermana w o wiele bardziej realistyczny sposób pokazuje, na czym polega nie tylko wzrost znaczenia tematyki wizualnej, ale też tworzenie modeli wiedzy na bazie relacji anachronicznych.

### Dlaczego studia nad kulturą wizualną nie są dobrą odpowiedzią na nasze problemy?

Jaka jest relacja między studiami nad kulturą wizualną a historią sztuki? Te dwie dyscypliny siłą rzeczy musiały (i wciąż muszą) ze sobą konkurować. Obszary ich zainteresowań zachodzą na siebie, a właściwa historii sztuki tendencja do obrony tradycyjnego terytorium ściiera się z ekspansywnością studiów nad kulturą wizualną, których jedną z cech charakterystycznych jest nieustanne redefiniowanie (a faktycznie poszerzanie) pola działania. Ciekawe jest w tym kontekście zestawienie dwóch postaw: poglądu Mitchella, który upatruje w zwrocie obrazowym zdarzenia mogącego zmienić peryferyjny status historii sztuki, i stanowiska Mieke Bal bardzo wyraźnie dystansującej się od idei wykorzystania historii sztuki jako projektu wyjściowego w procesie konstruowania nowych perspektyw teoretycznych.

„Jeśli w naukach humanistycznych rzeczywiście odbywa się zwrot obrazowy, to historia sztuki jest w stanie zamienić swą teoretyczną marginalność na pozycję intelektualnego ośrodka, czyniąc to w formie wyzwania, które może zaoferować podejście od strony jej naczelnego przedmiotu teoretycznego – reprezentacji wizualnej; podejście, które mogłoby być użyteczne także dla innych dyscyplin humanistycznych. Zajmowanie się arcydziełami zachodniego malarstwa może tu nie wystarczyć. Wymagana będzie raczej szeroka krytyka interdyscyplinarna [...]”<sup>16</sup>. Pogląd Mitchella jest w gruncie rzeczy stosunkowo zachowawczy, przy czym myślę tu o zachowawczości neutralnej, takiej, która nie wykazuje chęci krytycznej oceny scharakteryzowanego w ten sposób projektu. Ma to być termin opisowy dotyczący stosunku do „dyscyplinarnego dziedzictwa”. Mitchell nie mówi o konieczności zerwania z historią sztuki, ale o stopniowym dostosowywaniu jej metod do nowego, wylaniającego się w epoce zwrotu obrazowego przedmiotu. Ów przedmiot nie jest zresztą, zdaniem amerykańskiego badacza, czymś zupełnie zaskakującym, wytrącającym z metodologicznej równowagi. Skoro historia sztuki przez stulecia zajmowała się reprezentacjami wizualnymi, jest być może dyscypliną szczególną, predestynowaną, by we współczesnej humanistyce odgrywać rolę wiodącą, nawet jeśli jej wcześniejsze strategie badawcze koncentrowały się na wyróżnionych obiektach artystycznych. Gdyby interpretować ów fragment wywodu Mitchella możliwie najprościej, implikowana wizja zakładałaby możliwość pokojowego współistnienia historii sztuki i studiów nad kulturą wizualną, współistnienia polegającego na gradualnej transformacji tej pierwszej, ustabilizowanej dyscypliny, na poszerzeniu jej zakresu („Zajmowanie się arcydziełami zachodniego malarstwa może tu nie wystarczyć.”) oraz dostosowaniu narzędzi metodologicznych.

Propozycja Mieke Bal jest zupełnie inna. „Czy kultura wizualna jest dyscypliną? Pierwsza, oczywista odpowiedź brzmi »nie«, ponieważ jej przedmiot nie może być badany w obrębie paradygmatu żadnej, istniejącej obecnie dyscypliny. Z pewnością nie jest ona prowincją historii

<sup>16</sup> W.J.T. Mitchell, *Zwrot pikturalny*, dz. cyt., s. 7 [przekład zmodyfikowany].

sztuki; przeciwnie: pojawiła się właśnie dlatego, ponieważ historia sztuki okazała się w dużym stopniu niezdolna do zmierzenia się zarówno z wizualnością swoich przedmiotów (z powodu dogmatycznej pozycji »historii«), jak i z otwartym charakterem zbioru tych przedmiotów (z powodu ustalonego znaczenia »sztuki«)<sup>17</sup>. Teza Bal jest niemal dosłownym powtórzeniem pewnego z wątków *Devant l'image*, książki Georges'a Didi-Hubermana z 1990 roku. W jednym z kluczowych paragrafów Didi-Huberman podważa rzekomo przenikający historię sztuki ton pewności, który bierze się z dwóch paralelnych źródeł: z przekonania o naukowości dyscypliny i z funkcjonowania niesproblematyzowanego pojęcia reprezentacji zrównującego to, co widzialne z tym, co czytelne. Czyni to, wskazując na dwa powody niepewności: historię zależną od swego narracyjnego statusu i sztukę, którą pojmuje antyesencjalistycznie – jako fenomen otwarty, pozbawiony konturów<sup>18</sup>. Jakie jednak znaczenie ma paralela pomiędzy tekstami dwojga autorów? Nie przywołuję tu książki Didi-Hubermana po to, by podważać oryginalność propozycji Mieke Bal. Interesuje mnie co innego: obecna zarówno w *Devant l'image*, jak i w artykule Bal tendencja antyesencjalistyczna, która wydaje się określać perspektywę teoretyczną. Jest bardzo znaczące, że mniej więcej w tym samym czasie, gdy Mitchell – rezygnując przynajmniej częściowo z wyrazistości i jednoznaczności koncepcji zwrotu obrazowego – zaznacza konieczność zajęcia stanowiska antyesencjalnego, Mieke Bal czyni z antyesencjalizmu fundament swojej perspektywy. Studia nad kulturą wizualną, które w pierwszej dekadzie XXI wieku rozstały się już ze statusem dyscyplinarnej i metodologicznej nowości, okrzepły wokół postulatu pożegnania z poszukiwaniem istoty swojego przedmiotu – postulatu sformułowanego przez Didi-Hubermana już wcześniej, w innych okolicznościach, odmiennym otoczeniu dyscyplinarnym, w kontekście

<sup>17</sup> M. Bal, *Wizualny esencjalizm i przedmiot kultury wizualnej*, przeł. M. Bryl, „Artium Quaestiones”, nr XVII/2006, s. 295.

<sup>18</sup> Zob. G. Didi-Huberman, *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, przeł. B. Brzezicka, Gdańsk 2011, s. 7–8. W tym miejscu pozwolę sobie także na odesłanie do fragmentu mojej książki, w której omawiam propozycję Didi-Hubermana: A. Leśniak, *Obraz płynny. Georges Didi-Huberman i dyskurs historii sztuki*, Kraków 2010, s. 37–38.

zdecydowanie bliższym historii sztuki, w ramach wewnętrznej krytyki tej nauki. Przy czym – powtórzę to jeszcze raz – nie chodzi mi o kwestionowanie historycznej doniosłości sformułowań Mieke Bal. Nawet jeśli w tym przypadku byłoby możliwe doszukanie się źródła jej twierdzeń w tekście *Devant l'image*, kluczowe jest moim zdaniem coś innego: czytelna tendencja antyesencjalna w niesprowadzalnych do siebie dyskursach, które mimo wszystko łączy zainteresowanie funkcjonowaniem tego, co wizualne.

Spróbujmy uściślić stanowisko Mieke Bal, by lepiej zrozumieć jej perspektywę teoretyczną, a przede wszystkim to, w jaki sposób holenderska autorka definiuje efekty zwrotu obrazowego. Jej antyesencjalizm jest klarowny na różnych poziomach. Pierwszy jego efekt stanowi interdyscyplinarność rozumiana jako zerwanie z domniemaną jednolitością dyskursu historii sztuki: „Nie ignorując historii sztuki całkowicie, kultura wizualna – tak jak ją pojmuję – musi korzystać z wielu innych dyscyplin: zarówno tych dobrze ugruntowanych, jak antropologia, psychologia i socjologia, jak i takich, które same są stosunkowo nowe, jak studia filmo- i medioznawcze”<sup>19</sup>. Między projektem Mitchella a ideami Bal otwiera się przepaść; holenderska autorka postuluje porzucenie tego, co mogłoby być twardym rdzeniem kultury wizualnej – historii sztuki jako dyscypliny uprzywilejowanej, oferującej ugruntowany wielowiekową tradycją wgląd w istotę reprezentacji wizualnych. Nawet jeśli historia sztuki ma nam coś do zaoferowania – wydaje się sugerować Bal – pochodzące z jej obszaru treści nie są w żaden sposób wyróżnione; co więcej, nie powinny być wyróżniane. Dlaczego?

Jakkolwiek problematyczna może się wydawać idea postępu wpisana w wizję humanistyki, Bal sugeruje, że zaletą kultury wizualnej może stać się przekroczenie ograniczeń z uporem wytwarzanych i podtrzymywanych przez historię sztuki, a związanych z jej inherentnym esencjalizmem: „Inaczej mówiąc, termin ten [chodzi o kulturę wizualną – przyp. A.L.] jest definiowany przez odniesienie do tego, co będę tutaj nazywać pewnym rodzajem wizualnego esencjalizmu, który albo proklamuje

<sup>19</sup> M. Bal, *Wizualny esencjalizm...*, dz. cyt., s. 295.

wizualną »różnicę« – czytaj: »czystość« obrazów, albo też wyraża pragnienie wyraźnego odgraniczenia obszaru wizualności spośród innych mediów lub systemów semiotycznych. Kultura wizualna odziedziczyła tę politykę odgraniczania, zakorzenioną w paranoicznych zakątkach historii sztuki, wobec których – jak twierdzi w większości swoich odmian – oferuje polemiczną alternatywę<sup>20</sup>. Kiedy Bal próbuje zdefiniować studia nad kulturą wizualną albo – lepiej – zaproponować własną, odporną na esencjalistyczne patologie jej wersję, stara się odróżnić ten projekt od dyskursów opierających się na ścisłej definicji pewnego pola przedmiotowego. Jej diagnoza jest pesymistyczna nie tylko w odniesieniu do historii sztuki, którą traktuje *en bloc* jako dyskurs jednolity, zamykający się w ścisłe zdefiniowanych granicach tego, co artystyczne, ale także wtedy, kiedy omawia status studiów nad kulturą wizualną jako nową, alternatywną dyscyplinę. Wedle Bal kryje się tu niebezpieczeństwo powtórzenia esencjalistycznego gestu odgraniczenia terytorium; jeśli nowa dyscyplina będzie trwała przy ideale czystości tego, co wizualne, a nawet przy samej możliwości odseparowania wizualności od innych pól kulturowych, poniesie klęskę jeszcze bardziej dotkliwą niż ta, która stała się udziałem historii sztuki. Nie dość bowiem, że powtórzy jej błąd (Bal niezwykle ostro nazywa go przejawem paranoi, którą należałoby wreszcie zwalczyć), to jeszcze uczyni to, choć badacze rekrutujący się z obszaru studiów nad kulturą wizualną winni doskonale zdawać sobie sprawę z ograniczeń historii sztuki i tym samym wyzwania stojących przed nowym projektem intelektualnym.

Jak zatem pozbyć się esencjalistycznego zagrożenia? Jak owo poszerzenie granic dyscypliny winno wyglądać w praktyce? Czy wystarczająca byłaby teoretyczna procedura polegająca na jednoczesnym włączeniu w obszar zainteresowań nowej dyscypliny kohort nowych obiektów i zrównaniu, by tak rzec, ich statusu (co pozwoliłoby oddalić zarzut o uprzywilejowanie obiektów artystycznych uświęconych uprzednią przynależnością do obszaru zainteresowań historii sztuki)? Wydaje się, że to jedna z możliwych odpowiedzi na wątpliwości dotyczące znaczenia

20 Tamże, s. 296–297.

i praktyk studiów nad kulturą wizualną: rozszerzenie pola zainteresowań o obszary wcześniej pomijane, o praktyki, w ramach których wizualność aktualizuje się inaczej niż w sztuce.

Zgodnie z czterema tezami otwierającymi *Visual Culture Questionnaire* opublikowany w czasopiśmie „October” w 1996 roku studia nad kulturą wizualną miały być interdyscyplinarnym projektem o zasięgu szerszym niż historia sztuki, opartym na modelu antropologicznym (w odróżnieniu od modelu historycznego), nawiązującym do nieco zapomnianych klasyków dyscypliny, Riegl’a i Warburga, odnoszącym się do pojęcia obrazu (zamiast sztuki), powstałym w odpowiedzi na zmiany w obrębie samych praktyk artystycznych, architektonicznych czy filmowych<sup>21</sup>. Zaproponowana w ten sposób charakterystyka studiów nad kulturą wizualną była pisana z perspektywy historii sztuki, a sam kwestionariusz w znacznym stopniu stanowił odpowiedź na – wydawało się wtedy – zewnętrzne zagrożenie wobec szacownej dyscypliny. Studia nad kulturą wizualną były postrzegane w kategoriach uzurpacji, przejęcia i redefinicji pola historii sztuki, które odtąd miało funkcjonować na innych prawach, włączane w szerszy obszar, z wirtualnym pojęciem obrazu w centrum. Odwołam się w tym miejscu do odpowiedzi Carol Armstrong, jednej z respondentek: „W tym modelu obrazu malarskie mają być postrzegane nie jako poszczególne rzeczy stworzone na pewien historyczny użytek, ale jako momenty wymiany cyrkulujące w ramach pewnego rodzaju wielkiej, bezkresnej i często zdumiewająco ahistorycznej ekonomii obrazów, podmiotów i innych reprezentacji”<sup>22</sup>. Wirtualność obrazów istniejących w polu zainteresowania nowej dyscypliny czy – jak chce Armstrong – nowego modelu miała bezpośredni związek z ich domniemaną ahistorycznością. Liczne głosy krytyki wobec projektu koncentrowały się właśnie na powyższej zależności: choć studia nad kulturą wizualną prawdopodobnie umożliwiają rozszerzenie pola zainteresowań badawczych, każdy, kto przyjmuje tę perspektywę, musi liczyć się z groźbą utraty perspektywy historycznej, skoncentrowanej

21 Zob. *Visual Culture Questionnaire*, „October”, vol. 77/summer 1996, s. 25.

22 Tamże, s. 27.

na czasowym rozwoju konkretnych praktyk artystycznych, medialnych, architektonicznych. Z naszego punktu widzenia istotny jest tu jednak przede wszystkim sam kierunek przemian, czyli rozszerzenie pola zainteresowań: studia nad kulturą wizualną były projektem krytycznym o tyle, o ile wskazywały na istotne ograniczenia historii sztuki, przede wszystkim te związane z jej zasięgiem i relacjami, które łączą ją z praktykami artystycznymi, architektonicznymi czy filmowymi.

Studia nad kulturą wizualną miały jednak być definiowane nieco inaczej, niż sugerują przynajmniej niektórzy respondenci *Visual Culture Questionnaire*. Rozszerzenie pola zainteresowań nie było strategią wystarczającą; zostało uzupełnione o bardziej radykalne sposoby konstruowania przedmiotu badań, wykraczające poza prostą redefinicję pola zainteresowań właściwego historii sztuki. Widać to wyraźnie w przytaczanym wcześniej artykule Mieke Bal, która za wszelką cenę chciałaby – jak się wydaje – uniknąć wytyczania wszelkich granic nie tylko potwierdzających domenę historii sztuki, ale też określających jakiegokolwiek terytorium mogące być właściwą domeną kultury wizualnej jako nowej dyscypliny.

Problem z określeniem zakresu domeny w przypadku kultury wizualnej jest uderzający od samego początku. Nowy dyskurs nie może po prostu przejąć obszaru badań należącego do ustabilizowanej dyscypliny. W przypadku kultury wizualnej i jej relacji z historią sztuki nie byłoby to zresztą pożądane ani też, jak mieliśmy się okazję przekonać, wystarczające. Rozwiązaniem nie jest też multidyscyplinarność, czyli badanie określonego obiektu z różnych perspektyw. Mieke Bal sięga po rozwiązanie radykalne: jeśli studia nad kulturą wizualną mają ustrzec się perspektywy esencjalistycznej, jeśli mają przekroczyć ograniczenia dyscyplinarne, muszą swój przedmiot skonstruować. Kultura wizualna (rozumiana w tym miejscu jako obiekt badań, nie jako dyscyplina) miała stać się przedmiotem konstrukcji w ramach nowego dyskursu, który tym samym uniknie identyfikacji z jakimkolwiek uprzednio zdefiniowanym obszarem badań. Będzie się ona przy tym opierała na redefinicji dwóch składowych swej nazwy – kultury i tego, co wizualne: „Każda próba sformułowania celów i metod studiów kultury wizualnej musi na serio

uwzględniać oba terminy w ich negatywności: »to, co wizualne« jako »nieczyste« – synestetyczne, dyskursywne i pragmatyczne; oraz »kultura« jako przemieszczająca się, zróżnicowana, umiejscowiona między »strefami kultury« i realizowana w praktykach władzy i oporu”<sup>23</sup>.

Można się domyślać, że Bal czyni aluzję zarówno do własnej krytyki dyskursu historii sztuki, jak i do tez Didi-Hubermana odnoszących się do „historii” i „sztuki” jako dwóch momentów problematycznych dyscypliny. Zgodnie z jej wizją (której zgodność ze stanem faktycznym jest zresztą bardzo wątpliwa) historia sztuki nigdy nie zadawała pytań o własne podstawy, o logikę swego modelu historycznego ani o granice i reguły formowania obszaru zainteresowań. Tymczasem historia wizualna, która ukonstytuuje się jako dyskurs *par excellence* krytyczny, ma się rozpocząć pod znakiem krytyki własnych fundamentów, myślenia w kategoriach kulturowych i myślenia o tym, co wizualne. Kultura i wizualność mają stać się pojęciami źródłowymi nowego dyskursu; nie byłoby to zaskakujące, gdyby nie przyjęte przez Bal z góry znaczenie tych pojęć. Nie chodzi przecież o kulturę czy wizualność w ogóle, o jakiegokolwiek obszar mogący stać się desygnatem wyrażenia „kultura wizualna”, ale o terminy podważające już w punkcie wyjścia własną stabilność i jednoznaczność. Kiedy holenderska autorka wspomina o negatywności, która ma charakteryzować kulturę i wizualność, zakłada już z góry pewne znaczenie tych pojęć. Można w tym momencie zadać pytanie, czy stosowana przez badaczkę strategia jest efektywna. Czy przyjęcie pewnego konkretnego znaczenia tego, co wizualne prowadzi do właściwego ukierunkowania konstruowanego dyskursu? Czy rzeczywiście udało się w ten sposób odejść od esencjalizmu? Czy jest możliwe wypracowanie programu badawczego, który – unikając opisanej wcześniej pułapki, w jaką wpadała zarówno historia sztuki, jak i wcześniejsze wersje studiów nad kulturą wizualną – będzie działał bez odwołania do konkretnego pola?

Moim zdaniem nakreślony w artykule Bal program, który traktuję zresztą jako reprezentatywny dla studiów nad kulturą wizualną w ich dojrzałej formie, nie spełnia swoich wyjściowych postulatów. Z jednej

23 M. Bal, *Wizualny esencjalizm...*, dz. cyt., s. 318.

strony antyesencjalistyczne ujęcie wizualności, myślenie o niej w kategoriach synestezji, pozwala na zdystansowanie się wobec historii sztuki. Wpędza nas przy tym jednak w inny kłopot: przedmiot badań staje się w punkcie wyjścia nieokreślony, pozbawiony cech wyróżniających. Tak ujmowane studia nad kulturą wizualną byłyby prawdopodobnie nieodróżnialne od innych dyskursów zajmujących się praktykami kulturowymi. Nawet jeśli esencjalizm postrzegamy jako zagrożenie dla działalności badawczej, ucieczka w drugą stronę, ku nieokreśloności przedmiotu, może stać się równie nieefektywna. Z drugiej strony problematyczne wydają mi się rozważania Bal dotyczące kultury. Kiedy o kulturze wizualnej myśli się tak, jak czyni to Mieke Bal, to znaczy, kiedy to, co kulturowe ujmuje się z perspektywy oporu i władzy, nie sposób uniknąć łatwego redukcjonizmu, który zastępuje doświadczenie przedmiotu odszyfrowywaniem reprezentacji kryjącej w sobie ideologiczne uwikłania jej twórców. Przedmiot nie tylko nie jest tu obdarzony jakąkolwiek sprawczością, ale wręcz znika zasłonięty przez konstrukt ideologiczny, wobec którego należy zastosować procedurę krytyczną, nastawioną na dotarcie do ukrytego mechanizmu wytwarzania reprezentacji. Oto jeszcze jeden fragment jej eseju, w którym doskonale widać wartościowania stanowiące podstawę koncepcji Mieke Bal i który bardzo jasno sytuje metodologiczną pozycję badaczki: „Retorycznym użyciem materialności jest uznawanie interpretacji za ważną, ponieważ ma ona oparcie w aktach percepcji lub, mocniej, w percypowalnych własnościach materialnych. Z jednej strony spotkanie z przedmiotem materialnym może być doświadczeniem zapierającym dech w piersi: dla badaczy przedmiotów, tego rodzaju doświadczenia są ciągle niezastąpione w stwarzaniu przeciwwagi dla efektów niekończących się zajęć w salach wykładowych, gdzie wyświetlanie przeźroczy wpaja słuchaczom przekonanie, że wszystkie przedmioty są jednakowej wielkości. Z drugiej jednak strony nie może istnieć bezpośrednie powiązanie materii i interpretacji”<sup>24</sup>.

W jaki sposób należałoby odczytać tę krytykę? Moim zdaniem jest ona wyrazem stanowiska teoretycznego, w ramach którego wszelkie

---

24 Tamże, s. 301.

doświadczenie przedmiotu może istnieć tylko jako zapośredniczone, wyłącznie dzięki retoryce, na prawach efektu dyskursu. Odczytanie może być jeszcze bardziej radykalne, jeśli zwrócimy uwagę na fragment poświęcony retoryce. „Spotkanie z przedmiotem materialnym” ma być przydatne jako część procesu dydaktycznego, ale choć „zapiera dech w piersi”, w gruncie rzeczy jest czymś drugorzędnym. Jakie znaczenie ma z punktu widzenia teoretyka kultury przedmiot, którego funkcją jest uświadamianie słuchaczom, że fenomeny wizualne są zróżnicowane pod względem skali? Moim zdaniem Mieke Bal nawet nie stara się ukryć ironii; jej wizję odzwierciedla raczej kolejne zdanie, niezwykle klarownie wyrażające krytyczną pozycję teoretyczną: „nie może istnieć bezpośrednie powiązanie materii i interpretacji”. Kategorycznie sformułowanie dotyczące relacji obiektu i interpretacji, metafizyka nieobecności przedmiotu wypowiedziana w tonie pewności godnym najbardziej dogmatycznej metafizyki obecności, całkowicie determinuje typową dla studiów nad kulturą wizualną teorię poznania. Tak dobitnie wyrażone założenie metodologiczne jest moim zdaniem jedną z przyczyn porażki projektu studiów nad kulturą wizualną: zatopiony w pracy deziluzji nie jest w stanie dotrzeć do przedmiotu, który miał się znaleźć w centrum praktyki.

## Obrazy, przedmioty, kultura wizualna

Czy w polu dyscypliny, która tak stanowczo podtrzymuje krytyczny model metodologiczny, jest w ogóle możliwe pomyślenie doświadczenia konkretnego przedmiotu? Jak mogliśmy się już wcześniej przekonać, koncepcje spod znaku studiów nad kulturą wizualną nie są jednorodne. Problem przedmiotu pojawia się w zupełnie inny sposób w interpretacji formacji nazwanej przez Keitha Moxeya studiami wizualnymi: „Idea »obecności«, tak zaskakująca dla postsoświeceniowego myślenia, jak pojawienie się ducha Banka przy stole Makbeta, zawitała w progi humanistyki i poczuła się jak w domu. Twierdzenia, zgodnie z którymi przedmioty są obdarzone życiem – mają status bytowy charakteryzujący się sprawczością – stały się częste. Bez wątpienia przedmioty



(artystyczne/estetyczne lub nie) wywołują fale uczuć i niosą wagę emocjonalną, której nie da się zaprzeczyć. Przywracają nam czas i miejsca, których nie można już odwiedzić, mówią o wydarzeniach zbyt bolesnych, radosnych czy zwyczajnych, by można je było zapamiętać. [...] Materialnie manifestujące się »życie« świata, wypędzone w imię czytelności i racjonalności, wróciło, by nas nawiedzać»<sup>25</sup>.

Zdaniem Moxeya studia wizualne rozciągają się od tekstów Mitchella przez antyikonologiczne idee Didi-Hubermana aż po *Bildwissenschaft* Beltinga, Bredekampa i Boehma. Tak szeroka perspektywa jest moim zdaniem nieco problematyczna. Jej zacytowana powyżej charakterystyka – powrót do idei obecności i oparcie projektu badań nad wizualnością na koncepcji przedmiotu obdarzonego sprawczością – nie opisuje zbyt dobrze wczesnych prac W.J.T. Mitchella, zdecydowanie zanadto redukcyjnych, skoncentrowanych na sformułowaniu koncepcji zwrotu obrazowego, który – przynajmniej w omawianej przeze mnie początkowej wersji – był obojętny na doświadczenie przedmiotu. W pewnych obszarach studiów nad kulturą wizualną zainteresowanie rzeczami naprawdę się pojawiło; stanowiło reakcję na wyczerpanie heurystycznych możliwości teorii krytycznych odnoszących się do językowych mediacji doświadczenia. Powrót do przedmiotów to wyraz przemiany teoretycznej skierowanej na odzyskanie bezpośredniego doświadczenia rzeczywistości w kontekście kryzysu krytyki. „Relacja między przedmiotami i podmiotami jest dwukierunkowa; nie sposób powiedzieć, gdzie leży sprawczość. Niezależnie od tego, czy argument głosi, że doświadczenie pozwala nam na dotarcie do »Bycia«, które wymyka się naszej zdolności przekształcania w znaczenie, czy że rejestruje ono »zdarzenia« będące wielością, której nie można podporządkować żadnej jednolitej czy jednoczącej idei, postderridiańskie zniechęcenie do mocy języka zostało zastąpione fascynacją mocą przedmiotów i języków, którymi mówią»<sup>26</sup>.

---

25 K. Moxey, *Visual Studies and the Iconic Turn*, „Journal of Visual Culture”, vol. 7/2008, s. 131.

26 Tamże, s. 134.

Diagnoza Moxeya jest przekonująca przede wszystkim dzięki przeciwstawieniu studiów wizualnych i kultury wizualnej jako dyscypliny inspirowanej studiami kulturowymi. O ile studia wizualne opierają się na zwrocie ku przedmiotowi, pozostają więc wciąż w orbicie wpływów historii sztuki, której granice nieznacznie modyfikują lub zdecydowanie przekraczają, wykorzystując jednak jej metody, o tyle kultura wizualna radykalnie odcina się od dyscypliny historycznej, koncentrując się na kwestii odbioru wizualności: „Kierując uwagę ku roli widza/krytyka, pomijając charakterystykę przedmiotu wizualnego, owa postawa koncentruje się na znaczeniu jego czy jej tożsamości, na różnicach interpretacyjnych wynikających z podmiotowej pozycji interesującej nas osoby»<sup>27</sup>.

Ten nurt badań powieli moim zdaniem pewien schemat obecny już w analizowanych wypowiedziach Mieke Bal. Charakterystyczna jest tu obojętność na sam przedmiot wizualny, który znika za zasłoną misternie utkaną z oczekiwań, pragnień i idiosynkrazji oglądającego podmiotu. Chciałbym w tym miejscu wrócić do wątpliwości, którą zasygnalizowałem w tytule podrozdziału. Odnosi się ona do przydatności projektu funkcjonującego pod nazwą *visual culture studies*. Czy rozszerzenie granic dyscypliny (czasem tak radykalne jak w propozycji Mieke Bal) spowodowało, że powstał projekt intelektualny wzbogacający nasze praktyki widzenia? Zmieniający sposób, w jaki patrzymy na obrazy? Moim zdaniem odpowiedź na tego rodzaju pytania zależy ściśle od tego, który fragment studiów nad kulturą wizualną analizujemy. Przy czym rozmaite odmiany refleksji nad wizualnością dają się uporządkować wokół dwóch przeciwległych biegunów: powrotu do przedmiotu i konstrukcji tego, co wizualne. Wbrew teozom Moxeya wydaje mi się, że dominującą tendencją jest ta związana z drugim biegunem, skupiona na sposobach wytwarzania tego, co wizualne, na krytyce wizualności, która przybiera formę denuncjacji mechanizmów produkcji, widzenia i interpretowania materiałów obrazowych. Różnica między tymi modelami leży przede wszystkim w sposobie traktowania samego przedmiotu

---

27 Tamże, s. 140.

wizualnego, rzeczy, konkretnego obrazu. O ile pierwszy model pozwala na ponowne przyjrzenie się obiektom wizualnym, dodatkowo wartościuje zarówno konkretne doświadczenie obrazu, jak i obraz rozumiany jako konkretny przedmiot, drugi pomija obrazy. Jeśli od początku myśli się o nich jako o konstruktach ideologicznych, same obrazy nigdy nie mogą stać się obiektem zainteresowania. Logika dyskursu ustanawia przedmiot zastępczy: motywowaną ideologicznie konstrukcję. Jeśli przedmiot wizualny w tego typu analizach w ogóle się pojawia, to tylko na prawach jednego z obiektów analizy, której celem nie jest jednak tematyzacja doświadczenia, lecz deziluzja i demaskacja mechanizmów produkcji tego, co wizualne.

Ogólna teza, która przyświeca moim zastrzeżeniom wobec studiów nad kulturą wizualną, przynajmniej w niektórych ich wcieleniach, może zostać wyjaśniona również poprzez odwołanie do charakterystyki porzuconego – jak się wydawało – modelu tekstu. Choć zwrot obrazowy miał stanowić zerwanie z wszechobecnym tekstualizmem, z redukcją wizualności do systemów znaczących, modele epistemologiczne nowej dyscypliny nierzadko powtarzają strukturę modelu tekstualnego. We wczesnych esejach W.J.T. Mitchella doświadczenie wizualności wydaje się zapośredniczać wszelkie inne formy doświadczenia, powtarzając tym samym model kluczowy dla humanistyki w okresie po zwrocie lingwistycznym, kiedy to dostęp do rzeczywistości umożliwiały (albo blokowały) struktury języka (a później tekstu mającego swe źródło w nieredukowalnej różnicy). Derridiańskie *il n'y a pas de hors-texte* [nie ma poza-tekstu] było tylko kolejną wersją stwierdzenia, że nie istnieje doświadczenie rzeczywistości niezapośredniczonej przez język. Zwrot obrazowy zmienił niewiele; jak mieliśmy okazję się przekonać, fundujący tekst Mitchella konstatował tylko pewną ogólną tendencję w humanistyce. Nawet kiedy amerykański autor twierdził, że „doświadczenie wizualne czy »wizualne kompetencje« mogą nie być w pełni wytłumaczalne przez model tekstualności”, postulował po prostu – jak się wydaje – wymianę modelu tekstualnego na model obrazowy, w którym obrazy-zapośredniczenia zajmą miejsce tekstów w roli reprezentacji umożliwiających doświadczenie.

Wprawdzie późniejszy rozwój teorii Mitchella zaburzył tę interpretację, a jego ostatnie dzieła idą w zupełnie innym kierunku, przynajmniej konkretnym obrazom sprawczość, nie zmienia to jednak pewnej ogólnej tendencji właściwej studiom nad kulturą wizualną. Jej potwierdzeniem są też tezy Mieke Bal mówiące o materialności obiektów wizualnych z perspektywy retorycznej, redukujące materialność do efektu retorycznego. Wedle Bal nie istnieje materialność jako taka; staje się ona ważna (lub w ogóle zauważalna) tylko w ramach strategii retorycznych, w których odwołanie do tego, co materialne pełni funkcję warunku prawdziwości. Przedmioty i obrazy tracą rzeczywiste istnienie. Są drugorzędne w ramach wizji świata, w której strategii i praktyki konstrukcji tego, co wizualne przesłaniają same obrazy. Studia nad kulturą wizualną, które miały być dla nas – badaczy zajmujących się obrazami – inspiracją umożliwiającą wypracowanie innowacyjnych praktyk badawczych, w swojej dojrzałej formie okazały się ślepe. Zwrot obrazowy oddalił nas od obrazów.

### Ikonofilia. Jak wrócić do obrazów?

Czy biorąc pod uwagę okoliczności, przyczyny i konsekwencje zwrotu obrazowego, można powiedzieć, że ikonofilia zajęła miejsce ikonoklazmu? Co taka teza miałaby znaczyć? Moje pytanie ma bardziej ograniczony zasięg, niż mogłoby się to wydawać na pierwszy rzut oka. Nie chodzi mi o bardzo ogólną tendencję rozwoju kultury, zgodnie z którą wizualność miałaby przeważać nad innymi mediami i sposobami komunikacji. Interesuje mnie zjawisko o wiele węższe, mieszczące się w obszarze zainteresowań historii nauk humanistycznych. Czy można myśleć o zwrocie obrazowym jako wydarzeniu, które usytuowało obraz w centrum dyscyplin humanistycznych? Zwykle przyjmuje się taką właśnie wersję wydarzeń, nie analizując szczegółowo rzeczywistej funkcji obrazu jako obiektu badań.

Moim zdaniem losy dyskursów nazywanych zbiorczo studiami nad kulturą wizualną pokazują raczej, że zwrot obrazowy nie doprowadził nas do ikonofilii, jeśli tym mianem mielibyśmy określać decydujące przesunięcie ku centralnej roli obrazu jako przedmiotu badań. Zwrot obrazowy

rozgrywał się w bardziej zniuansowany sposób – tendencja wiodąca nas ku przedmiotowi, ku doświadczeniu wizualnego konkretności, choć widoczna, została bardzo znacząco osłabiona przez model krytyczny. Ikonofilia, jakkolwiek oczekiwana, jeszcze nie nadeszła. Co chcę przez to powiedzieć? Moim zdaniem praktycy studiów nad kulturą wizualną nie zajmują się obrazami; podtrzymują postawę, którą chętnie nazwałbym metodologicznym ikonoklazmem: dążenie do deziluzji, do krytycznego rozbioru sposobów konstruowania tego, co wizualne, nie pozwala im na tematyzację obrazów. Innymi słowy, przedmiotem ich badań jest zawsze coś innego niż obraz: jego miejsce zajmuje to, co go w całości warunkuje, określa, konstruuje. Rzecz jasna, pesymistyczna wizja dyscypliny nie bierze pod uwagę pozytywnych efektów zwrotu, przede wszystkim zakwestionowania granic i pewnego rodzaju dezintegracji dyskursu historii sztuki, także pod wpływem epistemicznej skuteczności (i konkurencyjności na rynku idei) innych dyscyplin, w których obraz odgrywa znaczącą rolę. Studia nad kulturą wizualną rzeczywiście funkcjonują jako alternatywa dla historii sztuki, lecz nie jest to alternatywa wystarczająco atrakcyjna; mimo że – jak pokazywałem – w niektórych aspektach rzeczywiście przewyższają swą szacowną antenatkę, wikłają się w innego rodzaju problemy. Stosowane na ich terenie procedury, mające zapewnić emancypację spojrzenia, zmieniły się w machinalnie powtarzane gesty, doskonale znane i całkowicie nieskuteczne. Jednak w ich przypadku uderza przede wszystkim poznawcza nieefektywność. Wprawdzie gesty spod znaku studiów nad kulturą wizualną pozwoliły na dyscyplinarną redefinicję, ale równocześnie – na skutek zbyt dużego zaufania wobec procedur krytycznych – sprawiły, że ostrze praktyk badawczych zostało skierowane w niewłaściwą stronę. Odwołując się do terminologii proponowanej przez Keitha Moxeya (i dystansując się od wymowy jego artykułu), można powiedzieć, że kultura wizualna przeważyła nad studiami wizualnymi i zaprzepaściła to, co było w nich najcenniejsze, to znaczy dążenie do poważnego rozpatrzenia kwestii wizualności.

W Polsce jesteśmy jednak wciąż, jak się wydaje, w okresie zauroczenia nowymi możliwościami dyscyplinarnymi. Nie nadeszła jeszcze pora refleksji, która mogłaby skomplikować status naszego związku

ze studiami nad kulturą wizualną; do nielicznej mniejszości należą artykuły, w których problematyczny status tego projektu jest rzetelnie analizowany. Sytuację utrudniają jeszcze różnice w recepcji. W kręgu anglosaskim, w mateczniku dyscypliny, jest ona poddawana poważnej krytyce, a nawet wieszczy się jej koniec. Zorganizowana w 2011 roku konferencja Stone Summer Theory Institute została poświęcona „pożegnaniu ze studiami wizualnymi”. Rzecz jasna apokaliptyczna wymowa tytułu spotkania była obliczona na prowokację, pozostaje on jednak symptomatyczny dla świadomości kryzysu i potrzeby ewaluacji tego, co tradycyjnie nazywa się „stanem badań”, a zwłaszcza dla jego metodologicznej części. Tymczasem na przykład we Francji pierwsza katedra studiów nad kulturą wizualną powstała dopiero w 2010 roku na Uniwersytecie w Lille. W Polsce w ostatnich latach zaczęły powstawać programy studiów poświęcone kulturze wizualnej, co jest naturalną konsekwencją wzrastającego od kilku lat zainteresowania tym obszarem w obrębie kilku dyscyplin: od historii sztuki, przez kulturoznawstwo, po socjologię. Wydaje mi się, że jest to dobry moment na przemyślenie samych podstaw studiów nad kulturą wizualną. Nie po to, by na nowo rozpoczynać międzydyscyplinarne dyskusje, ale po to, by zastanowić się, czy możliwe byłoby skonstruowanie takiej praktyki badawczej, która nie powielalaby rozwojowych błędów, o których wspominałem.

Jak więc wygląda stojące przed nami zadanie? Myślę, że staje się coraz bardziej oczywiste. W obliczu epistemicznej nieefektywności studiów nad kulturą wizualną konieczne wydaje się poszukiwanie innych źródeł ikonofilii; potrzebne jest także – w ramach pracy przygotowawczej – lepsze zrozumienie mechanizmów, które doprowadziły do fiaska projektu studiów nad kulturą wizualną. Niezbędne jest też lepsze zrozumienie tego, czym tak naprawdę był zwrot obrazowy. Jeśli wierzyć w najbardziej rozpowszechnioną wersję wydarzeń, jego skutkiem byłoby głębokie przekształcenie humanistyki jako całości. Tak się jednak nie stało: studia nad kulturą wizualną pozostały przedsięwzięciem lokalnym. Nie skolonizowały innych dyskursów (choć przyczyniły się w pewnym stopniu do przekształcenia wielkiej części praktyk w obrębie historii sztuki), lecz same uległy kolonizacji. Co mam na myśli? Gdyby studia

nad kulturą wizualną spełniły oczekiwania, na ich terenie zostałyby wypracowana specyficzna metodologia, która mogłaby skutecznie zastąpić teorie popularne w obszarze historii sztuki. Stało się inaczej: kultura wizualna okazała się rodzajem matrycy wypełnianej metodologiami pochodzącymi z różnych dziedzin krytycznej humanistyki: marksizmu, psychoanalizy, feminizmu, studiów postkolonialnych. Rozszerzenie pola zainteresowań, będące głównym wkładem studiów nad kulturą wizualną w rozwój choćby historii sztuki, nie pociągnęło za sobą wypracowania stosownej metody badawczej. Wielka liczba potencjalnych przedmiotów badań została osierocona; opieka krytycznych krewnych nie wyszła im na dobre.

Badania nad kulturą wizualną wpadły w zastawioną przez siebie pułapkę. Projekt, który miał zmieścić z powierzchni ziemi bezkrytyczne (archaiczne) sposoby zajmowania się materiałami obrazowymi, przerodził się w pozbawioną autokrytycyzmu dyscyplinę, która powieli przewidywalne sposoby analizy<sup>28</sup>. Ważną przyczyną tego stanu rzeczy jest sam status krytyki we współczesnej humanistyce – status, który coraz częściej staje się przedmiotem wątpliwości. Spróbuję wyjaśnić to zagadnienie, odwołując się do jednego z esejów Brunona Latoura.

W tekście *Why Critique Has Run Out of Steam* z 2004 roku Latour rekonstruuje mechanizm funkcjonowania krytyki, wskazując na jego patologię. Krytyczna analiza ma prowadzić do zrozumienia logiki relacji między podmiotem a przedmiotem: przedmiotem jako

---

28 Moje uwagi wobec paradygmatu krytycznego w studiach nad kulturą wizualną i w humanistyce w ogóle nawiązują m.in. do tekstów Ewy Domańskiej i Brunona Latoura. Zob. np. E. Domańska, *Historia egzystencjalna. Krytyczne studium narratywizmu i humanistyki zaangażowanej*, Warszawa 2012; tejże, *Jakiej metodologii potrzebuje współczesna humanistyka*, „Teksty Drugie”, nr 1–2/2010; E. Domańska, B. Olsen, *Wszyscy jesteśmy konstruktywistami. Odpowiedź na artykuł Jacka Kowalewskiego i Wojciecha Piaska „W poszukiwaniu utraconej Rzeczywistości. Uwagi na marginesie projektu »zwrotu ku rzeczom« w historiografii i archeologii»*, w: J. Kowalewski, W. Piasek (red.), *Rzeczy i ludzie. Humanistyka wobec materialności*, Olsztyn 2008; E. Domańska, *Humanistyka nie-antropocentryczna a studia nad rzeczami*, „Kultura Współczesna”, nr 3/2008; B. Latour, *Why Critique Has Run Out Of Steam*, „Critical Inquiry”, vol. 30 nr 2/2004; tegoż, *Nigdy nie byliśmy nowocześni. Studium z antropologii symetrycznej*, przeł. M. Gdula, Warszawa 2011.

miejszem projekcji podmiotu, podmiotem jako efektem działania sił zewnętrznych, takich jak stosunki ekonomiczne i społeczne, systemy znakowe, popędy czy geny. Problem pojawia się wtedy, gdy zadajemy pytanie o status owych zewnętrznych sił; w perspektywie Latourowskiej to, że nie można ich w żaden sposób zakwestionować, stanowi o fiasku krytyki. Równocześnie jednak oczywiste jest, że krytyka nie byłaby możliwa, gdyby sam jej projekt nie wspierał się na zewnętrznym elemencie, do którego wszystko inne daje się zredukować. Marksizm jest filozofią krytyczną nie dlatego, że jest w stanie objaśnić zjawiska społeczne za pomocą odwołania do kategorii ekonomicznych, ale dlatego że reprodukuje redukcjonistyczną logikę, w której to, co objaśniane sprowadza się do fundamentalnych, niekwestionowalnych kategorii analitycznych. Nie sposób nie zauważyć, że logika ta dotyczy nie tylko modernistycznych wielkich narracji, lecz także – a nawet w większym stopniu – postmodernistycznych i poststrukturalistycznych języków o mniejszym zasięgu.

Zdaniem Latoura modernistyczna krytyka jest projektem wymagającym naprawy. Mechanizm jej funkcjonowania okazał się wadliwy, a co więcej – niezdolny do autokorekty. Ten pesymistyczny obraz, zaskakujący, jak przyznaje sam autor, swoim radykalizmem, okazuje się niezwykle przekonujący, jeśli wziąć pod uwagę efektywność analizowanych procedur. Kolejne gesty krytyczne, niezależnie od swego wyrafinowania, prędzej czy później przeradzały się, w najlepszym wypadku, w nieefektywne epistemiczne narzędzia, parodie siebie samych, krytyczne automatyzmy, a w najgorszym – w użyteczne środki służące niewłaściwym celom.

Należy zaznaczyć, że Latourowi nie chodzi o powrót do stanu przednowoczesnego; w jego tonie nie ma nostalgii, której być może moglibyśmy się spodziewać, biorąc pod uwagę jego wkład w rozwój konstruktywizmu. Pragmatyczne rozwiązanie musi uwzględnić złożoność obecnej sytuacji, a przede wszystkim przyczyny stanu projektu krytycznego. W świetle Latourowskich wątpliwości, które moim zdaniem dotyczą także projektu studiów nad kulturą wizualną i szerzej, obszarów adaptujących na swoje potrzeby dyskursy krytyczne różnego pochodzenia, potrzebne

wydaje mi się przemyślenie ich statusu jako języków krytycznych. Co-raz wyraźniejsza staje się także konieczność potraktowania studiów nad kulturą wizualną jako fenomenu historycznego, z jasno określonymi celami, narzędziami, momentem powstania i okresem zmierzchu, a także sformułowanie alternatywy, nawet jeśli w tej chwili miały to być jedynie zarysy. Tego rodzaju sugestie schyłku były już formułowane w literaturze przedmiotu – niemal z wnętrza dyscypliny – na przykład przez przywoływanego Jamesa Elkinsa.

Moim zdaniem w tak naszkicowanej sytuacji konieczna jest zmiana strategii. Nie chodzi przy tym o to, by całkowicie odwrócić się od niewątpliwych osiągnięć założycieli alternatywnej narracji o wizualności. Gest odcięcia, jakkolwiek użyteczny ze względów taktycznych, byłby tylko wyrazem krótkowzroczności. Moim celem jest coś innego: odnalezienie, interpretacja i przepracowanie metodologicznych alternatyw, zapomnianych pojęć, projektów dyscyplin, które nigdy tak naprawdę nie zostały zrealizowane. Jedną z możliwych dróg postępowania jest poszukiwanie źródeł współczesnej praktyki w językach teoretycznych, które z pewnych przyczyn zostały porzucone i mimo tkwiącego w nich potencjału (w naszym przypadku chodziłoby rzecz jasna o ucieleśnioną w nich możliwość poważnego potraktowania obrazu jako konkretnego) nie są dłużej rozwijane. Inspiracje mogą równie dobrze znajdować się poza polem studiów nad kulturą wizualną. Bliska jest mi idea studiów nad obrazami będących dyskursem (dyskursami) świadomym własnej historii, wychodzącym poza apologię pomnikowych postaci i dzieł, badającym nieznanne momenty własnego rozwoju. Być może w taki sposób można uprawiać humanistykę bardziej świadomie – unikając zagrożeń, o których wspominałem, pisząc o studiach nad kulturą wizualną – i przybliżyć się do własnego przedmiotu.

Bliskie są mi też niektóre elementy postawy metodologicznej Ewy Domańskiej, szczególnie dystans wobec teorii rozumianej jako gotowa, aplikowalna całość: „Jestem orędowniczką odejścia zarówno od spekulatywnego sposobu konstruowania teorii, jak i od traktowania teorii jako gotowej do użycia skrzynki z narzędziami. Powtórzę, że rzutowanie teorii na materiał prowadzi do testowania teorii i instrumentalnego

traktowania materiału”<sup>29</sup>. Obydwie strategie, do których odnosi się Domańska, byłyby w przypadku badanego przeze mnie zjawiska nieefektywne. Można sobie wyobrazić badanie przekształceń modelu tworzenia wiedzy przy użyciu gotowych narzędzi konceptualnych, jednak tego rodzaju strategia będzie zawsze narażona na podstawowy błąd polegający na przecenianiu siły teorii w konfrontacji z analizowanym materiałem. Chciałbym za wszelką cenę go uniknąć; w sytuacji, w której celem pracy jest uchwycenie logiki lokalnych przemian w praktyce badawczej, zastosowanie teorii wielkiego zasięgu byłoby już w punkcie wyjścia nietrafne. Podkreślenie tego wyboru wydaje mi się ważne z tego względu, że we współczesnej humanistyce decydującą rolę odgrywają perspektywy teoretyczne pochodzące z innych dyscyplin, nie opierające się na analizie materiału historycznego, lecz – przynajmniej do pewnego stopnia – samowystarczalne, stanowiące gotowe narzędzia interpretacyjne.

W tym miejscu chciałbym skrótowo nakreślić pewne założenia moich badań, objaśnić decyzje metodologiczne w odwołaniu do zasady głównej: poważnego podejścia do tego, co Domańska nazywa materiałem. Przytoczę jeszcze jeden fragment jej książki, by dokładniej opisać swoją strategię. „Celem takiego podejścia jest po pierwsze odejście od instrumentalnego traktowania teorii, a po drugie połączenie teorii z praktyką. Chodziłoby zatem nie o wydobywanie dyrektyw metodologicznych do badania historii z istniejących już teorii (takie podejście powodowało właśnie alienację wobec teorii – zwłaszcza jeżeli chodziło o materializm historyczny), ale o zwrócenie się ku opisowi i analizie materiału badawczego w celu poszukiwania pojęć, budowania generalizacji, co w konsekwencji prowadziło do zbudowania teorii (małego i średniego zasięgu)”<sup>30</sup>.

Podzielam bardzo jasno tu zarysowane dążenie do deinstrumentalizacji teorii. Nie oznacza to jednak odwrotu od teorii czy konieczności wyzbycia się wszelkich założeń o charakterze ogólnym. Domańska

29 E. Domańska, *Historia egzystencjalna*, dz. cyt., s. 170.

30 Tamże, s. 172.

mówi o tworzeniu teorii dzięki doświadczaniu materiału, o jej budowaniu na podstawie tego, co badane. Jej zdaniem teoria może być wiarygodna tylko wtedy, gdy zostanie wypracowana w rezultacie opisu i interpretacji przedmiotu badań. W nieco inną stronę popycha nas użyte przez poznańską autorkę wyrażenie „poszukiwanie pojęć”; jeśli teoria albo pojęcie są rozumiane jako istniejące czy zapisane w badanych przedmiotach, możliwe jest nie tylko wypracowanie nowej teorii małego lub średniego zasięgu, ale też odwołanie się do już istniejących narzędzi wielkiego zasięgu, o ile odnajdujemy je w badanym materiale, o ile – jeśli można tak powiedzieć – są one zapisane w przedmiocie, z którym się stykamy. Domańska pozostawia furtkę dla procedury badawczej, w ramach której używamy istniejącej już, gotowej teorii, lecz tylko wtedy, gdy ma to uzasadnienie w przedmiocie, gdy ów przedmiot przez swoją charakterystykę domaga się określonej odpowiedzi teoretycznej. Łatwo sobie wyobrazić sytuację, w której określone typy obiektów wywołują pewne konieczne odpowiedzi teoretyczne; tego rodzaju wizja jest z perspektywy Domańskiej akceptowalna, u jej źródła nie leży bowiem metodologiczny dogmatyzm, sprowadzający się do aplikowania w każdej sytuacji narzędzi teoretycznych uznawanych za skuteczne czy właściwe, lecz dążenie do odnajdywania w tym, co badane załączków rozwiązań teoretycznych.

Moim zdaniem tak naszkicowane podejście może być rozwijane również w inny sposób. Nietrudno zauważyć, że sytuuje się ono pomiędzy dwoma dogmatycznymi biegunami, usiłując uniknąć związanych z nimi pułapek. Z jednej strony ma pozwolić na wypracowanie alternatywy wobec teorii traktowanej jako skończona i aplikowalna całość, z drugiej strony motyw zakorzenienia teorii w przedmiocie ma oddalić potencjalny zarzut naiwności, jaki można by wysunąć wobec stanowiska pozbawionego teoretycznych założeń i przesądów. Ów zarzut, który opiera się na zrównaniu nieufności wobec teorii z przekonaniem o istnieniu faktów obiektywnych, a zatem i możliwości stworzenia obiektywnego opisu, jest niekiedy odpierany inaczej. W ramach analizy kontrowersji, czyli metodologii badań wypracowywanej na gruncie teorii aktora-sieci, stawką jest opis pewnego rodzaju fenomenów społecznych (kontrowersji), który

z założenia ma być wolny od silnych założeń teoretycznych<sup>31</sup>. Badacz kontrowersji zbiera dane, archiwizuje postawy, perspektywy determinujące zebrane opisy, jednym słowem, pracuje, jak gdyby nie posługiwał się jakimkolwiek aparatem teoretycznym. Jego zasadą jest opis. Rzecz jasna, tego typu postawa nie wynika z teoretycznej naiwności, lecz z pragmatyki sytuacji badawczej. Tworzenie opisów, „jak gdyby” były one neutralne, ułatwia dostęp do możliwie pełnego spektrum postaw i perspektyw w obliczu badanego zdarzenia. Jednocześnie badacz nie może traktować swojej perspektywy jako obiektywnej; jego obowiązkiem jest analizowanie i branie pod uwagę również własnych przesądów i założeń, a także tematyzacja samej sytuacji opisu. W podobny sposób, jak myślę, możemy odczytać propozycję Domańskiej; opisać strategię badawczą dzięki odwołaniu do owej prowizorycznej, pragmatycznej neutralności, która sprawia, że odkrycie rzeczywistej charakterystyki badanego przedmiotu jest łatwiejsze.

Sugestia, zgodnie z którą dyskursy o obrazie winny uważnie przyjrzeć się zapomnianym momentom własnej historii, może zostać zrozumiana jako wezwanie do autonomizacji dyscyplin. Nie jest to moim zamiarem; jedyną motywacją jest tu epistemiczna efektywność. Skoro studia nad kulturą wizualną, posiłkujące się metodologiami z rozmaitych obszarów humanistyki, okazały się w znacznej mierze niewydolne, konieczne jest wypracowanie alternatyw. Nie pociąga to za sobą rezygnacji z perspektyw zewnętrznych, wyparcia wędrujących pojęć czy jakkolwiek rozumianego postulatu oczyszczenia języka dyscyplin. Zresztą żadna z owych dyscyplin, nawet historia sztuki, nie jest dyskursem autonomicznym; co więcej, rządzące nimi mechanizmy widać niekiedy wyraźniej, gdy ogląda się je z zewnątrz, z perspektywy dyscyplin sąsiednich.

Bardzo pouczające wydaje się w tym kontekście stanowisko Bruno Latoura. Jego uwagi dotyczące ikonofilii i ikonoklazmu, dające się porządkować do pola historii nauki, pozwalają zobaczyć humanistykę skupioną na kwestii obrazów w nowym świetle. Przy czym istotne jest,

<sup>31</sup> Zob. np. T. Venturini, *Diving in magma: How to explore controversies with actor-network theory*, „Public Understanding of Science”, nr 19/May 2010.

żeby zwrócić uwagę na sposób, w jaki Latour definiuje ikonofilię. Nie chodzi o znany z historii kult, ale o poważne potraktowanie obrazów, które francuski badacz określa negatywnie – jako fenomeny niedające się zredukować do dwóch instancji, wokół których były kształtowane i rozwijane epistemologie w kulturze zachodniej: sfery podmiotowości i sfery tego, co istnieje w świecie, poza podmiotem. Zgodnie z tą perspektywą wszelkie teorie poznania opierały się na metafizykach, w których dotarcie do założonego celu (wiedzy) usprawiedliwiało wysoce zaawansowane procesy redukcji. Jeśli dana epistemologia była skoncentrowana na podmiotowości, wtedy zarówno sfera mediacji (obrazów, reprezentacji), jak i to, co obiektywne były redukowane do roli pochodnych wobec działalności podmiotu. I odwrotnie: epistemologia, w ramach której zakładano prymat poznania tego, co obiektywnie istnieje w świecie, z konieczności spychała na dalszy plan zarówno obrazowe mediacje, jak i podmiotowość i subiektywność traktowane przede wszystkim jako przeszkody na drodze do wiedzy. Rzecz jasna, ta wizja bardzo upraszcza dzieje filozofii, wydaje mi się jednak nie tylko trafna jako ich ogólne ujęcie, ale też ogromnie skuteczna heurystycznie, jeśli zależy nam na wyjaśnieniu czy opisanu kwestii obrazu.

W ujęciu Latoura teoretyczną ziemią obiecaną jest historia sztuki. W odróżnieniu od dyscyplin skupiających się na Umyśle i Świecie – dwóch biegunach poznania – historia sztuki zajmuje się obrazami, wizerunkami, odbiciami, jednym słowem, reprezentacjami, a zatem tym wszystkim, co odpowiada za mediację między tymi biegunami: „Kiedy nauka obsesyjnie zajmowała się tym, co dzieje się w Umyśle i w Świecie, dystans wobec sztuk, szczególnie sztuk wizualnych, był największy. Ale kiedy nauka zaczęła być postrzegana jako wizualna aktywność mediacji, sztuki wizualne zaoferowały jej doskonale zasoby; one zawsze były postrzegane w kategoriach mediacji i nigdy specjalnie nie przejmowały się reprezentującym Umysłem czy reprezentowanym Światem”<sup>32</sup>. Ten

32 B. Latour, *How to Be Iconophilic in Art, Science and Religion?*, w: C.A. Jones, P. Galison (ed.), *Picturing Science, Producing Art*, Routledge, New York–London 1998, s. 423. Zob. także B. Latour, *Petite réflexion sur le culte moderne des dieux faitiches*, Synthélabo: Les empêcheurs de penser en rond, Paris 1996; B. Latour, P. Weibel (ed.),

pogląd wydaje się być trafny, zwłaszcza kiedy myśli się o historii sztuki jako dyscyplinie, w której od kilkudziesięciu lat do głosu z coraz większą siłą dochodzą przedstawiciele jej społecznej odmiany, a niektórzy z nich zostali uznani za prekursorów kultury wizualnej, mającej zastąpić archaiczną naukę historyczną w murach Akademii. Latourowska argumentacja wydaje się rozwiewać wszelkie wątpliwości; historia sztuki ma być praktyką opisującą losy mediatorów w procesach reprezentacji, i to praktyką, której rezultat nie budzi kontrowersji.

Zdaniem francuskiego antropologa, jeśli rekonstruujemy społeczne losy dzieła sztuki, nie podważamy jego wartości. Inaczej jest w przypadku nauk ścisłych; zwracanie uwagi na to, w jakich warunkach pojawiają się fakty naukowe, wydaje się podważać ich prawomocność. Racja bytu nauki, docieranie do faktu, jest zagrożona wtedy, gdy upowszechnia się konstruktywistyczna wizja jej funkcjonowania: „Gdy konstruktywizm mnoży kroki pośrednie, zawsze wydaje się osłabiać pretensje do prawdziwości i niszczyć badany obiekt”<sup>33</sup>. W tej sytuacji jedynym wyjściem jest, zdaniem Latoura, pogodzenie obu z pozoru bardzo odległych od siebie pól. Pogodzenie, które ma polegać nie na ich utożsamieniu czy zniwelowaniu różnic, ale na wzajemnej inspiracji: historia sztuka winna pomóc naukom ścisłym oswoić się z nieuchronną mediacją, z kolei dyscypliny, w których konstruktywizm nie jest przyjmowany bez wątpliwości, powinny zainspirować w polu nauk o reprezentacji pytanie o realizm.

Latour kwestionuje tak naprawdę obydwie występujące tutaj bieguny teoretyczne: konstruktywizm milcząco przyjmujący założenie o niemożliwości dotarcia do rzeczywistości i naiwny realizm, w obrębie którego nie zadaje się pytania o istotność mediacji w procesie konstytucji tego, co rzeczywiste. W jaki sposób badacz rozwiązuje ten problem? Nie opowiada się za żadnym dającym się od początku jednoznacznie zaklasyfikować stanowiskiem teoretycznym; stara się raczej zrozumieć sytuację, w której rzeczywiście tworzy się opozycja realizmu i konstruktywizmu.

*Iconoclash. Beyond the image wars in science, religion and art*, MIT Press, Cambridge (Mass.) 2002.

33 B. Latour, *How to Be Iconophilic in Art, Science and Religion?*, w: C.A. Jones, P. Galison (ed.), *Picturing Science, Producing Art*, Routledge, New York–London 1998.

W analizowanym przykładzie pisze o zdjęciu, na którym widać głębokoznawców oglądających mapę amazońskiego lasu deszczowego. Zdjęcie wykonał sam, był naocznym świadkiem zdarzenia, co ma znaczenie dla interpretacji sytuacji, w której chodzi o zrozumienie tego, w jaki sposób naukowcy nadają sens własnym działaniom. Bohaterowie scenki pokazują sobie nawzajem kolejne punkty na rozłożonych na stole mapach; choć nie odnoszą się bezpośrednio do rzeczywistości – mediatorem jest mapa – zachowują się tak, jak gdyby mieli dostęp do tego fragmentu świata, o którym mówią. W jaki sposób interpretować ich zachowanie? „Skoro dotarcie do celu wymaga tak wielu pośrednich kroków, adept kultury wizualnej mógłby wątpić, że naukowiec do czegokolwiek się odnosi. Tymczasem to właśnie ona łączy te kroki w jeden; wskazujący gest bez najmniejszej wątpliwości może zostać użyty, by odnieść się do odpowiedniego miejsca. Czy więc naukowcy cokolwiek widzą? Nie, gdyż to, do czego się odnoszą, jest nieobecne. Tak, gdyż dzięki długiej serii kroków pośrednich mogą się odnosić do swego pola badawczego”<sup>34</sup>.

Wydaje się, że kluczem jest tutaj porzucenie z góry upatrzonego stanowiska teoretycznego, niezależnie czy byłby to realizm, czy konstrukttywizm. Latour sugeruje przede wszystkim, że obserwowanej praktyki nie da się ująć z zewnątrz, czyli przez odwołanie do uprzednio zdefiniowanego stanowiska dotyczącego tak naprawdę natury poznania. Jeśli chcemy zrozumieć ową praktykę w jej złożoności, musimy pozwolić tworzącym ją aktorom na autodefinicję; to oni nadają znaczenie swoim czynnościom: zwracają uwagę na niedoskonałość mapy czy wykorzystują ją, by efektywnie wskazać na wybrany wycinek rzeczywistości, jednym słowem, wykorzystują możliwości tkwiące w mediatorach, pozwalają im działać, wprawiają w ruch proces mediacji.

Latourowska ilustracja pozwala nam zrozumieć, na czym powinna polegać postawa badawcza w konfrontacji z obrazami. Ikonofilia to szacunek wobec sytuacji, w której mediatorami są obrazy. Jesteśmy ikonofilami, jeśli uznajemy, że mediacja jest kluczowym zjawiskiem w procesie konstytucji świata. „Ikonofilia nie jest szacunkiem wobec

---

34 Tamże, s. 419.

obrazu, lecz wobec ruchu obrazu. Uczy nas, że zatrzymanie obrazu w praktykach naukowych i religijnych, skupienie się na tym, co wizualne, zamiast na ruchu, przejściu od jednej formy obrazu do innej, sprawia, że nie ma na co patrzeć. Z kolei idolatrię można określić jako uwagę skierowaną na to, co wizualne. Ikonoklazm można zdefiniować jako atak na idolatrię albo niszczenie ikonofili: to dwa bardzo różne cele. Niezwykle trudno przeciwstawić się obecnej we wszystkich obrazach pokusie ich zatrzymania; to dlatego ikonoklasta marzy o pozbawionym mediacji dostępie do prawdy, o całkowitej nieobecności obrazów. Ale jeśli chcemy podążać drogą ikonofili, powinniśmy podchodzić z jeszcze większym szacunkiem do serii transformacji, dla których każdy obraz jest tylko prowizoryczną ramą”<sup>35</sup>.

W ujęciu Latoura historia sztuki jest z istoty rzeczy ikonofilską; historyczne opisy, śledzące losy przedmiotów wizualnych i mechanizmy ich interpretowania, podkreślają rolę mediatorów. Ich aktywność nie jest pojmowana jako zagrożenie dla tożsamości czy istnienia obrazu; przeciwnie: wielka liczba mediatorów sprawia, że obraz jest lepiej osadzony w świecie. Jeśli na przykład przedmiotem naszych badań są monochromatyczne obrazy Gerharda Richtera, nie zajmujemy się tylko i wyłącznie wielkimi, jednobarwnymi powierzchniami, które możemy obejrzyć w galerii. Opis skoncentrowany jedynie na powierzchni malowideł, na ich barwie, fakturze, ewentualnie na doświadczeniu płaszczyzny, byłby po prostu niepełny. Historia sztuki wymaga przekroczenia cienkiej granicy dzielącej przedmiot i to, co go otacza, umożliwia, czyni sensownym. Dlatego w opisie, prócz obrazów, pojawiają się inni aktorzy: używane przez artystę narzędzia, elementy tradycji malarskiej, w której malarstwo monochromatyczne mogło się w ogóle pojawić, a w latach 60. XX wieku doprowadzić do powstania sygnowanych przez Richtera szarych obrazów, elementy kontekstu historycznego, inne media używane przez artystę, fotografie wykorzystywane jako inspiracje, czasem przenoszone na płótno. Konkretny obraz monochromatyczny będący przedmiotem historycznej interpretacji zostaje włączony w złożoną

---

35 Tamże, s. 421.



sieć, w której jest tylko jednym z węzłów. Co istotne, takie usytuowanie jest w historii sztuki czymś naturalnym w tym sensie, że badany obiekt – nawet jeśli jest traktowany po prostu jako jeden z elementów pewnej sytuacji kulturowej – nie traci swojej wyjątkowości. Wręcz przeciwnie: jednostkowość doświadczenia wizualnego wzmacnia to, że obraz funkcjonuje w związkach z innymi obrazami, przedmiotami, kontekstami historycznymi, które umożliwiają jego usensownienie.

Powyższa diagnoza nie ogranicza się jedynie do współczesności czy charakterystycznego dla naszej epoki sposobu nadawania znaczenia temu, co wizualne. Czy można sobie wyobrazić studium obrazów Tytjana bez uwag dotyczących szkoły weneckiej, Giorgionego, kontekstu epoki, elementów warsztatu artysty, sposobu używania farb, nakładania ich na płótno, wpływu na malarstwo holenderskie? Wszystkie elementy interpretacji obrazu są znaczące; nie sposób sprowadzić ich do zbyt ogólnej, niewiele mówiącej kategorii kontekstu, która odgrywa zwykle w takich przypadkach rolę wytrycha.

Nietrudno zauważyć, że Latourowska wizja całkowicie przeczy najczęstszym intuicjom dotyczącym tego, w jaki sposób ewoluuje współczesna humanistyka. Z perspektywy konstruktywistycznych studiów nad nauką historia sztuki wydaje się dyscypliną zaawansowaną metodologicznie; nie dlatego, że podąża za teoretycznymi nowinkami, ale dlatego, że jej przedmiotem jest przede wszystkim ta sfera rzeczywistości, którą od dawna zaniedbują zarówno dyscypliny humanistyczne (zajęte rozpatrywaniem problemów „Umysłu”), jak i ściśle (badające „Świat”). Historia sztuki jest dyskursem, który powinien zająć uprzywilejowaną pozycję w topografii nauk ze względu na swoją domenę przedmiotową. Albo inaczej: niektóre procedury badawcze, w historii sztuki doskonale zadomowione, utrwalone do tego stopnia, że nie są już przedmiotem pytań, powinny stać się wskazówką wtedy, gdy planuje się metodologiczną rewizję zarówno w obrębie dyscyplin odrzucających decydującą rolę procesów mediacji, jak i tam, gdzie przemieniona w fetysz reprezentacja uniemożliwia pomyślenie przedmiotu.

Latourowska ikonofilia winna być inspiracją dla studiów nad obrazami. Chciałbym jednak zasygnalizować w tym miejscu znaczącą

wątpliwość dotyczącą diagnozy proponowanej przez francuskiego socjologa. O ile niezwykle przekonujące (i warte rozpropagowania) wydaje się dowartościowanie takich procedur badawczych, które ze względów metodologicznych oferują dostęp do procesów mediacji, o tyle korekty (wynikającej prawdopodobnie tylko z dzielącego nas czasowego dystansu – esej Latoura pochodzi z 1998 roku) wymaga sam opis współczesnego funkcjonowania historii sztuki jako dyscypliny. Nie działa ona już w taki sposób, jak to opisuje Latour; przynajmniej w pewnej części została przetransformowana przez studia nad kulturą wizualną i dyskursy pokrewne. Inaczej wyglądają też badania nad nauką; pod wpływem narastającego zniechęcenia konstruktywizmem, sprowadzającym się w praktyce do negowania znaczenia praktyk naukowych, nastąpił odwrót w kierunku historii nauki, czyli dyscypliny, w której konstruktywizm, jakkolwiek obecny, miał zawsze ograniczone wpływy.

Lorraine Daston pisze o kryzysie studiów nad nauką, posługując się odwołaniami do fabuły *Snu nocy letniej*: kochankowie lokujący swe uczucia w niewłaściwych osobach, zakochani na przekór woli ojca, mają przypominać dyscypliny albo dyskursy uwikłane w niewygodne sojusze, zmieniające fronty w zależności od zmieniającej się sytuacji<sup>36</sup>. Ostatyczny wniosek z jej diagnozy można streścić następująco: po okresie intensywnego zakochania, w którym historia nauki przejęła radykalny konstruktywizm i zaadaptowała krytyczne metodologie zaczerpnięte z socjologii, antropologii czy *gender studies*, doszło do ochłodzenia stosunków. Dyscyplina historyczna wraca do wypracowywanych na jej terenie metod, by móc opisywać właściwy sobie przedmiot bez redukcjonizmu charakterystycznego dla ujęć zadomowionych w studiach nad nauką.

Odwrotnie dzieje się na obszarze badań nad sztuką; tu metodologie historyczne są bardzo silnie kwestionowane. Powrót do inspiracji wewnętrznych, jeśli można tak powiedzieć, dopiero się zaczyna. Właśnie dlatego, doceniając trafność Latourowskiego opisu, trzeba zasugerować

---

<sup>36</sup> L. Daston, *Science Studies and the History of Science*, „Critical Inquiry”, nr 35/ Summer 2009.

odwrotny kierunek działań. Skoro historia nauki otrząsnęła się już z okresu dominacji naiwnego konstruktywizmu, a historia sztuki ciągle funkcjonuje w obliczu tego zagrożenia, jest przez nie redefiniowana, trzeba wykorzystać doświadczenia sąsiedniej dyscypliny. Topografia badań zmieniła się od 1998 roku tak bardzo, że historia sztuki nie może dłużej stanowić wzoru do naśladowania; przeciwnie, nieefektywność praktyk badawczych inspirowanych studiami nad kulturą wizualną powinna skłonić nas do przemyślenia własnej pracy – studiów nad obrazami – na podstawie doświadczeń historyków nauki. Choć studia nad kulturą wizualną są epistemicznie niesatysfakcjonujące, powrót do historii sztuki nie byłby rozwiązaniem stosownym. Z jednej strony, jak chciałem pokazać, historia sztuki funkcjonuje współcześnie pod wpływem studiów nad kulturą wizualną, rozpada się pod ich presją; poszukując nowej tożsamości pod naporem zewnętrznych języków teoretycznych, traci zdolność do tropienia mediacji, powiela strategiczne błędy i wpada w pułapki krytycznych automatyzmów. Z drugiej strony bezcelowe byłoby poszukiwanie tych obszarów historii sztuki, które nie zostały jeszcze tknięte przez nowe języki. Postawienie sobie takiego celu byłoby samo w sobie absurdalne; przeczylibyśmy w ten sposób historycznej ewolucji dyscyplin, powielając jednocześnie ideał czystości historii sztuki. Tymczasem potrzebujemy czegoś innego: inspiracji pozwalającej skonfrontować się z obrazami i językami mówiącymi o obrazach poza naiwną wiarą w dyskurs historyczny czy emancypacyjne własności krytyki.

Zdaję sobie sprawę, że mój postulat wymaga badań porównawczych łączących różne dyscypliny, w których obraz funkcjonuje jako pojęcie kluczowe. Właściwą odpowiedzią na zasygnalizowane wątpliwości byłaby także koncepcja studiów nad obrazami, której metodologiczną podstawę stanowiłaby refleksja nad nieredukowalnym konkretem wizualnym. Rzecz jasna, współcześnie w polu humanistyki funkcjonują już takie projekty intelektualne, w których założenie konieczności poważnego traktowania obrazów zostało wcielone w życie. Ich inspiracją stają się niekiedy nawet niektóre inicjatywy wpisujące się w przedsięwzięcie nazywane studiami nad kulturą wizualną. W interesującym nas kierunku idą prace Gottfrieda Boehma, Hansa Beltinga i Horsta Bredekampa, a także

badaczy francuskich, przede wszystkim Georges'a Didi-Hubermana, Giovanniego Careriego, Philippe'a-Alaina Michauda. Ich prace stanowią część ogólniejszej tendencji przekształcającej ten obszar humanistyki końca XX wieku i początku wieku XXI, którego wyróżnikiem jest skupienie na wizualnym konkrecie: obrazie traktowanym jako znaczący przedmiot materialny, niedający się zredukować do funkcji ideologicznie kształtowanej reprezentacji. W recenzji jednej z książek Wolfganga Kempa o zjawisku powrotu do artystycznego konkretności w niemieckiej historii sztuki pisał Mariusz Bryl: „Pod tym względem sytuują się oni [chodzi w tym miejscu o Kempa i Brötjega – przyp. A.L.] we wspólnej perspektywie badawczej, którą można by określić mianem »powrotu do dzieła«, perspektywie przeciwstawiającej się metodzie ikonograficznej, pragnącej przezwyciężyć ograniczenia tej metody przede wszystkim przez zmianę samego przedmiotu i celu podejmowanych badań. Przedmiotem badań staje się obraz jako autonomiczna struktura wizualna, celem – »to, co on sam z siebie wydobywa na jaw«<sup>37</sup>. Wizja Bryla jest klarowna, doskonale opisuje przemianę, której uległa znaczna część dyscypliny w kręgu niemieckojęzycznym. Powrót do dzieł – idący, co istotne, w parze z ich daleko posuniętą autonomizacją – jest związany z krytyką dominującego paradygmatu ikonograficznego. Ale zmiany, które można obserwować w niemieckiej historii sztuki, są tylko jednym z możliwych scenariuszy »powrotu do dzieła« czy »powrotu do rzeczy«. Moim celem będzie zbadanie owych innych możliwości, prześledzenie ścieżek, dzięki którym pewien fragment humanistyki mógł (i wciąż może) współcześnie stać się dyskursem skupionym na analizie konkretnych obrazów. Zajmę się więc swego rodzaju archeologią studiów nad obrazami, ale nie po to, by kontemplować nic już niemówiące pomniki zapomnianych idei, lecz po to, by zrozumieć rozwijające się na naszych oczach praktyki badawcze, w których w centrum znajduje się materialny przedmiot wizualny. Innymi słowy, interesują mnie źródła współczesnej ikonofilii.

37 M. Bryl, *Obraz i widz. O nowej książce Wolfganga Kempa, „Artium Quaestiones”*, IV/1990, s. 149.

## Pojedyncze obrazy nowoczesności

Poszukując możliwości powrotu do ikonofilii w ramach współczesnych praktyk badawczych, chciałbym zwrócić uwagę na pojawienie się problematyki obrazu materialnego, będącego punktem wyjścia myśli także na obrzeżach przedsięwzięcia semiologicznego, które stanowi główny przedmiot moich interpretacji. Chodzi mi o opracowanie pojęcia obrazu-przedmiotu przez Michela Foucaulta. To nieco wcześniejsze od przekształceń we francuskiej historii sztuki zdarzenie jest niezwykle istotne nie tylko dla dziejów modeli myślenia we francuskiej humanistyce – rzecz oczywista, zważywszy na centralny charakter prac Foucaulta w tym obszarze. Równie ważna jest destabilizująca rola tego pojęcia wewnątrz samej myśli autora *Historii szaleństwa*; tak naprawdę sprawia ono, że obraz jego myśli bardzo się komplikuje. Zgodnie z moją tezą Foucault otworzył drogę pewnemu sposobowi myślenia w ramach badań nad przeszłością, przy czym – to niezwykle istotne – chodzi o perspektywę, która ma niewiele wspólnego z pozycją krytyczną. Zwykle pisma Foucaulta wykorzystuje się po to, by ufundować krytykę fenomenów kulturowych, odsłonić konstytutywną (w polu kultury) rolę dyskursów powiązanych z władzą. Tymczasem interesujący mnie tekst otwiera inne możliwości, pokazuje, że istnieje inny Foucault. Zgodnie z tezą Ewy Domańskiej postuluję tu uhistorycznienie myśli francuskiej: „Pojawia się zatem potrzeba z jednej strony uhistorycznienia teorii francuskiej, a z drugiej jej przekroczenia, co polegałoby na wskazaniu zarówno na istniejący w niej potencjał, jak i na ograniczenia”<sup>38</sup>.

Z uwag przedstawionych wcześniej wyłania się przede wszystkim konieczność przekroczenia paradygmatu krytycznego, a wraz z nim Foucaultowskiej filozofii dyskursu, która służy przecież jako jedna z matryc pojęciowych w ramach studiów nad kulturą wizualną. Teraz chciałbym zwrócić uwagę na Foucaulta przekraczającego granice analizy dyskursu, koncentrującego się na obrazie pojmowanym jako obiekt, na materialności tego, co wizualne. Mimo, że obraz-przedmiot jest tylko jedną z figur

38 E. Domańska, *Historia egzystencjalna*, dz. cyt., s. 156.

obrazu obecnych w myśli francuskiego badacza<sup>39</sup> (wraz z obrazem-fikcją i obrazem-światłem), odgrywa kluczową rolę w procesie przekształcania sposobów myślenia o wizualności.

Poczawszy od roku 1967, Michel Foucault pracował nad książką o malarstwie Edouarda Maneta, mającą nosić tytuł *Le noir et la couleur*. Nigdy nie została ona ukończona. Wiadomo, że w końcu lat 60. i na początku 70. Foucault wygłaszał wykłady poświęcone twórczości Maneta: w 1967 roku w Mediolanie, w 1970 roku w Tokio i Florencji, wreszcie 20 maja 1971 roku w Tunisie<sup>40</sup>. Historyk i filozof zajmujący się niekiedy sztuką, lecz traktujący ją zwykle jako drugorzędny obiekt badań, skonfrontował się z pierwszym artystą nowoczesnym, by przemyśleć malarstwo nowoczesne jako pewien rodzaj wiedzy. Tekst wykładu bardzo długo pozostawał nieznanym; został odnaleziony stosunkowo niedawno i opublikowany w 2004 roku po niezbędnej obróbce redakcyjnej. Już sama strategia, która za nim stoi – studium przypadku, komentarz do trzynastu płócien – pozwala nam zadać pytanie o to, w jakiej relacji myśl Foucaulta pozostawała do przemian semiologii pikturalnej, a w szczególności do coraz mocniej manifestującego się dążenia do ścisłego powiązania badań z materiałem historycznym.

Foucault proponuje ćwiczenie na zadany temat, eksperyment, w którym obraz zostanie zestawiony z tekstem teoretycznym. Jego postulat jest prosty; wedle francuskiego filozofa warto zastanowić się nad tym, w jaki sposób można sprawić, by nowoczesność znów stała się przedmiotem pytania. Celem Foucaulta jest zakwestionowanie oczywistości sztuki i epoki nowoczesnej, ale też oczywistości, z jaką ujmuje się łącznie ową epokę i sztukę mającą do niej należeć, być jej znakiem i narzędziem. Jaki efekt chciałby uzyskać francuski filozof? Miejsce kolejnych interpretacji znanych już historycznych i teoretycznych wizji epoki nowoczesnej powinna zająć praca analityczna nad samą nowoczesnością, zestawienie rządzących nią sprzeczności. Mówienie o nowoczesności jest z tej

39 Zob. R. Triki, *Les aventures de l'image chez Michel Foucault*, w: T. Lenain (ed.), *L'image. Deleuze, Foucault, Lyotard, Vrin*, Paris 1997, s. 110.

40 Zob. M. Foucault, *La peinture de Manet, suivie de „Michel Foucault, un regard”*, sous la direction de Maryvonne Saison, Le Seuil, Paris 2004.

perspektywy interesujące tylko wtedy, gdy nie zakładamy z góry żadnej definicji tego, co nowoczesne. Dlatego tekst Foucaulta nie rozpoczyna się od zdefiniowania nowoczesności, określenia ram chronologicznych czy wydzielenia granic epoki. To w rzeczywistości seria pytań: czym jest nowoczesność, czy daje się ją myśleć jako pewien rodzaj albo modyfikację wiedzy? Czy malarstwo nowoczesne jest rodzajem wiedzy, która odsłania iluzje przednowoczesne, kwestionując i krytykując sam koncept wiedzy (reprezentacji)? Odpowiedź na te pytania stanowi esej, w którym nowoczesność staje pod znakiem zapytania nie tylko dlatego, że Foucault bada sam moment narodzin nowoczesnego malarstwa (to jest zresztą główny, najbardziej oczywisty temat jego wykładu), ale również z tego powodu, że malarstwo ma w nim bardzo nieoczywisty status, jest zawieszane pomiędzy praktyką materialną a praktyką tworzenia wiedzy. Foucault nie próbuje mówić o całości twórczości Maneta; wybiera kilkanaście płócien, które służą mu do zilustrowania pewnej hipotezy interpretacyjnej. Zajmuje się pojedynczymi obiektami, które dzięki uważnej analizie okazują się teoretycznie płodne: pozwalają przemyśleć kwestię nowoczesności.

W historii sztuki Manet był określanym zwykle jako prekursor impresjonizmu; wliczano cechy stylistyczne jego malarstwa, które otwierały drogę dojrzałemu impresjonizmowi<sup>41</sup>. Nowe techniki używania koloru, wprowadzenie czystych barw, alternatywnych sposobów oświetlenia zaznaczały przemieszczenie stylistyczne, które doprowadziło do ukształtowania się malarstwa impresjonistycznego; w malarstwie tym zarówno czysty kolor, jak i gra światłem mają znaczenie zasadnicze. Ale Foucault nie zajmuje się ewolucją stylistyczną; nie interesuje go poszukiwanie rozwojowych prawidłowości, lecz o wiele głębsze przesunięcie, które decyduje o kształcie nie tylko malarstwa, ale całej sztuki XX wieku w ogóle. Konkretnie dzieła malarskie w pewien sposób determinują całą sztukę współczesną, są zapowiedzią nowej epoki, której jednak nie da się opisać czy ująć za pomocą odwołania do pojęć zastanych, a zwłaszcza pojęcia nowoczesności wraz z całym jego bagażem znaczeniowym.

---

<sup>41</sup> Zob. np. R.L. Herbert, *Impressionism: Art, Leisure, and Parisian Society*, Yale University Press, New Haven, Connecticut 1991.

Obrazy Maneta są dla Foucaulta symptomami nadchodzącej epoki. Nie znakami, które można łatwo odczytać i odszyfrować ich działanie, lecz symptomami, czyli efektami pracy wymykającymi się jednoznacz-  
nemu określeniu<sup>42</sup>. Foucault wspomina o symptomach nowoczesności, a zatem o procesach, które zwiastują nową epokę, pozwalają na mówienie o niej, lecz nie na jej dokładne zdefiniowanie. Artystyczna nowoczesność – która sama jest symptomem głębszych przemian kulturowych – pozostaje u Foucaulta w pewnym sensie niedookreślona; obserwujemy tylko próby wskazania na pewne przemiany, analizy konkretnych obrazów, nie mamy natomiast do czynienia z ogólną teorią nowoczesności czy wizją, w której cała sztuka nowoczesna mogłaby się zmieścić. W tym też upatruję zaletę eseju świetnie spełniającego wymóg, o którym pisałem wcześniej: zamiast definiowania – kwestionować, nie zakładać nowoczesności jako czegoś znanego, lecz zadawać o nią pytania.

Foucault zajmuje się modyfikacjami sztuki związanymi z pojęciem reprezentacji; obrazy Edouarda Maneta wyznaczają jego zdaniem moment przekształcenia samej struktury reprezentacji malarskiej. To bardzo ważne: w analizie Foucaulta nie chodzi o wykrycie przekształcenia stylistycznego w obrębie praktyki tworzenia reprezentacji, ale o zmianę samej tej praktyki. Francuski autor uważa, że malarska nowoczesność stała się możliwa dopiero wtedy, gdy została podana w wątpliwość pewna praktyka związana z wytwarzaniem obrazów: ukrywanie śladów tego, że obraz zawsze był malowany na płaszczyźnie muru, deski, papieru czy płótna, która miała zwykle kształt prostokątny. Materialny charakter owej płaszczyzny (kształt, forma geometryczna, konkretność) był zacierany; Foucault mówi o zastępowaniu przestrzeni materialnej przestrzenią reprezentowaną.

W przeszłości, jeszcze przed Manetem, malarstwo miało być reprezentacją przestrzeni trójwymiarowej; powstawała ona dzięki trzem technikom: iluzji trójwymiarowości, oświetleniu, dokładnemu określeniu

---

<sup>42</sup> Zob. J. Laplanche, J.-B. Pontalis, *Słownik psychoanalizy*, przeł. E. Modzelewska, E. Wojciechowska, Warszawa 1996, s. 338.

pozycji widza. Wrażenie trójwymiarowości osiągnano przez uprzywilejowanie linii zbieżnych względem linii wertykalnych i horyzontalnych. Oświetlenie pochodziło często z wnętrza obrazu; jeśli było inaczej, to znaczy źródło światła znajdowało się poza granicami malowidła, było kierowane z jednego boku, aby w ten sposób jednocześnie podkreślić wrażenie głębi i ukryć to, że obraz jest w istocie dwuwymiarową powierzchnią, na którą pada światło naturalne. Z kolei dokładne określenie pozycji oglądającego sprawiało, że obraz nie był już traktowany jako rzeczywiście istniejący materialny obiekt, wobec którego możemy się przemieszczać, lecz jako pewnego rodzaju przestrzeń idealna, której jednym ze strukturalnych elementów jest oglądający podmiot. Każdy konkretny widz był w ramach tego sposobu myślenia (tworzenia reprezentacji) wpisywany w owo idealne miejsce podmiotu; dzięki temu ulegał trójwymiarowej iluzji, a materialna przestrzeń i wszystkie jej cechy ustępowały miejsca skonstruowanej przez malarza przestrzeni reprezentowanej.

Oczywiście ta wizja malarstwa jest uproszczona; Foucault pomija krytyczne fragmenty historii sztuki, momenty, w których materialność malarstwa przynajmniej do pewnego stopnia dochodziła do głosu. O jednym z nich przypomina Hans Belting: „[...] nasze wrażenie zmysłowe pobudzone jest na zmianę przez iluzję przestrzeni i przez pomalowaną powierzchnię obrazu malarskiego. Następnie rozkoszujemy się – jako wysoce estetyczną podniecią – ambiwalencją między fikcją i faktem, między przedstawioną przestrzenią i pomalowanym płótnem. Weneccy malarze renesansu świadomie grali z tą ambiwalencją, wprowadzając szczególnie grubo tkane płótno, aby dobitnie unaocznic widzowi przyleganie farby do materialnego nośnika, w czym wyrażać się miała autoekspresja medium malarstwa”<sup>43</sup>. Rzeczywiście, materialność niekiedy stawała się czymś istotnym i podkreślanym; jednak praktyka malarska zawsze opierała się przede wszystkim na tworzeniu iluzji trójwymiarowej przestrzeni, na przewyciężaniu, ignorowaniu lub zacieraniu materialności.

---

43 H. Belting, *Antropologia obrazu*, dz. cyt., s. 43–44.

Foucault opisuje moment przelomu: interesują go konkretne obrazy, w których przestrzenna iluzja nie tylko znika, lecz ustępuje miejsca przestrzeni w niemal agresywny sposób manifestującej swoją materialność. Zajmuje się konkretnymi, które odnoszą się do pewnego rodzaju ogólności. Obrazy Maneta umożliwiają sformułowanie pewnego modelu wizualności nowoczesnej, modelu rzecz jasna wstępnego, z pewnego punktu widzenia kompromisowego, ale mimo to niezwykle innowacyjnego. Manet rzeczywiście rezygnuje z utartych ścieżek; przełamuje obowiązującą stylistykę i równocześnie kładzie nacisk na to, co wcześniej odgrywało zupełnie marginalną rolę. Przekształcenie, za które odpowiada francuski twórca, polega na powtórnym wprowadzeniu w ramy obrazu elementów wskazujących na jego materialność; chodzi tu zarówno o ograniczenia takie jak geometria płótna, jak i o pewne możliwości, które otwierają się, gdy reprezentacja (relacja między przestrzenią materialną i reprezentowaną, wizualnym znaczącym i znaczonej) jest ustrukturuwana inaczej niż w malarstwie przed epoką nowoczesną.

Morfologia obrazów Maneta opiera się na zbliżeniu przestrzeni reprezentowanej do przestrzeni rzeczywistej; ale celem nie jest ich utożsamienie (czyli zniknięcie obrazu), lecz stworzenie obrazu nowego typu, w którym materialność nie będzie pomijana: „Manet na nowo wynajduje (choć czy w ogóle może go wynaleźć?) obraz-przedmiot, obraz jako materialność, obraz jako rzecz barwną, oświetloną z zewnątrz, przed którą lub wokół której widz może się poruszać”<sup>44</sup>. Jak zbudowany jest obraz-przedmiot? Co odróżnia go od klasycznej reprezentacji? Stawką tych pytań jest przynajmniej prowizoryczne wyznaczenie granicy między nowoczesnością a epoką, która ją poprzedza, a być może także zakwestionowanie przyjętego dotychczas sposobu mówienia o nowoczesności.

Najważniejsze innowacje w malarstwie Maneta dotyczą przestrzeni, sposobu, w jaki jest reprezentowana i wytwarzana w ramach obrazu. Ujawniają się one bardzo wcześnie; zdaniem Foucaulta pierwsze zapowiedzi odmiennego traktowania przestrzeni widzimy już w obrazie zatytułowanym *La Musique aux Tuileries*, pochodzącym z lat 1861–62.

---

44 M. Foucault, *La peinture de Manet...*, dz. cyt., s. 24.

Choć dominują tu klasyczne, wyuczone, akademickie środki wyrazu, pojawiają się symptomy zupełnie innego podejścia. Podkreślony zostaje wymiar wertykalny (pnie drzew dzielące płótno); najważniejsza dla konstrukcji reprezentacji jest horyzontalna oś wyznaczona przez głowy zgromadzonych ludzi. Mniej więcej w środku obrazu styka się ona z osią wertykalną, która rozpoczyna się w miejscu, gdzie znajduje się źródło światła dla całej sceny. Mimo iż obraz obejmuje dużą przestrzeń, efekt głębi jest zredukowany: postaci na pierwszym planie zasłaniają niemal całkowicie plan dalszy. Za ich sprawą iluzja trójwymiarowości jest osłabiona na korzyść dwóch wymiarów materialnego płótna.

Mniej więcej dziesięć lat później Manet maluje *Le Bal masqué à l'Opera*, obraz nazwany przez Foucaulta „inną wersją”<sup>45</sup> *La Musique aux Tuileries*. Ta sama tematyka, francuska arystokracja, kilka postaci kobiecych, eleganckie stroje i morze cylindrów. Ale przestrzeń została potraktowana w bardziej radykalny sposób. Zamiast stopniowej redukcji głębi przez przysłanianie dalszych planów mamy tu do czynienia z zamknięciem. Biała ściana, której solidność podkreślają jeszcze dwie niemal symetrycznie usytuowane kolumny, odcina widza od możliwego doświadczenia głębi. Co więcej – o tym przypomina Foucault – kolumny i kawałek ściany powtarzają wertykalne i horyzontalne elementy ramy obrazu, podkreślając tym samym jeszcze bardziej jego materialne ograniczenia. Zamiast próby wytworzenia trzeciego wymiaru widzimy tu raczej zwielokrotnienie, powtórzenie, podniesienie do potęgi ograniczeń medium malarskiego. Geometria płótna pojawia się na powrót na jego powierzchni, we wnętrzu reprezentacji; dzięki temu modyfikuje jej pracę i wytwarzane przez nią efekty. Odcięcie głębi sprawia, że znacznie skraca się dystans pomiędzy brzegiem obrazu a projektowanym tłem sceny. W efekcie postaci wydają się zbliżać do widza, a cały obraz – zamiast wytwarzać iluzję głębi – sprawia wrażenie reliefu, płaskorzeźby, w której efekt przestrzenny jest zredukowany.

Podobne efekty obserwujemy na płótnie zatytułowanym *L'Exécution de Maximilien*, pochodzącym z 1868 roku. Mur „niebędący niczym

---

45 Tamże, s. 26.

innym jak tylko podwojeniem płótna” zamyka scenę i uwalnia od konieczności konstruowania fikcyjnej głębi, a nawet od możliwości jej stworzenia.

Na tym obrazie można dostrzec jeszcze jedną technikę gry z całą tradycją malarską. Jeśli przyjrzymy się uważnie dwóm grupom postaci, zauważymy, że dystans, który je dzieli, jest niezwykle mały – obie znajdują się na tym samym planie, w podobnej odległości od widza. Lufy broni dotykają ciał skazańców, tymczasem ich postacie są zdecydowanie mniejsze. Manet zastosował w tym miejscu średniowieczną technikę reprezentowania, która pozwala na symboliczne odesłanie do pewnego dystansu bez przedstawiania go, bez wytwarzania dystansu iluzorycznego. Pomniejszenie postaci skazańców – jak mówi Foucault – „wskazuje na pewnego rodzaju spostrzeżenie, które nie ma natury percepcyjnej, lecz czysto intelektualną. Pomiędzy dwiema grupami, ofiarami i plutonem egzekucyjnym, powinien istnieć dystans”<sup>46</sup>. Nie jest on jednak postrzegalny, lecz tylko i wyłącznie sygnalizowany, symbolizowany za pomocą środków malarskich, czyli takich, które mają znaczenie jedynie we wnętrzu obrazu. Przesunięcie, do którego dochodzi naprawdę między rzeczywistością a obrazem, jest jednym z symptomów nowoczesności. Percepcja obrazowa związana z malarstwem nie jest już po prostu powtórzeniem percepcji, którą znamy z życia codziennego. Tworzy własną, autonomiczną przestrzeń, rządzącą się innymi regułami i niezależnymi zasadami tworzenia znaczeń. W tym konkretnym przypadku nie widzimy ani oddalenia, ani głębi: scena rozgrywa się na jednym planie pozbawionym głębokości. Usytuowanie postaci i ich wzajemna relacja tworzy się we wnętrzu obrazu dzięki całkowicie arbitralnej, wręcz podkreślającej swą arbitralność konwencji. Oznacza to, że Manet rezygnuje z tradycyjnych środków wytwarzania reprezentacji i opiera się na samej materialności i geometrycznych właściwościach obrazu.

Właściwie całą twórczość Maneta moglibyśmy prześledzić pod kątem tego, w jaki sposób komponuje on obrazy w relacji do osi horyzontalnych i wertykalnych, będących transpozycjami ram obrazu. *Le Port*

---

46 Tamże, s. 28.

*de Bordeaux* z 1871 roku został zdominowany przez nakładające się na siebie sekwencje elementów wertykalnych i horyzontalnych. Jest ich tak wiele, że Foucault zaproponował interpretację, która idzie dalej niż wcześniejsze: jego zdaniem nawarstwiające się powtórzenia tych elementów stanowią reprodukcję płótna, na którym jest namalowany obraz. Włókna tkaniny są odzwierciedlone na powierzchni reprezentacji, co można traktować jako zapowiedź pewnych praktyk malarskich dojrzałej nowoczesności, polegających na eksploracji podłoża jako warunku możliwości reprezentacji. Co więcej, jeśli przyjrzymy się dokładnie fragmentowi obrazu, na którym zostały przedstawione maszty, zobaczymy abstrakcyjną kompozycję elementów, „grę linii”. Reprezentacja wydaje się odrywać od tego, co reprezentowane; jej praca nie polega na odzwierciedlaniu jakiegokolwiek zewnętrznosci, znaczonego czy rzeczywistości. Nie chodzi mi o to, by zilustrować zjawisko, które zwykle uważa się za istotową cechę sztuki nowoczesnej, czyli zerwanie z figuracją, ale o dokładne przyjrzenie się temu konkretnemu przypadkowi. Gra form zastępuje funkcję mimetyczną lub podaje ją w wątpliwość, gdyż całkowicie zmienia funkcjonowanie dzieła. Obraz nie odnosi się do rzeczywistości, lecz do własnego podłoża, powtarza jego geometrię, wysuwa je na pierwszy plan.

To doświadczenie jest jeszcze bardziej intensywne w obrazie zatytułowanym *Argenteuil* z 1874 roku. Wertykalne i horyzontalne motywy powtarzają geometrię obrazu, natomiast tkanina (płótno) pojawia się niejako literalnie, we własnej osobie. Pasy, które zdobiją suknię kobiety, stanowią kolejne powtórzenie, wcielenie linii dominujących w obrazie. Z kolei ubranie mężczyzny zostało w części zdominowane przez analogiczny wzór; jedyną różnicą jest kierunek, w którym biega linie. Obydwa wzory składają się na metaforyczny obraz płótna. Materia obrazu została w tym miejscu przetłumaczona i przepisana; geometria materiału będącego podłożem została wyniesiona na samą powierzchnię wizualną, co oznacza także, że dominuje ona nad reprezentacją, nad funkcją uobecniania w obrazie tego, co rzeczywiste. Można sobie wyobrazić, że te warstwy nakładają się na siebie, tworząc gęsto splecioną teksturę.

Manet grał z geometrią obrazu również w inny sposób; jego dzieło *Kolej żelazna* z lat 1872–73 wykorzystuje materialne właściwości malarstwa po to, by podać w wątpliwość samą istotę reprezentacji. W tym celu wykorzystuje jednocześnie dwie strony płótna, awers i rewers. Nie chodzi jednak o to, że Manet maluje po obu stronach; raczej tworzy paradoksalną, opartą na sprzeczności scenę, której istotą jest niemożliwość obejrzenia tego, co przedstawione. Na pierwszy rzut oka obraz niczym się nie wyróżnia: dwie postacie, fragment miejskiego krajobrazu. Ale kiedy zadajemy pytanie, co się tu dzieje, do jakiego zdarzenia ma odsyłać reprezentacja, co jest rzeczywistym tematem, nie jesteśmy w stanie udzielić odpowiedzi. Po pierwsze, nie widzimy tego, na co wskazuje tytuł – wskazuje on na to, co nieobecne, choć ślad, obłok pary wodnej, odsyła do obecności, która minęła, bądź do takiej, która dopiero może nadejść. W każdym razie przedmiot obrazu, jeśli o takim możemy tu w ogóle mówić, jest nieobecny, niewidoczny. Po drugie, nie widzimy tego, na co patrzy kobieta – przedmiot jej spojrzenia znajduje się przed obrazem, poza jego granicami. Po trzecie, nie wiemy, na co patrzy dziewczynka stojąca przy ogrodzeniu; to prawdopodobnie przejeżdżający pociąg, ale nie możemy być tego pewni. Usytuowanie postaci sprawia, że obraz wydaje się odsyłać na przemian przed własną powierzchnią i w stronę (nieistniejącej) głębi. W tym sensie istotny jest zarówno awers, jak i rewers obrazu, a spojrzenie widza oscyluje pomiędzy tym, co nie zostało przedstawione z jednej strony płótna, i tym, co pozostaje ukryte po jego drugiej stronie. Zawsze trafia przy tym w pustkę, a sam widz miota się pomiędzy pragnieniem wcielenia się w kobietę i ujrzenia tego, co widzi, i chęcią spojrzenia w drugą stronę, tam, gdzie patrzy mała dziewczynka. W tym sensie Manet wykorzystuje tu zarówno awers, jak i rewers obrazu, czym zapowiada jedną z praktyk malarstwa nowoczesnego, mianowicie destabilizację oglądającego podmiotu i zakwestionowanie określonego miejsca widza. Oglądający jest zdezorientowany, gdyż tak naprawdę nie może zobaczyć tego, co przedstawia obraz.

Kolejna seria symptomów nowoczesności w malarstwie Maneta wiąże się ze światłem i ogólną kwestią oświetlenia w obrazie. Warto pamiętać, że przed epoką nowoczesną oświetlenie było używane do podkreślenia

wrażenia głębi i podtrzymania iluzji trzech wymiarów, odgrywało więc podobną rolę co praktyki, o których mówiliśmy przed chwilą, czyli uprzywilejowywało linie zbieżne oraz zacierało znaczenie linii wertykalnych i horyzontalnych. Tymczasem Manet całkowicie zrywa z tradycją. Przykład, który natychmiast przychodzi na myśl, to *Fajfer* z 1866 roku, czyli obraz całkowicie pozbawiony głębi. Jak to możliwe? Po pierwsze, za postacią nie ma przestrzeni, co nie znaczy jednak, że bohater nie został w jakiś sposób usytuowany. Ale jest to taki rodzaj usytuowania, który nie ma nic wspólnego z tradycyjnymi, przednowoczesnymi strategiami tworzenia reprezentacji. Miejsce, w którym stoi fajfer, zostało oznaczone za pomocą cienia, niewielkiej podłużnej plamy tuż koło buta. Reszta tła jest nieobecna, sprawia wrażenie zbędnej, a bohater obrazu – jeśli nie brać pod uwagę tego niewielkiego cienia, który sugeruje podłogę – stąpa po pustej przestrzeni. Po drugie, nie wiadomo, skąd pojawia się światło. Przed nowoczesnością oświetlenie obrazu musiało być usytuowane, umieszczone w przestrzeni. Często źródło światła było specjalnie oznaczone, a za każdym razem było wyraźnie określone, co umożliwiało modelowanie przestrzeni i wprowadzenie (wirtualnego) trzeciego wymiaru. Na przykład otwarte okno sugerowało, że światło pada z boku, z prawej lub lewej strony. Manet zrywa z tego rodzaju sposobem określania; na przykładzie *Fajfra* widzimy, że nie ma tu źródła światła, które moglibyśmy usytuować w samym obrazie. Jeśli zwrócimy uwagę na cienie, zauważymy, że nie mają one praktycznie żadnego znaczenia. Jeden z nich – ten najbardziej widoczny – odpowiada za oznaczenie miejsca, w którym stoi postać. Kolejny znajduje się na dłoni – to cień instrumentu; zacienione miejsca w okolicy podeszew butów wskazują nie tyle na miejsce bądź kierunek, z którego pada światło, ile na aktywność bohatera, który gra i jednocześnie rytmicznie przytupuje. Oczywiście te trzy zacienione miejsca wskazują kierunek, z którego pada światło, ale wedle Foucaulta nie jest to żaden z kierunków akceptowalnych w malarstwie tradycyjnym: światło nie jest skierowane na postać ani z lewej, ani z prawej strony, nie pada z góry ani z dołu. Fajfer jest oświetlony tak, jak gdyby obraz został postawiony przed otwartym oknem. Zamiast tworzenia przestrzennej iluzji za pomocą

światła mamy tu więc do czynienia z radykalnym potraktowaniem obrazu jako przedmiotu. Obraz-przedmiot to materialna rzecz, która może być oświetlona światłem zewnętrznym; obraz Maneta mówi nam o tym w bardzo przekonujący sposób. Przedstawiona postać nie występuje tu na scenie tworzonej za pomocą odpowiednio dobranych środków świetlnych. Scena znika, jest prawie niewidzialna, wszelkie efekty związane z modelowaniem tego, co reprezentowane, zostały zredukowane do minimum. Postacią – choć lepiej byłoby w tym miejscu mówić o bohaterze – staje się sam obraz wystawiony przed źródło światła, potraktowany jako rzecz materialna.

Najsłynniejszy chyba obraz Maneta, *Śniadanie na trawie* z 1863 roku, również stawia pod znakiem zapytania nasze przyzwyczajenia związane z tym, w jaki sposób działa światło w obrazie. Las oraz kobieta znajdująca się na dalszym planie są oświetlone światłem górnym, usytuowanym klasycznie, umożliwiającym modelowanie postaci – wystarczy spojrzeć na twarz kobiety. Jej część osłonięta od światła jest zacieniona. Tymczasem postaci znajdujące się w centrum płótna są oświetlone tak jak postać z poprzedniego obrazu, czyli centralnie, jak gdyby obraz został wystawiony na działanie światła naturalnego, jak gdyby był materialnym przedmiotem. Te dwa zupełnie nieprzystające do siebie rodzaje oświetlenia sprawiają, że o *Śniadaniu na trawie* nie można mówić inaczej niż przy użyciu pojęcia montażu. Dzięki Manetowi docieramy do pierwotnego znaczenia terminu „montaż”, tego, które odsyła do pewnego rodzaju kompozycji. Montaż jest metodą zakładającą pragmatyczne wykorzystanie fragmentów, ich zestawianie, a zatem także tworzenie relacji anachronicznych, burzących porządku czasowe. W *Śniadaniu na trawie* spokój klasycznej, tradycyjnej sceny został zaburzony nie tylko przez wkomponowanie w obraz innego rodzaju malarstwa, czyli aktu i martwej natury, ale także przez brutalne wtargnięcie światła, które trzy postaci widoczne w centrum stawia na pierwszym, wyjątkowo silnie podkreślonym planie. Oświetlenie klasyczne, dawne, jest tu przyćmione siłą oświetlenia nowoczesnego. Ich konfrontacja sprawia, że obraz przypomina czasowy kolaż, puzzle poskładane z nieprzystających do siebie fragmentów pochodzących z różnych epok.



Tego rodzaju interpretacja Maneta, akcentująca krytyczność, fragmentaryczność i problematyczność obrazu, współgra z analizami Georges'a Bataille'a, który w malarstwie Maneta dopatrywał się symptomów epoki posthistorycznej w sztuce. Malarstwo dawne (historyczne) było zdaniem Bataille'a zdyskursywizowane, podporządkowane intelektowi, istniało tylko w ramach akademickich, sztywnych konwencji. To podporządkowanie odcinało sztukę od doświadczenia ekstazy, świętości, od tego wszystkiego, co stanowi negatywność wiedzy. Dopiero u zarania nowoczesności malarstwo przełamuje dyskursywne bariery i dominację wiedzy, umożliwiając doświadczenie innego rodzaju niż tylko poznawcze, mieszczące się w ramach języka.

Analizy Foucaulta nie sprawiają, że nowoczesność staje się czymś oczywistym. Foucault mówi o malarstwie jako o zjawisku materialnym i jednocześnie nowym rodzaju wiedzy albo nowym sposobie stawiania pytań. Dzięki temu możemy spojrzeć inaczej także na Maneta, który nie jawi się już jako znany z podręczników prekursor impresjonizmu. O wiele ważniejsze są u niego momenty, kiedy malarstwo na powrót uświadamia sobie własną materialność: „Manet nie wynalazł malarstwa, które przeczy reprezentacji, gdyż u Maneta niemal wszystko coś reprezentuje. Zaczął jednak wprowadzać w ramy reprezentacji podstawowe, materialne elementy płótna. Wynalazł więc obraz-przedmiot, malarstwo, które jest przedmiotem; niewątpliwie był to podstawowy warunek procesu, w wyniku którego pewnego dnia po prostu uwolniliśmy się od reprezentacji, by zacząć grać z przestrzenią i jej czystymi, prostymi własnościami, jej własnościami materialnymi”<sup>47</sup>.

Moim zdaniem esej Foucaulta da się czytać jeszcze inaczej; możemy oczywiście podążać za intencjami autora i przekonstruowywać wizję nowoczesności. Ważniejsze jednak – przynajmniej z perspektywy tej książki – jest coś innego: wynalezienie pojęcia obrazu-przedmiotu, które jest koniecznym rezultatem wynalezienia obrazu-przedmiotu przez Maneta. Ten strategiczny ruch traktuję jako swego rodzaju oczyszczenie pola: dzięki afirmacji obrazu jako obiektu materialnego, mającego

olbrzymie znaczenie w definicji wielkich całości historycznych, takich jak malarstwo modernistyczne, sztuka nowoczesna czy sztuka współczesna. Foucault umożliwia zaistnienie projektów teoretycznych, które obraz traktują poważnie. Choć ze względu na sposób rozpowszechniania i fakt, że był on w rzeczywistości szerzej nieznanym przez z górą trzydzieści lat, a jego oddziaływanie miało mocno ograniczony zakres, chciałbym potraktować ten tekst jako jeden z ważnych momentów krytycznych w kontekście dziejów francuskiej humanistyki. Nie staram się tu konstruować nieuchronnie fałszywej genealogii przemian w ramach dyscyplin skupionych na wizualności, lecz zwracam uwagę na tekst, który wydaje się symptomem pewnej tendencji. Stanie się ona widoczna o wiele później, w wyniku przekształceń nurtu będącego głównym przedmiotem mojej analizy.

---

<sup>47</sup> Tamże, s. 47.

## O obrazach? Tak, ale razem z naszymi umarłymi. Semiologia pikturalna

Kim są „nasi umarli”? To przedstawiciele zapomnianych dyscyplin, twórcy modeli myślenia uznanych za przestarzałe, porzuconych na ołtarzu teoretycznej i metodologicznej nowości, anachronicznych. Semiologia (nie tyle pikturalna, ile semiologia w ogóle, jako fragment przedsięwzięcia strukturalistycznego) jest obecnie – myślę tu o drugiej dekadzie XXI wieku, choć ta diagnoza dotyczy co najmniej kilkudziesięciu ostatnich lat – postrzegana jako projekt wyczerpany, a nawet niebezpieczny. Metoda, która miała wyzwolić humanistykę z meandrów subiektywizmu, z fałszywych ścieżek hermeneutyki, jednym słowem, metoda, która miała sprawić, że humanistyka stanie się projektem naukowym, stosunkowo szybko przeszła w fazę kryzysu. Orientacja wskazująca na immanentny charakter mechanizmów tworzenia znaczeń ustąpiła prądom skupiającym się na analizie procesów odbioru dzieła, roli kontekstu i podmiotowości widza; z tej rozszerzonej na pierwszy rzut oka perspektywy semiologia wydaje się niezwykle redukcyjna. Jest projektem o sztucznie ograniczonym zasięgu, skupionym na doskonaleniu procedur metodologicznych, które stają się celem samym w sobie. Semiologia wydaje się konstruować własny język, ale nie po to, by powiedzieć coś nowego o świecie, lecz by w nieskończoność udoskonalać strukturę swego aparatu pojęciowego, języka, który wydaje się absolutnie samowystarczalny. Chciałbym nieco sproblematyzować to jednostronne ujęcie, wskazując na głębokie zakorzenie współczesnego myślenia

o obrazie w semiologii, a przede wszystkim w szerszym kontekście jej epistemicznej efektywności.

Koncept semiologii pikturalnej pojawił się w humanistyce francuskiej w końcu lat 60. i był rozwijany jeszcze w latach 70. XX wieku. Za najważniejszych przedstawicieli nurtu uważa się Louisa Marina, Huberta Damischa oraz Jeana-Louisa Schefera. Moim celem nie jest stworzenie wyczerpującego studium zjawiska; historia i ewolucja idei semiologii pikturalnej, jakkolwiek fascynująca, nie pokrywa się w całości z fenomenem, które będę się starał opisać, to znaczy z logiką wyłonienia się obrazu jako przedmiotu badań. Dlatego moja interpretacja semiologii pikturalnej będzie pragmatyczna: pominięte elementy historii zjawiska, które nie miały większego znaczenia dla historii obrazu, i skoncentruję się na pracach Louisa Marina. Marin przeszedł całą drogę od projektu nauki o sztuce, w której konkretne obrazy nie były poważnie brane pod uwagę, aż po praktykę badawczą skoncentrowaną na odkrywaniu warunków możliwości tworzenia się znaczeń w pojedynczych obiektach wizualnych. Będę się też odnosił do twórczości Huberta Damischa – jego wczesne prace przyczyniły się do rozwoju semiologii pikturalnej, natomiast późniejsze są realizacją koncepcji badań nad sztuką jako uprzywilejowanego miejsca myślenia. Nie zajmuję się tu tekstami Jeana-Louisa Schefera, choć niewątpliwie odegrały one pewną rolę w kształtowaniu się projektu. Ich znaczenie w kontekście interesującego mnie problemu jest jednak bardzo ograniczone. Powodem jest zbyt wyraźny związek też Schefera z ikonologią Panofsky'ego<sup>1</sup>. O ile Marin i Damisch wyraźnie odróżniają swe tezy od propozycji ikonologicznych, o tyle Schefer powielił wzorzec epistemologiczny znany z tekstów niemieckiego historyka. Proponowany przez Schefera model, bazujący na zestawieniu obrazu, lektury i tekstu, ma odzwierciedlać takie doświadczenie dzieła, którego jedynym sensem jest odczytanie tego, co wizualne. Lektura dzieła jest możliwa dzięki istnieniu deszyfrowalnych związków między obrazem i tekstem; znajomość analogicznego kodu, umiejętność rozpoznawania

<sup>1</sup> Zob. np. J.-L. Schefer, *Lecture et système du tableau*, „Social Science Information”, vol. 7, nr 3/June 1968; tegoż, *Scénographie d'un tableau*, Seuil, Paris 1969.

figur obrazowych potwierdza istnienie struktury, w której skład wchodzi to, co wizualne i tekst, a równocześnie czyni możliwą lekturę obrazu.

Co sprawia, że propozycja Schefera w niewielkim tylko stopniu różni się od koncepcji ikonologicznej? Nie decyduje o tym wyłącznie założenie czytelności obrazu; w kontekście semiologii nie jest ono zaskakujące, dzielą ją zresztą zarówno Marin, jak i Damisch, przynajmniej w początkowym okresie rozwoju nowej nauki. Decydująca jest idea warstwowego podziału analizy, którą wprowadza Schefer i która replikuje kluczowy w ikonologii etapowy charakter interpretacji sztuki. Ikonolog podąża od rozpoznawalnych elementów przedstawiających (etap preikonograficzny) przez konwencjonalne znaczenia tego, co przedstawione (analiza ikonograficzna) aż do odczytu znaczenia dzieła (jego wartości symbolicznej) dzięki interpretacji ikonologicznej. Schefer upraszcza nieco ten podział: mówi o poziomie wyrażania, na którym możliwe jest rozpoznawanie figur, i o poziomie symbolicznym składającym się z elementów znaczących. Dzieło znaczy, jest czytelne, zawiera pewną wiedzę o świecie dzięki stosownej konfiguracji elementów znaczących. Semiologia, powtarzająca tu gest ikonologiczny, ma koncentrować się na odczytywaniu poziomu symbolicznego. Podejście Schefera nie wnosi wiele do problematyki, którą zajmuję się w tej książce; choć mieściło się w polu semiologii pikturalnej jako historycznie określonego projektu, nie przyczyniło się do przemian polegających na koncentracji badań w obszarze historii sztuki na obrazie jako jednostkowym, materialnym modelu tworzenia znaczeń.

## Archeologia obrazu. Uzasadnienie powrotu

Zgodnie z moją tezą bez zrozumienia idei semiologii pikturalnej, reprezentacji i obiektu teoretycznego, bez tematyzacji ich historycznego znaczenia nie można wyjaśnić okoliczności pojawienia się obrazu jako centralnego pojęcia w części francuskiej humanistyki zajmującej się fenomenami wizualnymi, a więc w historii sztuki i na jej marginesach – przede wszystkim tam, gdzie styka się ona z antropologią i filozofią. Co więcej, nie sposób wyjaśnić sugerowanej przeze mnie dezintegracji

francuskiej historii sztuki i pojawienia się studiów nad obrazami, które chciałbym traktować jako bardziej efektywne. Dlatego przyznaję uprzywilejowane miejsce tekstom Marina i Damischa, odsłania się w nich bowiem logika przemiany modelu badawczego w części francuskiej humanistyki lat 60. i 70. XX wieku.

Wprowadzenie modelu semiologicznego do historii sztuki pozwoliło umieścić obraz w centrum praktyki dyscyplinarnej. Nie chodzi mi jednak tylko o opis ogólnej tendencji, którą można uzasadnić, odwołując się po prostu do częstości występowania interesujących nas pojęć, ale o odkrycie logiki tej zmiany. Obiekt odsyłający do szerszego niż sztuka zakresu fenomenów kulturowych stał się niemal natychmiast wiodącym przedmiotem badań, co doprowadziło – już w epoce nam bliższej, począwszy od lat 90. XX wieku – do przekształceń, by tak rzec, topograficznych, dotyczących wzajemnych relacji między historią sztuki a dyscyplinami, które z nią graniczą. W pewnym sensie sztuka została zastąpiona przez obraz w funkcji przedmiotu zainteresowania wiekowej dyscypliny, której status stał się tym samym znacznie bardziej niepewny, otwarty na wpływy antropologii i filozofii. Bezpośrednim rezultatem tej zmiany było osłabienie integralności historii sztuki, która musiała ustąpić pola strategiom analitycznym lepiej nadającym się do pracy z obrazami czy nawet wykształconym na kanwie doświadczenia pojedynczych obiektów wizualnych. Pojawienie się studiów nad obrazami nieprzypadkowo zostało odebrane w historii sztuki jako zagrożenie. Powodzenie tej formy myśli (bo trudno mówić w tym przypadku o dyscyplinie) świadczy nie tylko o podstawowym przekształceniu w ramach dyskursów o wizualności, ale też o słabości historii sztuki, zdolnej odtąd już tylko do reakcyjnych działań obronnych: powolnej adaptacji nowych modeli myślenia i pisanie albo konwulsyjnych gestów odrzucenia wszystkiego, co narusza jej stabilność. Innymi słowy, opisywana przeze mnie transformacja może być rozumiana jako jedna z wersji śmierci historii sztuki.

Jednym z celów niniejszej książki jest nakreślenie alternatywy dla funkcjonujących już wersji losów dyskursów, których przedmiotem jest wizualność w okresie od lat 60. XX wieku do współczesności. Dlaczego taka alternatywa wydaje mi się konieczna? Kluczowym powodem jest

łatwo identyfikowalna jednowymiarowość owych wizji, skoncentrowanych na przełomie dzielącym historię sztuki i jej współczesnych następców: kulturę wizualną i nową historię sztuki. Nietrudno zauważyć, że są one ściśle związane z anglosaskim kręgiem kulturowym i obszarem oddziaływania amerykańskich i brytyjskich uniwersytetów.

Nie zamierzam – unikając reprodukcji konfrontacyjnego w gruncie rzeczy modelu dziejów dyscypliny jako zderzenia przestarzałych sposobów myślenia i innowacji teoretycznych – konstruować wątpliwej opozycji, dzielącej historię interesującej nas części humanistyki we Francji na okres bardziej tradycyjny, związany z kultywaniem erudycyjnej wersji historii sztuki, opartej na akumulacji faktów, i bliższy współczesności okres pojawienia się i rozkwitu studiów nad obrazami. Podążam tu śladem Ewy Domańskiej, która krytykuje wszechobecność „toposu tradycyjnego historyka” oraz powszechną manierę przeciwstawiania tradycyjnych i nowoczesnych modeli badawczych: „Pojawiający się często w wypowiedziach metodologów i historyków historiografii topos tak zwanego tradycyjnego historyka, który uosabia modelowy typ pozytywistycznego badacza hołdującego kultowi faktów, fetyszowi genezy, transparentnej idei źródła historycznego i przeświadczeniu o jednej Prawdzie, jest wynikiem wygodnego uproszczenia. Pozwala on budować obraz bardziej »nowoczesnego« historyka poprzez negację – jako kontestującego tradycyjny sposób widzenia i uprawiania historii”<sup>2</sup>.

Domańska przekonująco obnaża redukcyjność tego podziału, którego funkcjonowanie ma uzasadnienie w strategii pisarskiej reprezentantów bliższych nam czasowo prądów historiograficznych. W takiej optyce tradycyjny historyk jest przywiązany do dogmatów pozytywistycznych, unika teorii, a historia jest dla niego nauką wolną od politycznego zaangażowania i zabarwienia ideologicznego. Naukowa metodologia ma zapewnić mu niezależność polityczną i ideologiczną; rezultaty badań są postrzegane jako „wolne” bądź „czyste” i tak też nazywane, co doskonale komponuje się z obrazem autonomicznej praktyki naukowej, zdolnej

2 E. Domańska, *Historia egzystencjalna*, dz. cyt., s. 98.

do efektywnego funkcjonowania bez zewnętrznych zapożyczeń, będącej w stanie jednoznacznie określić swój przedmiot i stosowane procedury. Taki obraz był konstruowany w ramach dyscypliny wyłącznie w celach strategicznych; stanowił element retoryki wspierającej wizję przemian metodologicznych.

Nie sposób nie zgodzić się z krytyką Domańskiej; co więcej, jej obserwacje można łatwo ekstrapolować na inne, pokrewne dyscypliny. Gdybyśmy sporządzili inwentarz strategii stosowanych w dyskursach, których przedmiotem jest sztuka i – szerzej – uniwersum wizualne, figura tradycyjnego badacza zajęłaby w nim poczesne miejsce. Wystarczy zauważyć, w jaki sposób są opisywane narodziny kultury wizualnej (w sensie nowej dyscypliny)<sup>3</sup>. Wskazuje się na decydujące momenty w historii myśli, w których wyłaniają się nowe idee – nieakceptowalne z perspektywy tradycyjnej, płodne i istotne dla powstającego nowego porządku. Wspominane rozszerzenie granic dyscypliny w pracach Michaela Baxandalla i Svetlany Alpers oraz wprowadzenie elementów krytyki feministycznej i marksistowskiej traktuje się jako decydujące momenty dzielące kulturę wizualną od historii sztuki, która przyjmuje tu rolę szacownego, lecz skazanego na wymarcie przodka. Figurę tradycyjnego badacza wzmacniają dodatkowo pojęcie zwrotu (obrazowego, ikonicznego) i retoryka nowości<sup>4</sup>.

Analiza prac Louisa Marina (i semiologii pikturalnej) umożliwia dotarcie do logiki wyłonienia się obrazu jako nowego przedmiotu zainteresowania sieci dyscyplin – przedmiotu, który ze względu na swą konkretność, jednostkowość i materialność wymaga przekształceń metod badawczych. Przy czym nieuprawnione byłoby w tym miejscu konstruowanie wizji, w której zależność pomiędzy przedmiotem badań i dostosowaną do niego metodą byłaby absolutnie jednokierunkowa. Przedmiot – konkretny obraz – rzeczywiście wymusza zakrzywienie perspektywy. Jednak relacja jest symetryczna: metodologia skupiona na konkretnych obiektach,

<sup>3</sup> Zob. G. Rose, *Interpretacja materiałów wizualnych*, dz. cyt., s. 19–25.

<sup>4</sup> Zob. np. W.J.T. Mitchell, *Zwrot piktorialny*, dz. cyt.; M. Drabek, *Kultura wizualna, czyli jaka?*, dz. cyt.

opierająca się na studiach przypadku, skłania, by szukać przedmiotów badań stanowiących – przynajmniej potencjalnie – interesujący punkt wyjścia do analizy. Pojedyncze obiekty badań, wizualne idiomy i partykularne obrazy istniały na długo przed okresem, kiedy upowszechniła się omawiana tendencja. Wprawdzie teoria jest modelowana przez swój przedmiot, ale równocześnie obiekty wchodzą w zakres naszego zainteresowania właśnie dzięki teorii, która wydobywa je na światło dzienne.

### Kwestia terminologiczna. Pojęcie obrazu

Analiza problemu obrazu we francuskiej humanistyce jest kłopotliwa nawet na poziomie terminologicznym. Kiedy komentujemy teksty francuskich autorów, musimy wziąć pod uwagę trudność związaną z tym, że polskie pojęcie obrazu odpowiada co najmniej dwóm francuskim terminom o zupełnie różnym znaczeniu. Z jednej strony odnosi się do *tableau*, malowidła, obrazu malarskiego, dzieła artystycznego, uświęconego tradycją przedmiotu badań historii sztuki, będącego także obiektem zainteresowania innych dyscyplin. Do napisania pozostają zresztą dzieje tych zainteresowań, które brałyby pod uwagę funkcjonowanie obiektów artystycznych poza historią sztuki w rozmaitych rolach – od przykładu i ilustracji po obiekt teoretyczny będący punktem wyjścia konstrukcji teoretycznej. Z drugiej strony pojęcie obrazu [*image*] oznacza elementy pola wizualności definiowanej przez złożoną sieć dyskursów, wśród których historia sztuki nie pełni już funkcji dominującej. Została uzupełniona przez filozoficznie i antropologicznie inspirowane studia nad obrazami, w ramach których są one rozpatrywane jako zależne jednocześnie od pola kulturowego, jak i od swego materialnego charakteru. W historii sztuki obraz nigdy nie stanowił pierwszoplanowego przedmiotu zainteresowań; nowe sposoby myślenia o tym, co wizualne poszerzają spektrum przedmiotowe, wychodzą poza sferę artystyczną ku możliwie najszerzej rozumianym sposobom wytwarzania obrazów związanych nie tylko bezpośrednio z działalnością człowieka, ale też z obszarem techniki, wizualizacjami w nauce, wizualnością oderwaną od jakkolwiek rozumianej podmiotowości.

Na ściśle określonym obszarze semiologii pikturalnej – w tekstach Marina i Damischa – pojęcie obrazu pojawia się zaskakująco rzadko. Narzędzia terminologiczne obu badaczy pochodzą zasadniczo z dwóch źródeł: ze strukturalistycznego językoznawstwa i z historii sztuki. Obraz [image] nie mieści się ani w jednym, ani w drugim słowniku; jeśli się w nich pojawia, to tylko jako pojęcie marginalne. W semiologii pikturalnej interesuje mnie jednak coś innego: nie samo występowanie pojęcia obrazu, lecz przede wszystkim funkcjonowanie pewnej logiki rozwoju dyscypliny, na mocy której przedmiotem badań przestaje być sztuka i umożliwiające jej rekonstrukcję uniwersalne wzorce tworzenia sensu w dziele. Jej miejsce zajmują konkretne przedmioty artystyczne, obrazy lub ich fragmenty, mające zdolność wytwarzania znaczeń i traktowane jako posiadające wartość teoretyczną, jako miejsca generowania myśli. Zadanie, które sobie tu stawiam, nie polega zatem na inwentaryzacji tekstów pod kątem występowania pojęcia obrazu [image], lecz na odkrywaniu prawideł rozwoju, dzięki którym obraz jako dominujący przedmiot badań mógł się we francuskiej historii sztuki w ogóle pojawić i dzięki którym doprowadził – niedługo później – do jej osłabienia. Jednak w ramach wstępu do analiz stanowiących o istocie mojego projektu chciałbym zasygnalizować dwa momenty, w których pojęcie to się pojawia. Są one zresztą symptomatyczne dla logiki przemiany, o której będę pisał.

W 1969 roku, a więc w okresie, gdy projekt semiologii pikturalnej był dopiero konstruowany, w „Critique” ukazał się artykuł Louisa Marina zatytułowany *Le discours de la figure*<sup>5</sup>. Pojęcie obrazu [image] pojawia się w nim w ramach analizy funkcjonowania dzieła sztuki jako całości znaczącej. Obraz jest tu tą częścią reprezentacji, która odpowiada za referencję, i tym samym znajduje się poza zasięgiem zainteresowań semiologii pikturalnej, skupionej na badaniu wewnętrznego sensu figur reprezentacji. Kolejny moment wiąże się ze schyłkowym etapem rozwoju semiologii pikturalnej. W książce *Des pouvoirs de l'image*<sup>6</sup>

5 Zob. L. Marin, *Le discours de la figure*, „Critique”, nr 270/1969.

6 Zob. L. Marin, *Des pouvoirs de l'image*. *Gloses*, Seuil, Paris 1993.

z 1993 roku, wydanej już po śmierci Marina, obraz staje się centrum rozważań. Marin konstruuje specyficzną ontologię, skoncentrowaną na wytwarzanych przez obraz efektach; obraz jest tu ujmowany antyesencjalnie, przez pryzmat efektywności badanej antropologicznie i historycznie. Ewolucja projektu semiologii pikturalnej dokonała się pomiędzy tymi dwoma momentami. Obraz całkowicie zmienił sens i – przede wszystkim – wagę. Był niewiele znaczącym pojęciem konotującym drugorzędą (pomijalną w ramach semiologii) funkcję reprezentacji, a stał się obiektem badań, pojęciem odsyłającym do historycznego i antropologicznego wymiaru jej działania, siły tworzenia podmiotowości i utrwalania stosunków władzy.

### Projekt uniwersalnej nauki o sztuce. Uniwersalność dzięki partykularności

Na początku skupię się na dyscyplinarnym projekcie Louisa Marina – idei semiologii pikturalnej, która pojawiła się w tekstach francuskiego autora u schyłku lat 60. XX wieku w odpowiedzi na potrzebę zreformowania historii sztuki w odwołaniu do strukturalizmu. Marin był aktywnym członkiem ruchu strukturalistycznego. W latach 60. i 70. uczestniczył w pracach Groupe de recherche sémio-linguistique kierowanej przez Algirdasa Greimasa. Tym samym włączył się w ofensywę mającą na celu przekształcenie humanistyki w ogólności i jej poszczególnych języków przy użyciu modelu językoznawstwa. Historia sztuki – która wówczas we Francji była zdominowana przez późne formy ikonologii i ambicje powiązania jej z historią kultury o szerszym zasięgu – miała zostać uformowana na nowo przy wykorzystaniu narzędzi semiologicznych. Idea semiologii pikturalnej została sformułowana przez Marina po raz pierwszy w tekście *Éléments pour une sémiologie picturale*, ukończonym w listopadzie 1968 roku i zamieszczonym pierwotnie w zbiorze *Les Sciences humaines et l'œuvre d'art* pod redakcją Bernarda Teyssèdre'a<sup>7</sup>,

7 L. Marin, *Éléments pour une sémiologie picturale*, w: B. Teyssèdre (ed.), *Les Sciences humaines et l'œuvre d'art*, La Connaissance, Bruxelles 1969.

lecz znanym dzięki autorskiej książce Marina *Études sémiologiques: Écritures, peintures*<sup>8</sup>.

*Éléments pour une sémiologie picturale* stanowi rodzaj teoretycznego i metodologicznego wprowadzenia do książki Marina. Jest próbą nakreślenia założeń semiologii pikturalnej w odwołaniu do językoznawstwa strukturalnego, psychoanalizy i refleksji Paula Klee. Włączenie lingwistycznego modelu badań w obszar zarezerwowany dotąd dla metod specyficznych dla historii sztuki miało prowadzić do uniwersalizacji dyscypliny, jej unaukowania i desubiektywizacji; miała ona stać się projektem ukierunkowanym na eksplikację fenomenów artystycznych dzięki zestawowi zasad składających się na model funkcjonowania sztuki (innym zagadnieniem jest rzecz jasna projektowany zasięg projektu): „Pytanie o istnienie semiologii pikturalnej nakłada się na kwestię jej fundamentów jako nauki o sztuce pikturalnej, czyli koherentnego i pełnego zbioru zasad, pojęć operacyjnych i modeli eksplikacyjnych pozwalających na uniwersalne odkrycia”<sup>9</sup>. Semiologia pikturalna miała być konsekwentną odpowiedzią na problem specyficznie rozumianej nieczytelności dzieła sztuki. Przy czym nie mam tu na myśli wszelkich trudności interpretacyjnych powstających w konkretnym akcie lektury dzieła malarskiego, ale nieczytelność wpisana w istotę malarstwa, niejawną reguł tworzenia i mechanizmów formowania się sensu. Gdyby były one jawne, czytelne, widoczne na powierzchni, narzucające się z oczywistą koniecznością w pojedynczym akcie odczytania, na naukę nie byłoby miejsca. Tymczasem punktem wyjścia Marina jest teza o podwójnej niejawności – sposobu działania dzieła i sensu działalności artysty: „Sekrety działania dzieła i artysty nie są dane w samym dziele. Kiedy jest ono ukończone, skrywa je pod lub poza malowaną powierzchnią. To, co się ukazuje na owej powierzchni, a zatem sposób, w jaki stają się one widoczne, nie jest oczywisty”<sup>10</sup>.

8 L. Marin, *Éléments pour une sémiologie picturale*, w: tegoż, *Études sémiologiques: Écritures, peintures*, Klincksieck, Paris 1971.

9 Tamże, s. 18.

10 Tamże, s. 17.

Marin określa tu swą opcję teoretyczną w opozycji do pozytywizmu opierającego się na założeniu istnienia faktów pozytywnych i na wymogu bezpośredniej obserwacji przedmiotu badań. Pozytywistyczną wersję historii sztuki wspiera figura konesera, uważnego badacza artefaktów, obserwatora detali, wykształconego podmiotu wprawionego w atrybucji dzieł. Znaństwo ma być warunkiem możliwości historii sztuki jako praktyki naukowej. Tymczasem Marin przekracza pozytywistyczne zasady (i ściśle związane z nimi sprzeczności<sup>11</sup>), dla których podstawowym prawidłem metodologicznym był redukcjonizm rozumiany jako ograniczenie pola zainteresowania nauki do zbioru przedmiotów artystycznych mogących stać się przedmiotem bezpośredniego oglądu. Semiologia pikturalna inaczej definiuje swój przedmiot. Nie jest on tożsamy z obiektem artystycznym, który można oglądać, opisywać, interpretować – jego definicja wykracza poza kontyngentne cechy przedmiotu materialnego w stronę modelu mającego własności generatywne, rządzące seriami przedmiotów. Semiologia pikturalna w wersji zaproponowanej w *Éléments pour une sémiologie picturale* ma za swój przedmiot obraz wraz z zdefiniowaną przez niego lekturą tekstu figuratywnego: „Obraz malarski to tekst figuratywny oraz system lektury”<sup>12</sup>.

Co taka definicja oznacza w praktyce? Można ją interpretować (w kontekście różnicy dzielącej semiologię i pozytywizm) jako postulat zarysowujący możliwość uniwersalizacji projektowanej przez Marina nauki. Obraz malarski jest tu traktowany jako tekst, przy czym stawką

11 Krytyka ograniczeń pozytywizmu była obecna w większości nurtów historii sztuki w XX wieku, począwszy od ikonologii, przez społeczną historię sztuki, skończywszy na kierunkach inspirowanych poststrukturalizmem. Jednak pozytywistyczne idee wciąż decydują o kształcie dużej części praktyk dyscyplinarnych. Rezultatem tego stanu rzeczy jest nieustająca aktualność antypozytywistycznej krytyki. Zob. np. J. Blanc, *L'histoire de l'art prise aux mots*, „Revue Appareil”, nr 9/2012, [czasopismo internetowe, <http://revues.mshparisnord.org/appareil/index.php?id=1411>, data dostępu 20.01.2013]. Krytyka sprzeczności i ograniczeń pozytywizmu jako modelu epistemologicznego historii sztuki obecna jest m.in. w wielu pracach Georges'a Didi-Hubermana wykorzystujących idee Waltera Benjamin, Zygmunta Freuda i Aby Warburga; zob. zwłaszcza G. Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Minuit, Paris 2000.

12 L. Marin, *Éléments pour une sémiologie picturale*, dz. cyt., s. 19.

przedsięwzięcia teoretycznego nie jest zrównanie obrazu i tekstu, ale odnalezienie – „pod lub poza malowaną powierzchnią” – modelu generującego malarstwo jako praktykę sensotwórczą.

Nieuchronną konsekwencją tak zarysowanego podejścia – umieszczenia obrazu poza ograniczeniami pozytywizmu – jest zmiana sposobu myślenia o doświadczeniu sztuki, odwrót od niesproblematyzowanego, uważanego za naturalny oglądu. W modelu pozytywistycznym zakłada się absolutną neutralność poznającego i doświadczającego podmiotu; pozycja patrzącego jest więc nieistotna. Nie ma ona znaczenia, i to w podwójnym sensie. Z jednej strony nie bierze się pod uwagę kwestii spojrzenia, relacji podmiotu i przedmiotu, problemu lektury i interpretacji – podmiot jest niezaangażowany, wręcz obojętny wobec poznawanego artefaktu, na który nie ma żadnego wpływu. Z drugiej strony pozytywistyczny model unika pytania o władzę i moc dzieła, o to, co dzieje się wtedy, kiedy stajemy twarzą w twarz z obrazem. Poza horyzontem zainteresowania analitycznego pozostaje tu nie tylko zdolność obrazu do zafascynowania oglądającego, do wciągnięcia go w opowiadaną historię, ale też coś znacznie bardziej elementarnego – formalne właściwości obrazu, które kierują spojrzeniem, każą zwracać uwagę na konkretne płaszczyzny i figury. Jakie są konsekwencje takiego podejścia? Przede wszystkim nierealistyczne ujęcie doświadczenia sztuki, które sprowadza się do niezdeteminowanego, pozbawionego mediacji spotkania badacza i dzieła. Tymczasem semiologia pikturalna bierze pod uwagę i problematyzuje proces lektury obrazu postrzeganego już nie jako autonomiczny przedmiot, niemal przypadkiem ujęty okiem konesera, ale jako złożona całość istniejąca dzięki mechanizmom wytwarzania sensu, programująca odbiór.

Jak wygląda semiologiczna interpretacja dzieła? Na samym początku musimy zdać sobie sprawę z tego, że nie można myśleć o dziele, nie biorąc pod uwagę skierowanego ku niemu spojrzenia: „Obraz jest zazwyczaj oglądany w całości jako totalność, która nie tylko zakłada pewien punkt widzenia – zwykle (lecz tylko zwykle) określany przez kod perspektywy dzięki mniej lub bardziej rygorystycznej konstrukcji – ale którą musimy także rozumieć bardziej dogłębnie jako dystans

i ukierunkowywanie spojrzenia usytuowanego *hic et nunc* w przestrzeni egzystencjalnej i jednocześnie jako odseparowanie przestrzeni obrazu od przestrzeni egzystencjalnej, odseparowanie innej przestrzeni, która, spychając w cień przestrzeń przeżywaną, konstytuuje się jako miejsce nazywane przez nas utopią”<sup>13</sup>. Badania na gruncie semiologii pikturalnej rozpoczynają się od rozpoznania punktu widzenia wpisanego w sam obraz, nieodłącznego od niego, koniecznego, by możliwe było pomyślenie doświadczenia sztuki. Przy czym nie chodzi o doświadczenie w potocznym znaczeniu tego słowa, o kontakt, spotkanie, spojrzenie, ale o zdarzenie, w którego ramach możliwe staje się urzeczywistnienie sensu dzieła. Charakterystyczna jest wykorzystywana przez Marina metafora przestrzenna, pozwalająca na jeszcze ściślejsze odgraniczenie semiologii pikturalnej i właściwego jej skupienia na mechanizmach sensotwórczych od modelu pozytywistycznego, w którym problem przestrzeni konstytuowanej przez dzieło nie istnieje.

Chciałbym w tym miejscu, korzystając z przytoczonego cytatu, zwrócić uwagę na podskórne napięcie w projekcie Marina. Semiologia pikturalna miała być projektem uniwersalnym, odsłaniającym prawa naukowe rządzące symbolicznym światem sztuki. Widać jednak wyraźnie, że próba wstępnej definicji modelu obrazu jako tekstu figuratywnego i zarazem systemu lektury sama bazuje na pewnym modelu historycznym. Kiedy Marin mówi o obrazie zakładającym punkt widzenia, który z kolei jest sytuowany w przestrzeni przez kod perspektywy, milcząco zakłada prymat modelu, dzięki któremu malarstwo funkcjonowało od quattrocenta do impresjonizmu. Wynalezienie perspektywy było równocześnie momentem narodzin obrazu malarskiego wytwarzającego sens dzięki ustanowieniu (na mocy praw perspektywy) punktu widzenia. Innymi słowy, uniwersalizacja jest możliwa dzięki uprzywilejowaniu pewnego momentu historycznego; ponadczasowy model, mający stać się podstawą poznania sztuki, jest warunkowany przez strukturę, której zasięg czasowy można wyznaczyć i poza którą pozostaje całe spektrum praktyk malarskich. „Kod perspektywy” jest warunkiem możliwości istnienia

---

13 Tamże, s. 19.



obrazu dającego się odczytać, obrazu jako tekstu złożonego z figur na płaszczyźnie, zakładającego istnienie patrzącego podmiotu, konstruującego jego punkt widzenia. Tak rozumiana przestrzeń obrazu, obejmująca materialną płaszczyznę i stożek widzenia, jest wynalazkiem renesansowym, a nie istotą malarstwa jako takiego. Rzecz jasna, Marin zastrzega, że owa wizja ma swoje ograniczenia, zaś kod perspektywy nie zawsze jest koniecznym elementem konstrukcji punktu widzenia. Nie zmienia to jednak istotnie znaczenia przytoczonego fragmentu, symptomatycznego na tle całego projektu francuskiego filozofa. Jest on oznaką wewnętrznej dynamiki semiologii pikturalnej – projektu intelektualnego, w którym dążenie do uniwersalizacji, do skonstruowania wszechobejmującego modelu sztuki spotkało się już na początku z koniecznością odwołania do historycznej konkretności, partykularnej formy sztuki.

### Różnica między obrazem i językiem

Ogólnie rzecz ujmując, reformatorski projekt Marina opierał się na dwóch przeciwstawnych dążeniach wchodzących ze sobą w relację dialektyczną, której dynamika – a w szczególności przewaga jednego z nich – zmieniała się w zależności od fazy realizacji przedsięwzięcia. Pierwsze z tych dążeń – opisane powyżej – polegało na ustanowieniu dyscypliny naukowej, która była charakteryzowana przez odwołanie do zbioru zasad rządzących jego funkcjonowaniem, i modeli poznania, wzorowanych na modelach lingwistycznych i dzielących z nimi wymóg uniwersalizacji. Z kolei dążenie do zdefiniowania autonomicznego obszaru badań, równoważne z wymogiem określenia swoistości tego, co obrazowe, wynikało z dostrzeżenia fundamentalnej różnicy dzielącej język (jako przedmiot semiologii) i dzieło sztuki (jako przedmiot badań semiologii pikturalnej). W praktyce obydwie dążenia ścierały się ze sobą. Powstała w latach 60. XX wieku nowa dyscyplina zaadoptowała model lingwistyczny wraz z pojęciami kodu, struktury, systemu, co miało umożliwić przemyślenie malarstwa w kategoriach, które już wcześniej zostały wdrożone w obszarze teorii literatury, antropologii społecznej i kulturowej. Jednak – jak będziemy mieli okazję się przekonać – semiologia pikturalna od samego

początku niosła w sobie załączki własnego rozpadu lub co najmniej krytyki odnoszącej się do założeń projektu.

W wstępie do *Études sémiologiques* Marin wyraźnie określa przedmiot badań semiologii pikturalnej: „Widzialne, przestrzeń przedmiotów, które reprezentują i tworzą figury; widzialne, ale nie przynależne światu i rzeczom, tylko »dziełom sztuki«, które ofiarowują spojrzeniu symboliczną artykulację mimesis”<sup>14</sup>. Nowa nauka, która miała przejąć zobowiązania historii sztuki, nie odwróciła się tak po prostu od kategorii sztuki; wręcz przeciwnie, została na niej oparta, by za pomocą nowych narzędzi mówić o malarstwie. Dzieło sztuki jest przedmiotem wymagającym nowego ujęcia, przy czym nowa perspektywa musi być skonstruowana w taki sposób, by zachowana została różnica między sztuką i przedmiotami pozaartystycznymi. Zwracam uwagę na to rozwiązanie, gdyż zdradza ono przywiązanie Marina do dziedziny sztuki – przywiązanie, które zdeterminuje kształt semiologii pikturalnej zwłaszcza na wczesnym etapie jej rozwoju. W przekonaniu Marina sztuka jest obszarem wyróżnionym, oczywistym polem badawczym, w którym – jak będziemy mieli okazję się przekonać – ścierają się dwa zasygnalizowane wyżej dążenia. Sztuka stanie się obiektem teoretyzacji; specyficzne dla niej przedmioty będą wpisywane w ogólne ramy pozwalające zrozumieć ją dzięki użyciu procedur deszyfracji systemów wytwarzania sensu.

Już pierwszej próbie określenia granic semiologii towarzyszyły ogromne wątpliwości co do podstaw przedsięwzięcia. Marin rozpoczyna od serii pytań dotyczących samej możliwości ugruntowania projektu, zwłaszcza w kontekście właściwej mu pretensji do naukowości. Stworzenie nowej nauki musi wiązać się, przede wszystkim, z uświadomieniem sobie pierwszej, nieusuwalnej trudności – obrazy nie mogą po prostu stać się obiektami badań semiologii w sensie ogólnym, czyli nauki o znakach, która w całości bazuje na paradygmacie językoznawczym, gdyż znaki pikturalne mają charakter pozajęzykowy. Semiologia pikturalna może powstać tylko jako projekt, który rozpoczyna się od uznania podwójnego charakteru swojego przedmiotu: „Przedmiot pikturalny jest

14 L. Marin, *Avant-propos*, w: tegoż, *Études sémiologiques*, dz. cyt., s. 8.

odtąd tekstem figuratywnym, w którym to, co widzialne i to, co czytelne wzajemnie się żywią w ciągłym splocie, którego nitki, węzły i ich specyficzna natura winny zostać zauważone i zidentyfikowane. Jednym słowem, owa tkanina powinna zostać wyartykułowana dzięki językowi, bez naruszania obrazu”<sup>15</sup>. Złożoność obrazu jest pierwszym czynnikiem, który wpływa na to, że po prostu nie można podporządkować go językowi; nieodzowne jest uznanie jego heterogeniczności nawet wtedy, gdy ma ona posłużyć do zdefiniowania semiologii tego, co heterogeniczne. W tym momencie jasne staje się, że obrazy będą w łonie semiologii obiektem problematycznym, zmuszającym ją do przeformułowania własnego statusu pod naciskiem nieusuwalnej różnicy między tekstem i obrazem.

W 1969 roku w tekście zatytułowanym *Comment lire un tableau?* Louis Marin ponownie zapytał o możliwość stworzenia nauki zajmującej się dziełami malarskimi: „[...] czy malarstwo jest językiem? Czy jest ono językiem specyficznym, który ma swe reguły gramatyczne, składnię i słownik? I czy – jeśli semiologią nazywamy ogólną naukę o znakach, której część stanowi językoznawstwo zajmujące się znakami słownymi i graficznymi – możliwa jest semiologia pikturalna?”<sup>16</sup> Semiologia pikturalna byłaby wydzielonym obszarem ogólnej nauki o znakach, jej szczególnym przypadkiem skoncentrowanym na funkcjonowaniu dzieł malarskich rozumianych jako znaki albo całości zbudowane ze znaków. Warunkiem możliwości istnienia takiej semiologii jest autonomia porządku obrazowego; Marin zakłada, że mamy do czynienia z wydzieloną sferą znaków obrazowych będących strukturalnymi elementami obrazów malarskich: „Istnieje autonomiczny porządek malarstwa, który nie polega najpierw na odniesieniu do spektaklu świata czy tekstu literackiego. Sens kryje się w znaczącym rozumianym jako plastyczne przejście, w formie emocji wywołanej u widza, emocji jednocześnie odczuwanej i będącej przedmiotem myśli”<sup>17</sup>.

15 L. Marin, *Éléments pour une sémiologie picturale*, dz. cyt., s. 19.

16 L. Marin, *Comment lire un tableau*, „Noroit”, nr 140/1969, s. 5.

17 Tamże, s. 6.

Co oznacza ta próba zdefiniowania porządku obrazowego? Marin usiłuje określić sposób funkcjonowania sfery znaków malarstwa bez odwołania do rzeczywistości zewnętrznej. Gdyby malarstwo miało być odczytywane ze względu na właściwą mu zdolność imitowania świata albo ilustrowania historii, nie byłoby przestrzenią autonomiczną, zdolną komunikować się z widzem we właściwy sobie sposób. Tak oto Marin udziela odpowiedzi na problem relacji języka i obrazu – problem z naszego punktu widzenia absolutnie kluczowy. Jego rozwiązanie warunkuje samą możliwość sformułowania propozycji metodologicznej dla dyscypliny zajmującej się sensem tego, co wizualne. Moim zdaniem semiologia pikturalna może być zdefiniowana tylko w odniesieniu do tej relacji; w gruncie rzeczy semiologia pikturalna jako projekt dyscyplinarny opiera się na jej sprobematyzowaniu, które jest możliwe wtedy, kiedy odrzuci się biegunowo odmienne przekonania. Pierwsze z nich, zakładające równoważność porządku pikturalnego i językowego, nie zostawia miejsca na semiologię pikturalną, ponieważ zakłada możliwość bezproblemowego przechodzenia między dwoma porządkami: obrazy są ilustracjami słów, słowa przekazują to, co można zobaczyć na płaszczyźnie obrazu. W pewnym sensie, skoro przejście między dwoma rejestrami jest tak łatwe, nie ma o czym mówić, nie ma problemu do rozwiązania. Drugie przekonanie, zgodnie z którym między obrazem a językiem nie ma komunikacji, całkowicie przeczy możliwości lektury i sytuuje wizualność poza zasięgiem badań semiologicznych. Tymczasem projekt Marina prowadzi do postulatu badań momentów translacji, produktywnych miejsc styku.

Warto w tym miejscu zauważyć, że wypracowana przez Marina postawa zostanie włączona w obszar studiów kulturowych, gdzie nie będzie już jednak przedmiotem namysłu, lecz raczej podstawą praktyk krytycznych. Tytułem przykładu przywołam pracę Mieke Bał poświęconą Rembrandtowi. We wstępie holenderska badaczka zapowiada refleksję nad „czytaniem”, ale czyni to tylko po to, by zasygnalizować konieczność krytyki ideologicznej: „[...] będę uprawiała »czytanie« – czyli opisywanie i interpretowanie obrazów i historii, zarówno językowych, jak i wizualnych. Jednocześnie zastanowię się nad tym, co oznacza »czytanie«. Zastanowię

się nad relacją między literaturą i sztukami wizualnymi, relacją między różnymi, ale nie przeciwstawnymi sposobami wytwarzania znaków i sensu. Zbadam zatem narzędzia retoryczne i obrazowe używane w sztukach. Jednocześnie zajmę się różnymi relacjami łączącymi albo mogącymi łączyć prace »Rembrandta« z pewnymi tekstami o charakterze językowym. Te refleksje wskażą na nieoczekiwane, lecz kluczowe relacje między zagadnieniami technicznymi i ideologicznymi<sup>18</sup>.

Za każdym razem, kiedy Bal odnosi się do różnicy między wizualnością a językiem, wskazuje na wiążące się z nią podziały o charakterze ideologicznym, które mają być przedmiotem denuncjacji: „[...] kultura, w której pojawiają się dzieła sztuki i literatury, nie narzuca ścisłego podziału na obszar językowy i wizualny. W życiu kulturowym te dwa obszary nieustannie się ze sobą przeplatają. By ocenić, co dane dzieło oznacza w kulturze, w której funkcjonuje, musimy przezwyciężyć sztuczne granice tworzące podstawy dyscyplin akademickich<sup>19</sup>. Moim zdaniem krytycznego charakteru współczesnych studiów kulturowych, tak dobrze ucieleśnionego w tekście Bal, nie sposób dogłębnie zrozumieć bez studiów dotyczących prehistorii myślenia o wizualności, wreszcie samego wyłonienia się kategorii obrazu w jej obecnym sensie.

Praktyka naukowa Louisa Marina jest jednym z kluczowych momentów tego procesu. Przy czym stawką nie jest u niego tylko i wyłącznie opis relacji łączących dwa rodzaje reprezentacji (wizualną i tekstualną), ale także przejęta później przez studia kulturowe i kulturę wizualną krytyka modelu lektury przyjmowanego jako oczywisty – czytania obrazów malarskich rozumianego jako zastępowanie ich tekstem. Ów bezkrytyczny model, ujawniający się wtedy, gdy mówimy o „czytaniu obrazów”, Marin podważa dzięki studiom pojedynczych efektów pracy reprezentacji. Przy czym dotyczą one zarówno kwestii niemożliwości wyczerpania obrazów za pomocą tekstów, jak i zagadnienia ilustracji czy obrazowania tekstu. „»Rejestry«, jak pisze Marin, krzyżują się, łączą się ze sobą, odpowiadają

18 M. Bal, *Reading Rembrandt: Beyond the Word-Image Opposition*, Cambridge University Press, New York and Cambridge 1991, s. 9.

19 Tamże, s. 4.

sobie, lecz nigdy się ze sobą nie zlewają. Obraz może pokazać to, czego nie wypowiada mowa, to, czego nie można zawrzeć w żadnym tekście. Z kolei to, co badacz nazywa »słabością widzialnego w obliczu tekstów«, odnosi się do dystansu dzielącego obraz od logiki wytwarzania sensu właściwej figurom dyskursu<sup>20</sup>.

Kontynuując obserwację Chartiera, można powiedzieć, że dzieło Marina w całości opiera się na analizach relacji łączących rejestr obrazu i rejestr tekstu, na studiach jednostkowych przypadków, dzięki którym jest możliwe odsłonięcie logiki łączących ich relacji – zawsze, jak się wydaje, opartej na zasadzie niewspółmierności: obrazy i teksty nigdy nie odpowiadają sobie wzajemnie. Ta negatywna teza nie jest jednak (szczęśliwie) punktem dojścia projektu badawczego. Marin nigdy nie zadowolona się konstatacją dotyczącą niemożliwości zniwelowania różnicy między porządkiem wizualnym i językowym, lecz bada pojedyncze, nieredukowalne obiekty będące ośrodkami konfrontacji tekstu i obrazu.

## Malowidło jako syntagma

Semiologia pikturalna, mimo wielu zastrzeżeń autora *Études sémiologiques* dotyczących swoistości materii artystycznej i wizualności jako autonomicznego pola tworzenia sensu, reprodukuje heurystyczny model językoznawstwa. Mam na myśli przede wszystkim językoznawstwo de Saussure'a<sup>21</sup>, opierające się na rozróżnieniu *langue* – systemowego, ponadindywidualnego wymiaru języka – oraz *parole* – rzeczywistej aktualizacji systemu językowego. Marin zadaje więc pytania o możliwość istnienia języka malarskiego (formułując na nowo problem wielkich całości będących przedmiotem zainteresowania historii sztuki, np. epok czy stylów) czy języka konkretnego malarza (przemieszczając dzięki temu zagadnienie podmiotowości w sztuce). Obraz malarski jest traktowany jako syntagma; ów termin, wprowadzony przez de Saussure'a,

20 R. Chartier, *Pouvoirs et limites de la représentation. Sur l'œuvre de Louis Marin*, „Annales. Histoire, Sciences Sociales”, 49e année, nr 2/1994, s. 408.

21 F. de Saussure, *Kurs językoznawstwa ogólnego*, przekł. K. Kasprzyk, wstęp W. Doroszewski, Warszawa 1961.

oznacza – najogólniej rzecz biorąc – połączenie kolejnych elementów wypowiedzi: „[...] w każdej wypowiedzi wyrazy nawiązują między sobą – na mocy swego połączenia – stosunki oparte na charakterze liniowym języka, który wyklucza możliwość wymówienia dwóch elementów równocześnie. Elementy te szeregują się jeden za drugim w łańcuchu mowy jednostkowej. Te połączenia, których oparciem jest przestrzeń, możemy nazwać syntagmami. Syntagma składa się więc zawsze z dwóch lub więcej jednostek następujących po sobie (na przykład: *re-lire; contre tous; la vie humaine; Dieu est bon; s'il fait beau temps, nous sortirons* itd.). Umieszczony w syntagmie dany składnik otrzymuje swą wartość tylko dlatego, że stoi w opozycji z tym, co go poprzedza lub co po nim następuje albo wreszcie z oboma na raz”<sup>22</sup>.

Syntagma jest zatem jednym z podstawowych elementów formalnej organizacji wypowiedzi; wynika wprost z tej cechy wypowiedzi rzeczywistych, która sprawia, że elementy podstawowe nie mogą się na siebie nakładać: są sensotwórcze, o ile są odróżnialne i o ile występują sekwencyjnie, w łańcuchach składających się na większe całości tworzące sens. Sam de Saussure przeciwstawia syntagmy związkom asocjacyjnym; o ile pierwszy termin opisuje sposób, w jaki są ustruktrowane rzeczywiste wypowiedzi, konkretne realizacje językowe, o tyle drugi wskazuje na relacje innego rodzaju – skojarzenia funkcjonujące w świadomości, związki zachodzące między elementami o charakterze językowym, ale realizujące się, by odwołać się do terminologii de Saussure’a, w języku jako „wewnętrzny skarb” jednostki.

Z perspektywy teorii sztuki skoncentrowanej, mówiąc najogólniej, na skonstruowaniu charakterystyki budowy dzieła jest to rozróżnienie bardzo istotne. Nie chcę w tym miejscu zajmować się kwestią podmiotowości, intencji autorskiej czy obecności podmiotu/autora w dziele. Dla semiologii pikturalnej językoznawstwo de Saussure’a jest istotne przede wszystkim dlatego, że oferuje możliwość teoretycznego ujęcia obiektu symbolicznego, rozpoznania sposobów wytwarzania sensu na poziomie jego organizacji strukturalnej. Marin wykorzystuje i przeszczepia

22 Tamże, s. 131.

na grunt semiologii pikturalnej te elementy teorii de Saussure’a, które pozwalają na opis fenomenów kulturowych, całości zbudowanych ze znaków.

Marin doskonale zdawał sobie sprawę z istoty przełomu dokonanego przez de Saussure’a. Podkreślał nie tylko właściwą językoznawstwu zdolność tworzenia na nowo fundamentów nauk humanistycznych, ale też wypracowany w ramach projektu status przedmiotu badań: „[...] rewolucja kopernikańska de Saussure’a polega zasadniczo na założeniu, że język nie jest ani substancją, ani podlegającym ewolucji organizmem, ani swobodnym dziełem człowieka, ale relacją konstytutywną między metodą poznania i przedmiotem, który należy poznać: przedmiot naukowy jest specyficzną strukturacją dokonaną przez zbiór procedur i kryteriów metodologicznych, i odwrotnie, zbiór ten jest tylko operacyjną, złożoną projekcją tego przedmiotu”<sup>23</sup>. Językoznawstwo de Saussure’a, zrywając zarówno ze skrajnym konstruktywizmem, jak i z traktowaniem języka jako obiektywnie istniejącego przedmiotu, pozwoliło przemyśleć status obiektu badań, właściwą mu siłę, zdolność do generowania teorii. Diagnozowany przez Marina przewrót pozostawił moim zdaniem ślady w założeniach badawczych francuskiego filozofa; był jednym ze źródeł myślenia o przedmiocie wiedzy w kategoriach obiektu obdarzonego siłą tworzenia myśli. W dalszym fragmencie eseju poświęconego wpływowi wprowadzenia modelu lingwistycznego w obszar humanistyki w ogóle taka interpretacja znajduje jeszcze wyraźniejsze potwierdzenie: „[...] językoznawstwo Saussure’owskie może rościć sobie pretensje do roli nauki modelowej dla nauk humanistycznych, ponieważ jest dla nich nauką fundatorską w znaczeniu, w jakim jest ono wyłącznie swoim przedmiotem dochodzącym do świadomości, która z niego emanuje. Toteż pojęcie systemu jest centralne u de Saussure’a, ponieważ wszelki przedmiot lingwistyczny znajduje swoją rzeczywistość tylko dzięki grze relacyjnych różnic całości systemu”<sup>24</sup>.

23 L. Marin, *Zniknięcie człowieka w naukach społecznych: model lingwistyczny i podmiot znaczący*, przeł. P. Pieniążek, w: tegoż, *O przedstawieniu*, Gdańsk 2011, s. 12.

24 Tamże, s. 13.

W tym miejscu należy powrócić do kluczowego problemu, z którym musiał się zmierzyć Marin – do problemu różnicy między obrazem i językiem (a ściślej wypowiedzią). Charakterystyka syntagmy wynika wprost z – jak to określa de Saussure w przytoczonym fragmencie *Kursu językoznawstwa ogólnego* – „liniowego charakteru języka”, z niemożliwości jednoczesnego wypowiedzenia dwóch lub większej liczby bardziej podstawowych niż syntagma elementów wypowiedzi. Chodzi tu rzecz jasna o czasowy charakter języka przeciwstawiony dokonującym się w świadomości asocjacjiom, które są o wiele bardziej swobodne pod względem czasowym i niekiedy ocierają się o równoczesność. Pojęcie syntagmy nie może jednak zostać po prostu przeniesione w obszar semiologii pikturalnej ze względu na odmienną naturę jej przedmiotu. Z tego też powodu językoznawcze pojęcie nie jest adaptowane bez zastrzeżeń. Do kwestii swoistości obrazów powrócę za chwilę; teraz chciałbym skupić się na tym, w jaki sposób Marin uzasadnia konieczność stworzenia syntagmatyki pikturalnej mimo wątpliwości związanych z partykularnością dziedziny, którą ma objąć konstruowana przez niego dyscyplina. Chodzi tu o wykorzystanie, jeśli można tak powiedzieć, formalnych właściwości pojęcia syntagmy, które sprawiają, że może ono stać się elementem modelu eksplikacji obrazów. W językoznawstwie inspirowanym przez teorię de Saussure’a syntagma oznacza element pośredni pomiędzy największymi całościami obdarzonymi sensem, frazami i podstawowymi składnikami wypowiedzi. Umożliwia więc sformułowanie teorii obrazu, w której sens całości dzieła będzie wyjaśniany w kategoriach strukturalnych – samo dzieło będzie ujmowane jako fragment większej całości albo element od niej zależny, lecz także jako całość składająca się z elementów podstawowych, wchodzących ze sobą w relacje, odróżniających się od siebie i w ten sposób tworzących znaczenie, umożliwiających odczytanie. Jednym słowem, obraz jako syntagma to sensotwórcza całość, którą można zanalizować, odwołując się do wzajemnych relacji pomiędzy całościami niższego rzędu.

Tego rodzaju odwołanie do pojęcia syntagmy nie rozwiązuje jednak problemu, o którym wspomniałem wcześniej, a który wynika z nieprzekraczalnej różnicy między obszarem języka, systemu językowego,

konkretnych wypowiedzi a tym, co obrazowe. Marin – nie rezygnując z powyższego rozróżnienia – proponuje tezę, która w gruncie rzeczy ma się stać warunkiem możliwości istnienia semiologii pikturalnej; dotyczy ona „nierozdzielności tego, co widzialne i tego, co możliwe do nazwania, jako źródła sensu”<sup>25</sup>. W jaki sposób należy rozumieć tę tezę? Marin proponuje kluczowe założenie co do natury relacji tekstu i obrazu. Nie mówi o konieczności utożsamienia dwóch sfer symbolicznych, lecz twierdzi, że obraz może zostać potraktowany jako znaczący tylko pod warunkiem rozpoznania jego elementów za pomocą narzędzi językowych, jednym słowem, nazwania ich. Znaczące może być tylko to, co nazywalne.

Sformułowane wyżej założenie wydaje się wyłącznie efektem konieczności pogodzenia ze sobą dwóch przeciwstawnych dążeń: z jednej strony uniwersalizacji właściwej strukturalizmowi i projektowi semiologicznemu, z drugiej dążenia do partykularyzacji, autonomii, które Marin przypisuje sferze pikturalności. Ale tak naprawdę jego źródła tkwią także gdzie indziej – w logice powstawania teorii semiologicznej, o której pisałem wcześniej. Odnoszę się po raz kolejny do sygnalizowanej już charakterystycznej cechy projektu Marina, w którym uniwersalizacja i rozszerzenie zasięgu językoznawstwa – punkt wyjścia semiologii pikturalnej – okazują się niezwykle problematyczne. Zgodnie z moją tezą ekspansja językoznawstwa jako dyscypliny wzorcowej nie może być postrzegana jako jednoznaczny gest założycielski nowej dyscypliny. Gdybyśmy mieli oprzeć się jedynie na deklaracjach Marina, moglibyśmy taką jednoznaczność skonstatować. Tym samym postrzegalibyśmy semiologię pikturalną jako prosty efekt przeniesienia modelu teoretycznego językoznawstwa de Saussure’a i jego kontynuatorów w obszar leżący do tej pory w polu zainteresowań historii sztuki. Nowa nauka powstałaby w wyniku skonstruowania nowego przedmiotu dzięki zastosowaniu metodologii i modelu epistemologicznego, które wcześniej nie były stosowane w badaniach nad sztuką.

Jednak moim zdaniem to przeniesienie – i tym samym konstrukcja przedmiotu dyscypliny oraz wypracowanie modelu epistemologicznego –

25 L. Marin, *Éléments pour une sémiologie picturale*, dz. cyt., s. 23.

przebiegało zgodnie z modelem kontaminacji, zaszczepienia, wykluczającym czystość momentu początkowego. Gmach teoretyczny semiologii pikturalnej nie był budowany od zera. Nowa dyscyplina powstawała dzięki paradoksalnej logice, w której warunkiem możliwości uniwersalizacji modelu językoznawczego było odwołanie do historycznego konkretności. Innymi słowy, zrozumienie logiki projektu rozwijanego w *Études sémiologiques* będzie niemożliwe, jeśli będziemy powielali bezkrytyczną narrację dotyczącą dyskursów o sztuce – narrację opierającą się na seriach zwrotów i zmian paradygmatów, które prowadzą do wykształcenia się kolejnych, coraz bardziej skutecznych heurystycznie ujęć fenomenów artystycznych.

Nawiązuję tu do tez Michaela Hatta i Charlotte Klonk, autorów *Art History: A Critical Introduction to Its Methods*<sup>26</sup>, monumentalnej – dzięki zasięgowi i sile polemicznej – pracy dotyczącej metodologii badań nad sztuką. Hatt i Klonk postulują odejście od teleologicznej wizji, w której historia badań nad sztuką i fenomenami wizualnymi sprowadza się do triumfalnego marszu od antyteoretycznej naiwności tradycyjnych wersji historii sztuki ku nowej historii sztuki, zaawansowanej teoretycznie, stosującej rozwinięte narzędzia przejęte z innych dyscyplin, nieodróżnialnej właściwie od badań nad kulturą wizualną w ramach *visual culture studies*. Równocześnie proponują wizję innego rodzaju, w której badania nad sztuką w ciągu XX wieku zmieniają perspektywę: o ile jeszcze w pierwszej połowie stulecia (i rzecz jasna wcześniej) pozostawały one w paradygmacie redukcyjnym, w którym celem było stworzenie całościowej wizji przemian historycznych, o tyle począwszy od lat 70. zaczęły przeważać analizy skupione na historycznych warunkach funkcjonowania fenomenów wizualnych. Zwrot ku szeroko rozumianemu kontekstowi (i mnożenie czynników determinujących życie i śmierć obrazów) ułatwia zrozumienie tego, jak działają obrazy, uniemożliwia natomiast stworzenie narracji historycznej o dużym zasięgu czasowym. Nie da się więc mówić tu o jednoznacznym postępie, przyroście wiedzy,

<sup>26</sup> C. Klonk, M. Hatt, *Art History: A Critical Introduction to Its Methods*, Manchester University Press, Manchester 2006.

tylko o zmiennym bilansie heurystycznych strat i zysków, wynikającym za każdym razem z konkretnych właściwości stosowanego modelu.

Marinowska semiologia pikturalna powinna być moim zdaniem rozpatrywana w takiej właśnie perspektywie: nie jako jeden z pośrednich kroków w wizji postępu dyskursu o sztuce i obrazach, ale jako konkretna praktyka badawcza, otwierająca pewne możliwości interpretacyjne kosztem innych, konstruująca swój przedmiot w nawiązaniu do określonych historycznych form artystycznych i z pominięciem innych. Tego rodzaju analiza pozwala pokazać, że fundowanie nowej dyscypliny zajmującej się sztuką i polem wizualności jest procesem złożonym, możliwym do przeprowadzenia dzięki oparciu się na konkretnych, funkcjonujących w historii dziełach i modelach wiedzy, dzięki uprzywilejowaniu pewnych sposobów myślenia i obiektów zainteresowania. Uprzedzając nieco dalszy ciąg analiz, wspomnę pokrótce o tym, jakie znaczenie ma nakreślona wyżej perspektywa dla ogólnej tezy niniejszej książki.

W semiologii Marina interesuje mnie to wszystko, co nie daje się sprowadzić do prostego obrazu strukturalistycznej nauki o sztuce. Kiedy bowiem traktujemy ją w ten niezwykle redukcyjny sposób, sprowadzamy ją do aplikacji narzędzi językoznawczych w obszarze badań nad wizualnością. Z takiej perspektywy – co naturalne – semiologia Marina wydaje się projektem archaicznym, pozbawionym analitycznego potencjału, a także – co najgorsze – pozbawionym epistemologicznej skuteczności. Semiologia pikturalna byłaby więc po prostu czymś, co raz na zawsze zostało przewyciężone, jednym z etapów rozwoju myśli o wizualności. Tymczasem ze względu na złożoność proponowanego modelu, a także taktykę autora, który nie waha się przed samokrytycznymi komentarzami i mnożeniem pytań, ma ona o wiele większe znaczenie. Wewnętrzna dynamika koncepcji Marina nie pozwala na jej redukcję do jednej z postaci strukturalizmu.

Powróćmy teraz do tekstu *Études sémiologiques*, kolejnego miejsca, w którym Marin odwołuje się do konkretnego historycznego przykładu: *Mojżesza dobywającego wodę ze skały* (1649) Nicolasa Poussina. Kiedy badacz postuluje nierozłączność tego, co widzialne i tego, co nazywalne, pisze przede wszystkim o malarstwie historycznym, które odgrywa rolę

modelu związku języka i obrazu: „W przypadku wielkiego malarstwa historycznego temat obrazu i jego tytuł mogą odsyłać do tekstu referencyjnego, który artykułuje się dzięki analizie dokonywanej w samym obrazie”<sup>27</sup>. Marin wykorzystuje malarstwo historyczne do skonstruowania modelu, w którym związki obrazu i tekstu są bardzo ściśle. Z jednej strony malarstwo może być interpretowane, odczytywane dzięki relacji łączącej obraz i tekst będący dla owego obrazu tekstem referencyjnym. Malowidło przedstawiające scenę historyczną, historię biblijną bądź mitologiczną może być ujmowane jako generujące sens dzięki relacji pomiędzy nim a tekstem stanowiącym źródło historii. Odczytanie byłoby niepełne, a być może nawet niemożliwe, bez odwołania się do tekstu, który w tej konstrukcji myślowej wydaje się czymś pierwotnym wobec malowidła powstającego zawsze po spisaniu historii, stanowiącego rodzaj ilustracji tego, co zostało zapisane. Z drugiej strony tekst, historia źródłowa, zyskuje sens także dzięki mediacji, dzięki obrazowi, który jest miejscem artykulacji sensu tekstu. Zgodnie z wizją Marina relacja malowidła i tekstu opowiadającego historię jest symetryczna; obraz jest nieczytelny bez tekstu, natomiast tekst można w pełni zrozumieć, tylko jeśli weźmie się pod uwagę to, w jaki sposób wpływa on na obraz. Tekst tworzy sens również przez to, że decyduje o formie malowidła, artykułuje się w medium malarskim, jest ilustrowany przez figury, ich układ, plamy barwne, detale umożliwiające identyfikację postaci i wydarzeń.

Przykład obrazu Poussina jest szczególnie wymowny. Marin stwierdza odpowiedniość pomiędzy porządkiem tekstualnym i porządkiem piktoralnym, przy czym stawką jest nie tylko odnalezienie powierzchniowych związków między dwoma rodzajami reprezentacji odnoszących się do pewnego wydarzenia, lecz odkrycie wzajemnej zależności syntagm należących do różnych porządków: „[...] analiza narracyjnej syntagmy biblijnej dawała się jasno rozpoznać w syntagmie ikonicznej, która z kolei była artykułowana jako znacząca. Znaczące opowiadania literackiego, »opowiadające«, stają się więc znaczącymi opowiadania piktoralnego dzięki dzielonej przez wszystkie opowiadania niezależności – w swej

---

27 L. Marin, *Éléments pour une sémiologie picturale*, dz. cyt., s. 24.

substancji znaczącej – od partykularnych modalności opowiadania. Pikturalne jednostki syntagmatyczne albo figury artykułowane w ten sposób przez znaczone opowiadania stanowią jednostki sensu obrazu”<sup>28</sup>.

Syntagma ikoniczna i syntagma narracyjna są istotne w równym stopniu; Marin dystansuje się w ten sposób od tych wersji myślenia o obrazie, w których jest on podporządkowany sferze tekstualnej, a interpretacja polega na docieraniu do tekstu, niejako poprzez jego niemą płaszczyznę. Autor *Études sémiologiques* nie wartościuje, nie tworzy metafizycznej hierarchii, w której obraz byłby drugorzędny. Ale jego strategia nie polega też na odwróceniu tego dobrze ugruntowanego w dyskursach o sztuce modelu.

Marin opisuje dynamikę procesu tworzenia sensów, nie opierając się jednak na żadnej z góry założonej hierarchii porządkującej relacje tekstów i obrazów malarskich. Jego punktem wyjścia jest w tym przypadku obraz Poussina, który stanowi realizację konkretnego historycznego modelu relacji tekstowo-obrazowych. Przywoływane malowidło nie jest degradowane do roli ilustracji; pełni raczej funkcję jednego z warunków możliwości Marinowskiej semiologii, która nie mogłaby działać, gdyby była wyłącznie efektem przeniesienia aparatu pojęciowego de Saussure’a w obszar wizualności. Konkretny obraz jest tu dla Marina czymś więcej niż tylko wcieleniem modelu teoretycznego; autor *Études sémiologiques* zapowiada moim zdaniem zwrot w sposobie traktowania konkretnych obiektów w ich relacji do praktyki teoretycznej – zwrot, który stanie się później najważniejszym osiągnięciem teoretycznym Marina i punktem wyjścia najistotniejszych przekształceń w tej części francuskiej humanistyki, dla której obraz jest kluczowym obiektem zainteresowania. Wzajemna zależność tekstu i obrazu – *Mojżesza dobywającego wodę ze skały* i narracji biblijnej – wydaje się co najmniej tak samo ważna dla ustaleń teoretycznych i wypracowywanego modelu funkcjonowania sztuki, jak maszyneria pojęciowa przejęta z językoznawstwa strukturalnego. Inspiracja de Saussure’em umożliwiła stworzenie semiologii piktoralnej jako nauki, w ramach której dzieło jest traktowane jako całość generująca

---

28 Tamże, s. 24.

sens, podlegająca determinacji z poziomu całości wyższego rzędu, składająca się z wchodzących ze sobą w sensotwórcze relacje elementów niższego rzędu. Obrazy są tu ujęte jako syntagmy, przy czym został podkreślony, o ile można tak powiedzieć, relacyjny charakter semiologii pikturalnej – kluczowa cecha, która sprawia, że o dziele malarskim nie można myśleć w jej obszarze po prostu w kategoriach zbiorów figur, form, plam barwnych. Syntagmy nie powstają w wyniku regularnego występowania dwóch czy większej liczby elementów obok siebie; tego typu obserwacja, która mogłaby bazować w całości na konsekwentnie stosowanym podejściu pozytywistycznym, musiałyby – jak to zostało opisane już wyżej – opierać się na iluzji czystego oglądu. Istnienie syntagm to kwestia relacji zachodzących pomiędzy elementami składowymi, relacji, które zawsze mają charakter opozycji. I to opozycyjne relacje są właściwym medium tworzenia sensu.

Gdyby syntagmatyczna teoria dzieła była po prostu aplikacją strukturalizmu w obszarze dyskursów o sztuce czy wizualności, obraz malarski zostałby potraktowany jako artefakt pozbawiony historii, zredukowany do relacji opozycji konstytuujących koherentną strukturę. Jednym słowem, nie byłby odporny na zarzut redukcjonizmu, ale też na bardziej ogólną krytykę, dotyczącą adekwatności dyskursu i jego przedmiotu. Jednak zgodnie z moimi obserwacjami Marina wydaje się unikać tego zagrożenia dzięki obecnej w jego tekście wewnętrznej tendencji: mam tu na myśli mnożące się odwołania do konkretnych dzieł sztuki, które pełnią funkcję wehikułu historyczności. Przełamują one abstrakcyjny charakter dyskursu strukturalistycznego i wpływają na kształt wypracowywanego modelu teoretycznego, który mimo zadeklarowanego na początku *Éléments pour une sémiologie picturale* dążenia do uniwersalizacji nie jest antyhistoryczny.

Moim zdaniem warto w tym miejscu zadać pytanie, na które odpowiedź można znaleźć, choć zwykle w zawołowanej formie, między wierszami w kolejnych tekstach Marina. Jaka jest relacja wymiaru teoretycznego i historycznego jego praktyki? Przy czym nie chodzi mi o rozstrzygnięcie dyscyplinarnej przynależności myśliciela, ale o rzecz w tym kontekście istotniejszą: o samą możliwość stworzenia teorii w sytuacji,

w której zakłada się konieczność poważnego potraktowania tego, co empiryczne – przedmiotu, obrazu, dzieła sztuki. W kontekście strukturalistycznym, a przynajmniej wtedy, gdy rozpatruje się ogólne założenia dyskursów powstałych dzięki uniwersalizacji strukturalistycznego językoznawstwa, ten problem został znacząco przetransformowany, o ile nie całkowicie zneutralizowany: przedmiotem badań nie jest przecież w tym przypadku empirycznie dostępne dzieło, lecz teoretyczna konstrukcja. Obraz malarski interesuje nas jako syntagma; miejsce obiektu materialnego zastępuje całość zbudowana ze strukturalnie uporządkowanych opozycji między elementami niższego rzędu. Wydaje mi się jednak, że nawet w tekstach najmocniej przenikniętych duchem strukturalizmu znajdujemy u Marina elementy metodologii innego rodzaju, skoncentrowanej na konkretnych obiektach historycznych. Przy czym nie chodzi tu tylko i wyłącznie o przywiązanie do dyskursu historii sztuki sprzed okresu strukturalistycznego, ale o refleksję dotyczącą możliwości wiedzy o dziele sztuki, obrazie, fenomenie symbolicznym, historycznie zdeteminowanej sferze wizualności.

Tę dwuznaczność projektu semiologii pikturalnej można rozumieć dwojako. Z jednej strony ma ona związek z – by tak rzec – niejasną kwalifikacją dyscyplinarną praktyki Marina. Jego teksty oscylują między filozofią, metodologią historii sztuki i historią sztuki *par excellence*, nigdy nie redukując się do jednej z dyscyplin. Z drugiej strony natomiast, nawet jeśli francuski badacz konstruuje teorię, opierając się na dyskursie językoznawczym, modeluje ją na podstawie konkretnych dzieł i historycznych modeli wiedzy. W omawianych już fragmentach *Études sémiologiques* było widać decydującą rolę dzieł sztuki, które nie pełnią funkcji przykładów, ale raczej stanowią punkt wyjścia do refleksji. Marin buduje teorię, która niejako dostosowuje się do swego przedmiotu, bierze pod uwagę historyczne formy sztuki, ale nie po to, by sprowadzić je do funkcji ilustracji. Na kartach książki nie znajdujemy wyczerpującego omówienia materialnych obiektów, obrazów, tego, co wizualne; możemy jednak odnaleźć coś o wiele ważniejszego z punktu widzenia kogoś, kto interesuje się samym sposobem tworzenia i funkcjonowania teorii. Marin otwiera zagadnienie relacji teorii (filozofii obrazu, teorii



obrazu) i historii; zadaje pytanie o to, w jaki sposób jest możliwa wiedza dotycząca fenomenów historycznych – wiedza, która będzie oddawała sprawiedliwość przedmiotom artystycznym. Jeśli metodologicznym punktem wyjścia jest strukturalizm, to pytanie staje się jeszcze bardziej kłopotliwe niż zazwyczaj. Zmusza bowiem do konfrontacji z jedną z konsekwencji strukturalistycznego modelu wiedzy: brakiem odniesienia do przedmiotów rzeczywistych, do ich materialności, konkretności. Ten problem będzie się pojawiał w tekstach Marina z coraz większą siłą; jak będziemy mieli okazję się przekonać, ostatecznie doprowadzi on autora *Études sémiologiques* do przewartościowania strukturalistycznej inspiracji i radykalnego przeformułowania projektu semiologicznego w obszarze dyskursów o sztuce.

Obrazy historyczne – *Mojżesz dobywający wodę ze skały* i *Wypuszczenie Mojżesza na rzekę*, obydwie autorstwa Nicolasa Poussina – są dla Marina modelowymi dziełami definiującymi relację obrazu malarskiego i narracji albo – posługując się terminologią semiologii – syntagmy ikonicznej i syntagmy narracyjnej. Inne gatunki malarskie Marin rozpatruje w odniesieniu do tego modelu, który nigdy nie traci pozycji centralnej. Kiedy zajmuje się martwą naturą, używa kategorii „przesunięcia”, by zasugerować, że w przypadku innych rodzajów malarskich mamy w istocie do czynienia z tymi samymi problemami: „Gdy przechodzimy do obrazu »bez historii«, takiego jak pejzaż czy martwa natura, zajmujący nas problem jedynie się przemieszcza. Jeśli nie możemy wykorzystać strukturalnej analizy opowiadania, by wydzielić syntagmę piktoralną, to wciąż – jeżeli pragniemy wyartykułować substancję wizualną – dysponujemy tym, co na płaszczyźnie obrazu jest nazywalne: drzewami, strumykami, mostem, chmurą, szklanką czy gitarą; dysponujemy także sposobem usytuowania owych nazywalnych, zapewniających informacyjną gęstość elementów na płaszczyźnie plastycznej. Syntagma malarstwa jest zorganizowana wokół różnicujących się stref informacji, które artykułują się dzięki wzajemnym relacjom, w ramach syntagmy oraz poprzez nią. Interesujące byłoby na przykład stworzenie teorii martwej natury wychodzącej od analizy figuratywnej składni obrazów, czyli wzajemnej artykulacji przedmiotów, stref o dużej oraz małej gęstości

informacyjnej”<sup>29</sup>. Martwa natura jest dla Marina tym gatunkiem, który z istoty nie realizuje idealnego modelu funkcjonowania malarstwa – wzajemnej zależności syntagmy piktoralnej i narracyjnej. Nie można w jej przypadku rozpatrywać zakorzenienia historii przedstawianej malarsko w źródłowej opowieści biblijnej czy mitologicznej; analogicznie niemożliwa jest – po prostu ze względu na brak owej opowieści – analiza tego, w jaki sposób miałyby się ona artykułować w materii wizualnej. Martwa natura wymaga innego podejścia, które polega na alternatywnym wykorzystaniu pojęcia syntagmy, definiowanej od teraz przez relacje nazywalnych elementów płaszczyzny wizualnej. Rzecz jasna, Marin wciąż podtrzymuje założenie o ścisłym związku piktoralności i języka, jednak sprowadza się ono teraz do kwestii nazywalności elementów obrazu.

## Lektura obrazu. Semiologia piktoralna jako nauka o sensie

Przedmiotem i zarazem punktem wyjścia nowej nauki o sztuce Marina jest obraz rozumiany jako tekst figuratywny i system lektury. Jak jednak rozgrywa się zdarzenie lektury? W jaki sposób spojrzenie, błędzące po powierzchni obrazu, napotyka to, co w obrazie jest zdolne nim pokierować? Czy w ogóle jest możliwa analiza relacji między koniecznością, obrazową naddeterminacją lektury, a wolnością spojrzenia? Marin usiłuje pogodzić te dwa wymiary. Z jednej strony wskazuje, że poszczególne, następujące po sobie lektury obrazu, mimo iż są niezdeterminowane, zawsze prowadzą do wykształcenia się pewnych wzorów lektury, podobnych do siebie przebiegów spojrzenia. Z drugiej strony twierdzi, że malarstwo po wynalezieniu perspektywy determinuje lekturę w niezwykle znaczącym stopniu: „Tak naprawdę stopnie zdeterminowania lektury obrazu są bardzo zróżnicowane w przypadku odmiennych obrazów i poziomów lektury. W malarstwie przedstawiającym, opartym na systemie analogii i iluzjonistycznej organizacji przestrzeni plastycznej wynikający z niej stopień zdeterminowania jest wyjątkowo duży. W niektórych pejzażach Poussina, zorganizowanych wokół zygzakowatej osi ścieżki

<sup>29</sup> Tamże, s. 24

łączącej pierwszy plan z wielką, płaską powierzchnią jeziora, spojrzenie jest w obrazie powiązane z wyobrażeniową drogą, od której bardzo trudno się uwolnić, jak gdyby prawomocna konstrukcja czyniła koniecznym punkt widzenia usytuowany w pewnej odległości od płótna”<sup>30</sup>.

W ten sposób malarstwo przedstawieniowe staje się dla semiologii pikturalnej swego rodzaju wzorcem, pochodzącym z przeszłości obiektem teoretycznym, który wpływa na kształt teorii. Uniwersalna nauka konstytuuje się dzięki przejściu historycznego modelu, na mocy generalizacji konkretnego przypadku, który staje się nie tylko założycielskim obiektem teorii, ale także punktem odniesienia dla odmiennych praktyk artystycznych. W ramach semiologii pikturalnej będą one teraz porównywane, opisywane w odniesieniu do modelu malarstwa przedstawieniowego jako wyjątki, momenty zaprzeczenia albo opozycji względem reprezentacji na płótnie. Przy czym – powtórzę jeszcze raz – nie chodzi mi o to, żeby mój komentarz miał wobec konstrukcji wywodu Marina czy jego rozwiązań teoretycznych wymowę krytyczną. Chodzi mi o odkrycie logiki wywodu i wewnętrznej konieczności rządzącej powstawaniem teorii sztuki. Tekst Marina uczy, że wymóg uniwersalizacji, niezależnie od tego, jak konsekwentnie byłby sformułowany, może natrafić na własne wewnętrzne ograniczenia. Okazuje się wtedy, że nie jest jednoznacznym czynnikiem, dzięki któremu możliwe byłoby ufundowanie nauki niejako od zera, ale raczej transpozycją pewnych wątków historycznych, ekstrapolacją partykularnych praw regulujących formy praktyk artystycznych<sup>31</sup>.

Lektura obrazu opiera się nie tylko na wprowadzonym wyżej pojęciu syntagmy. Gdyby tak było, sprowadzałaby się do rozpoznawania elementów płaszczyzny wizualnej generujących sens i do tworzenia narracji, dla której jedynym punktem odniesienia byłyby te właśnie elementy (niezależnie od tego, czy wchodziłyby one z w relacje z elementami

<sup>30</sup> Tamże, s. 22.

<sup>31</sup> Tego rodzaju problematyka, bardzo mocno zakorzeniona w tekstach Louisa Marina, doczekała się bliższych nam czasowo kontynuacji w tekstach dotyczących warunków możliwości badań i pisarstwa zajmującego się zjawiskami artystycznymi. Zob. np. G. Didi-Huberman, *Przed obrazem*, dz. cyt., s. 7–40 oraz 97–154.

narracji biblijnej albo mitologicznej, stanowiącej w przypadku malarstwa historycznego materiału źródłowy). Teoria lektury obrazu musi zawierać analizę odsyłającą do systemów znaków umożliwiających szerszą kontekstualizację lektury. W *Éléments pour une sémiologie picturale* Marin stosuje także pojęcie kodu, które jednak od początku wydaje się problematyczne; wprowadzie kod w sensie ogólnym umożliwia lekturę, lecz kod percepcyjny – najbardziej rozpowszechniony w malarstwie od czasów wynalezienia perspektywy do początków artystycznego modernizmu – jest dla niej rodzajem przeszkody. Prowadzi lekturę na manowce, uniemożliwiając wytwarzanie sensu przez rozpoznanie zestawień elementów wizualnych: „[...] jeśli lektura obrazu polega nie tylko na oglądaniu, ale też na deszyfracji, jeśli w czasie lektury artykułuje się w głębi pewnego rodzaju przestrzeń lektury, interpretacja zakłada jeden bądź wiele kodów interpretacyjnych umożliwiających rozpoznanie i zrozumienie sensu. Perspektywa reprezentująca posługuje się kodem percepcyjnym tak głęboko zakorzenionym – jego ustanowienie jest najszybsze i najmniej świadome – że wydaje się nie pojawiać się w charakterze kodu”<sup>32</sup>.

Kod percepcyjny, ze względu na swą powszechność, a w przypadku malarstwa zachodniego wręcz narzucającą się oczywistość, jest dla Marina negatywnym punktem wyjścia do tej części teorii obrazu, która dotyczy samej możliwości uformowania komunikatu znaczącego. W jaki sposób można ująć zdarzenie lektury przy użyciu pary pojęć kod percepcyjny/komunikat? Odczytanie malowidła jest niemożliwe, jeśli się nie założy systemu określającego reguły lektury i zarazem naturę znaczących elementów malowidła. Tymczasem kod percepcyjny, narzucający interpretację, która zawsze polega na zastąpieniu malowidła przez reprezentowaną przez nie rzeczywistość, sprawia, że lektura staje się niemożliwa: „Znak graficzny, czy raczej znaczący, jest przekraczany w drodze ku sensowi, nie jest natomiast postrzegany sam w sobie. Podobnie przekraczany jest obraz jako reprezentacja świata. Jest on postrzegany tak, jak postrzegany jest świat. Nie jest czytany ani deszyfrowany, tylko ujmowany jako analogon świata bądź rzeczy. Innymi słowy, lektura

<sup>32</sup> L. Marin, *Éléments pour une sémiologie picturale*, dz. cyt., s. 28–29

malowidła zatrzymuje się na etapie, na którym nie stanowi ono jeszcze zestawienia artykułowanych figur, lecz jest prostym następowaniem po sobie obrazów”<sup>33</sup>. Kiedy spoglądamy na płaszczyznę wizualną, opierając się na zasadzie analogii kod percepcyjny umożliwia rozpoznanie tych elementów obrazu, które odpowiadają fragmentom świata rzeczywistego. Spojrzenie jednak nie wystarcza – jedynym efektem odwołania się do kodu percepcyjnego jest zbiór wizerunków pozbawionych sensu, rozpoznawanych jako analogiczne względem świata.

Problematyczność kodu percepcyjnego jest łatwo zrozumiała w przypadku omawianych już obrazów Poussina. Jak wyglądałaby interpretacja *Mojżesza dobywającego wodę ze skały*, gdyby ów kod był jedynym, do którego odwoływałby się czytelnik? Każdy element malowidła zostałby potraktowany jako analogon świata; w tym przypadku praktycznie nic nie stoi na przeszkodzie, by analogiczność stała się zasadą interpretacji. Kilkanaście postaci wypełniających pierwszy plan tworzy kilka wyodrębnionych grup zwracających się ku postaci kluczowej dla reprezentacji, brodatego mężczyzny dotykającego albo uderzającego kijem w skalną szczelinę. Ukierunkowanie spojrzeń przynajmniej kilku osób sugeruje, że to on (jego działanie) ma znaczenie zasadnicze; jesteśmy w stanie rozpoznać ich zainteresowanie, zaniepokojenie, w niektórych przypadkach wielkie napięcie i oczekiwanie. Jednak bez zaangażowania historii biblijnej nie możemy tak naprawdę powiedzieć, co się dzieje na płótnie, kim są przedstawione postaci, jaki jest sens całej sceny; jeśli analogiczność względem świata kieruje interpretacją, nie może się ona powieść. Nie pomogą nam także inne elementy reprezentacji: skała, rosnące na niej drzewa, wylaniająca się linia horyzontu, odległe szczyty górskie czy chmury. Jesteśmy w stanie je zidentyfikować, dostrzec analogię między nimi a światem rzeczywistym. Ale to właśnie uniemożliwia nam lekturę obrazu, jeśli rozumieć przez to wytwarzanie sensu dzięki rozpoznananiu zróżnicowania elementów tworzących strukturę całości składającą się z syntagmy pikturalnej i syntagmy narracyjnej. Rozpoznanie świata w obrazie ma swą konsekwencję w postaci niemożności odczytania

---

33 Tamże, s. 29

malowidła. Teoretyczna decyzja Marina, która na pierwszy rzut oka wydaje się paradoksalna (dlaczego rozpoznawanie elementów obrazu miałooby przeszkadzać w jego odczytaniu?), znajduje w polu semiologii pikturalnej bardzo dobre uzasadnienie. Kod percepcyjny (którego funkcjonowanie jest zresztą zależne od znajomości zasad reprezentowania, pewnego rodzaju obycia z obrazem) stanowi swoisty antykodeks, czynnik uniemożliwiający produkcję sensów. Jeśli przedmiotem semiologii pikturalnej jest zjawisko, które można nazwać semiogenezą, czyli proces produkcji sensów, także dzięki wykorzystaniu kodów, kod percepcyjny pełni tu funkcję czysto negatywną. Jest kontrproduktywny, bo w tym przypadku zjawisko różnicowania elementów znaczących w ogóle nie zachodzi, jego miejsce zajmuje niema afirmacja postrzeżeniowej analogii między tym, co można spostrzec na płaszczyźnie malowidła, a światem.

Marin rozwija ideę semiologii pikturalnej jako nauki o znaczeniu, wspierając się ustaleniami Fregego, Hjelmsleva i Barthesa, w szczególności dotyczącymi rozróżnienia konotacyjnej i denotacyjnej funkcji znaków. Działanie kodu percepcyjnego można zrozumieć, odwołując się do tego właśnie rozróżnienia – jeśli oglądając malowidło, interpretujemy je wyłącznie przez pryzmat jego relacji z rzeczywistością, wykorzystujemy denotacyjną funkcję znaków pikturalnych i ograniczamy się do wskazania – w ślad za znakiem – elementu rzeczywistości będącego analogonem fragmentu obrazu. Nie docieramy do sensu malowidła albo raczej nie pozwalamy dziełu na wytworzenie sensu. Rozróżnienie sensu [*Sinn*] i znaczenia [*Bedeutung*] zostało wprowadzone przez Fregego; w jego systemie jest ono podstawą organizacji porządku semantycznego opisującego relację między nazwami i przedmiotami, do których owe nazwy się odnoszą. Oto jeden z początkowych fragmentów tekstu Fregego, w którym rozróżnienie sensu i znaczenia po raz pierwszy nabiera kształtu: „Niech proste *a*, *b*, *c* łączą wierzchołki trójkąta ze środkami przeciwległych boków. Punkt przecięcia prostych *a* i *b* jest wtedy tożsamy z punktem przecięcia prostych *b* i *c*. Mamy więc dwa różne oznaczenia tego samego punktu, przy czym nazwy te (»punkt przecięcia prostych *a* i *b*«, »punkt przecięcia prostych *b* i *c*«) wskazują zarazem sposób, w jaki przedmiot jest dany. Dlatego w zdaniu owym

jest zawarta rzeczywista wiedza. Narzuca się teraz samo przez się, by ze znakiem (nazwą, zwrotem, literą) wiązać prócz tego, co on oznacza i co można nazwać jego znaczeniem (*Bedeutung*), także coś, co nazwałbym jego sensem (*Sinn*), i w czym zawarty jest ów sposób, w jaki przedmiot jest dany. W naszym przykładzie wyrażenia »punkt przecięcia prostych *a* i *b*« oraz »punkt przecięcia prostych *b* i *c*« miałyby więc wprawdzie to samo znaczenie, ale nie ten sam sens. Podobnie »Gwiazda Wieczorna« i »Gwiazda Poranna« miałyby to samo znaczenie, ale nie ten sam sens»<sup>34</sup>.

Znaczenie to istniejący w świecie przedmiot, na który wskazuje nazwa. „Znaczeniem nazwy jest sam oznaczany przez nią przedmiot. Przedstawienie, jakie przy tym żyjemy, jest całkowicie subiektywne. Pośrodku leży sens, który z jednej strony nie jest subiektywny jak przedstawienie, z drugiej nie jest też samym przedmiotem»<sup>35</sup>. Zrozumienie pojęcia sensu jest trudniejsze. Z jednej strony sens należy odróżnić od samego przedmiotu – desygnatu nazwy – co jest istotne z punktu widzenia tej części rozważań Marina, które komentowałem wcześniej. Sens nie wyczerpuje się w przedmiocie, a interpretacja sensu nie może kończyć się na wskazaniu przedmiotu pozostającego w relacji (na przykład w relacji podobieństwa) z tym, co obrazowane. Z drugiej strony nie jest on czysto subiektywnym przedstawieniem czy wyobrażeniem rzeczywistości. Sens jest swego rodzaju pochodną naszej relacji z rzeczywistością, ponieważ warunkuje go istnienie nazwy. Nie jest jednak dowolnie konstruowany przez podmiot, który tej nazwy używa; przeciwnie, sens jest intersubiektywnie komunikowalny, dostępny dla różnych podmiotów, niezmienny – niezależnie od tego, kto go odczytuje. W przykładzie punktu przecięcia prostych łączących wierzchołki trójkąta ze środkami jego przeciwległych boków jest to wyjątkowo klarowne: sens doprowadza nas do znaczenia i umożliwia jego ujęcie mimo braku tożsamości pomiędzy różnymi sensem, za sprawą których konkretne nazwy odnoszą się do swoich przedmiotów. O ile znaczenie

34 G. Frege, *Sens i znaczenie*, w: tegoż, *Pisma semantyczne*, przeł. B. Wolniewicz, Warszawa 1977, s. 60–61.

35 Tamże, s. 65.

wyduje się czymś niezwykle stabilnym, o tyle sens jest, przynajmniej do pewnego stopnia, bardziej kontyngentny. W przywoływanym tu tekście różnica między znaczeniem i sensem jest tłumaczona jeszcze inaczej – jako różnica między sferą wyrażania i oznaczania. Pierwsza dotyczy działania sensu, który jest wyrażany (generowany za każdym razem, kiedy nazwa jest wypowiedziana albo zapisywana) przez nazwę. Druga dotyczy znaczenia, które jest przez nazwę wskazywane: „Ustalmy teraz związę terminologię: nazwa (wyraz, znak, układ znaków, wyrażenie) wyraża swój sens, oznacza zaś swe znaczenie. Przez znak wyrażamy jego sens, oznaczamy zaś jego znaczenie»<sup>36</sup>.

Wróćmy teraz do samej idei semiologii pikturalnej. Bardzo ściśle rozróżnienie sensu i znaczenia zostało przez Marina przejęte bez zastrzeżeń. W jego modelu teoretycznym służy ono po prostu do wyznaczenia granic zainteresowania nowej dyscypliny. Semiologia pikturalna zajmuje się tylko i wyłącznie sferą sensu: „[...] w języku możemy wyrazić sens bez oznaczania znaczenia; podobnie jednym z osiągnięć – którego nie sposób uznać za nieistotne – malarstwa nazywanego »abstrakcyjnym« jest ukazanie możliwości wyrażenia sensu bez oznaczania. Malarstwo oparte na analogicznym kodzie reprezentacji tę właśnie możliwość ukrywa. Można także powiedzieć, zgodnie z terminologią Fregego, że semiologia pikturalna to nauka o sensie»<sup>37</sup>. W taki sposób Marin artykułuje przedmiotowy obszar dyscypliny i sugeruje, by tak rzec, jej *modus operandi*. Semiologia pikturalna ma być nauką o sensie, czyli nauką konstruującą modele produkcji sensu, na podstawie których będzie możliwe odtworzenie obiektów znaczących. Powtórzę jeszcze raz to, co sygnalizowałem wcześniej, pisząc o przedmiocie badań interesującej nas dyscypliny w kontraście do pozytywizmu. Marin postuluje wynalezienie nowego obiektu badań, który odsłoni zasady generowania sensu artystycznego. Dlatego zostawia za sobą sferę znaczenia; neutralizuje tym samym wiele pytań związanych z odniesieniem dzieła do rzeczywistości. Istotne przestaje być przy tym także samo dzieło, gdyż na plan pierwszy wysuwa

36 Tamże, s. 67.

37 L. Marin, *Éléments pour une sémiologie picturale*, dz. cyt., s. 30.

się tworząca znaczenia struktura, właściwy obiekt badań. Dopiero wychodząc od niej, można powrócić do samego dzieła, traktowanego już jako efekt pracy struktury.

Teoretyczna decyzja Marina, mająca w istocie ustabilizować semiologię pikturalną jako naukę konstruującą swój obiekt, stanie się załącznikiem fundamentalnego przewartościowania w łonie dyscypliny. Jak będziemy jeszcze mieli okazję się przekonać, to właśnie skupienie na modelach wytwarzania sensu doprowadzi w bardzo krótkim czasie do podkopania fundamentów inspirowanej strukturalistycznie nauki. Nietrudno zresztą o wyjaśnienie słabości tej koncepcji, zwłaszcza z perspektywy współczesnej, która udostępnia nam nie tylko wiedzę o losach strukturalizmu, lecz też krytyczne argumenty sformułowane w okresie, gdy strukturalizm chylił się ku upadkowi jako dominujący model myślenia w humanistyce. Nawet na tak wstępnym etapie naszej pracy oczywiste staje się napięcie pomiędzy zamierzonym kształtem dyscyplinarnego projektu Marina, możliwością jego realizacji, rozmachem koncepcji, która ma doprowadzić do wytworzenia możliwie uniwersalnego modelu tworzenia sensu w praktykach artystycznych, a konkretnym charakterem samych tych praktyk. Inaczej rzecz ujmując, warunkiem powodzenia projektu semiologii pikturalnej była konstrukcja takiego modelu tworzenia sensu (na bazie językoznawstwa strukturalnego, a zwłaszcza zgodnie z zasadą mówiącą o twórczym charakterze opozycji i różnic), który pozwoli na teoretyczne ujęcie każdego konkretnego dzieła dzięki odniesieniu go do właściwego przedmiotu badań semiologicznych – modelu tworzenia sensu.

Z jednej strony owo antypozytywistyczne przesunięcie w zakresie przedmiotu badań miało pozwolić semiologii pikturalnej na niezależenie się od, by tak rzec, empirycznej kontyngencji przedmiotu badań i ustanowienie go na własnych prawach, a tym samym na wzmocnienie jej statusu naukowego. Z drugiej strony stanowiło załączek problemu, który niemal od początku, od pierwszych fraz *Éléments pour une sémiologie picturale*, komplikował projekt Marina. Chodzi mi o to, że ustanowienie przedmiotu badań w ramach nowej dyscypliny stoi w sprzeczności, prawdopodobnie nierozwiązywalnej, z postawą

historyczną, zakładającą jego uprzywilejowaną pozycję. Gdyby semiologia pikturalna miała się rozwijać w całkowitym oderwaniu od historii sztuki, owo napięcie w ogóle by się nie pojawiło. Tymczasem status semiologii w pismach Marina jest o wiele bardziej skomplikowany. Pełni ona raczej funkcję teoretycznego fundamentu badań nad fenomenami historycznymi; jej rolą jest wypracowanie modelu teoretycznego, dzięki któremu możliwe byłoby zrozumienie funkcjonowania sztuki (fenomenu historycznego) jako praktyki sensotwórczej. Tym samym jej status od samego początku stoi pod znakiem zapytania, jest bowiem zależny jednocześnie od uniwersalistycznego dążenia do sformułowania możliwie szerokiego ujęcia teoretycznego (przy użyciu narzędzi pochodzących z odrębnej dyscypliny wiedzy) i od podskórnej obecności tego, co stanowi historyczny konkret.

### Malowidło jako imię własne

Wewnętrznym zagrożeniem dla projektu semiologicznego była od początku tendencja do przeceniania procesu tworzenia sensu i równoczesnego eksponowania tych warstw dzieła, które dają się zredukować do funkcji komunikacyjnej. W ramach strukturalistycznego modelu myślenia rozpatruje się zatem działanie kodu i przekazu oraz sposób, w jaki konstytuują one samo malowidło: „Owo pytanie dotyczy zewnętrzności kodów w relacji do malowidła. W jaki sposób kod może stać się czymś wewnętrznym w ramach malowidła? Naszym problemem jest teraz uchwycenie tego, co można nazwać centralną intencją obrazu albo obiektywną intencją dzieła. Jak w istocie kształtują się relacje między malowidłem a kodem? W jaki sposób semiologia pikturalna może uwewnętrznić ideę, którą podziela każdy prawdziwy oglądający i każdy prawdziwy twórca, ideę, zgodnie z którą każde malowidło jest dla samego siebie własnym kodem, a jego prawdziwa lektura pozwala na dotarcie do tego, co Francastel w odniesieniu do Poussina nazwał autonomicznym porządkiem malarstwa?”<sup>38</sup>.

<sup>38</sup> Tamże, s. 33.

Marin wskazuje tu na konieczność zawężenia badań nad malarstwem przy użyciu pojęć semiologicznych. Malowidło odsyła samo do siebie; tworzenie sensu w malarstwie przypomina poruszanie się w obrębie błędnego koła. Innymi słowy, nie istnieje nic w rodzaju zewnętrznego odniesienia, dzięki któremu moglibyśmy stwierdzić, co jest sensem danego obrazu. Sens powstaje tylko dlatego, że malowidło odnosi się do samego siebie. Jego status Marin porównuje ze strukturalistyczną charakterystyką imienia własnego – określenia, które nie odsyła do żadnej pomyślanej klasy obiektów, tylko do jedynego przedmiotu zapewniającego mu sensowność, do konkretnego oznaczanego tym właśnie imieniem: „Imię własne pozwala w akcie nazywania pojawić się czemuś pojedynczemu, zamkniętemu w swej jednostkowości, wszelkiemu możliwemu dyskursowi, wszelkiemu zjawianiu się sensu. Można także powiedzieć, że malowidło jest imieniem własnym, które oznacza tylko siebie, zakodowanym zbiorem, który odsyła z powrotem do kodu, by odnaleźć jego sens. To nadłożenie drogi przez imię własne potwierdza analizę dokonywaną z innego punktu widzenia, zgodnie z którą odniesieniem malowidła jest tylko i wyłącznie samo malowidło”<sup>39</sup>.

Przytoczone stwierdzenia Marina stanowią logiczną konsekwencję jego rozważań dotyczących semiologii pikturalnej, zwłaszcza radykalnego oddzielenia sfery sensu i znaczenia. Malowidło może być rozpatrywane tylko w odniesieniu do wytwarzanego przez nie sensu, natomiast sam ów proces tworzenia nie tylko nie wymaga istnienia żadnej zewnętrznej referencji, odwołania do rzeczywistości, ale wręcz takiego odwołania zakazuje. Malowidło można zrozumieć, tylko jeśli zostanie potraktowane jako autonomiczne, generujące sens na własnych prawach. Rzecz jasna, nietrudno zauważyć w tym momencie, że francuski autor wika się w fundamentalną sprzeczność. Afirmacja autonomii malarskiej nie współgra z procesem wytwarzania sensu w akcie lektury; nie sposób także uzgodnić tak zarysowanej charakterystyki malowideł z koncepcją relacji wizualności i języka. Jeśli język (i tym samym proces odczytania) ma dla funkcjonowania tego, co obrazowe

---

39 Tamże.

znaczenie decydujące, nie sposób myśleć o malowidle z perspektywy absolutnej autonomii.

Marin nie rozwiązuje tej sprzeczności. Staje się ona, podobnie jak wcześniej wskazane paradoksy, rodzajem siły napędowej stojącej za jego projektem. Zresztą lektura tekstów Marina nie może mieć na celu wyłącznie zrozumienia koncepcji czy wypracowania stanowiska teoretycznego. Przyjęty przez badacza sposób redefiniowania pojęć, który polega także na eksperymentowaniu z nimi, na konfrontowaniu ich z pojedynczymi obiektami wizualnymi, z innymi pojęciami, zwłaszcza pochodzącymi z dyskursów innych niż językoznawstwo, prowadzi do wypracowania takiej pozycji teoretycznej, której nie da się jednoznacznie nakreślić. Oczywiście jest tylko, że główny cel Marina stanowi przepracowanie dostępnych narzędzi, niezależnie od tego, czy pochodzą z historii sztuki, czy z jej okolic, by możliwie efektywnie mówić o obrazach.

Marin adaptuje aparat językoznawczy, ale podważa jego stabilność, gdy tylko okazuje się, że nie przystaje on wystarczająco do obiektów wizualnych. Mówi o uniwersalnym modelu malarstwa, lecz równocześnie wskazuje na jego historyczne źródła. Opracowuje koncepcję semiologii jako nauki o sensie, a zarazem buduje podstawy wizji, w której centralną rolę odgrywają konkretne obrazy. Jednym słowem, stosuje taktykę adaptacji; wbrew wrażeniu, które może początkowo budzić lektura pierwszych prac Marina, jest on bardzo daleki od strukturalistycznej ortodoksji. Raczej przystosowuje się do kryzysu strukturalizmu, a nawet sam ów kryzys wywołuje, wskazując na problematyczne miejsca projektu nauki, wykorzystując je do podbudowania własnej praktyki, która jednocześnie jest cały czas zanurzona w strukturalizmie, odwołuje się do idei nauki o kulturze i – krytyczna wobec ekspansywności dyskursu naukowego – podważa jej integralność. Marin pozostaje strukturalistą, co nie przeszkadza mu z wielką przenikliwością odsłaniać niedomagania tego dyskursu, wykorzystywać jego luki, wreszcie tworzyć program badań, który usytuuje się tak naprawdę na samej granicy projektu strukturalistycznego, w miejscu, gdzie dociera do krańców swych możliwości.

## Pytanie o prawomocność i komplikacja modelu nauki

„Czy istnieje już nauka o sztuce, którą moglibyśmy zbadać pod kątem jej prawomocności? Czyż nie znajdujemy się w obszarze, gdzie pytanie krytyczne ma wartość projekcyjną i programującą, a tworzenie się przedmiotu i metody jego badania zdaje się równoczesne wobec refleksji, która owo tworzenie uprawomocnia i dla którego stanowi fundament? Czy pytanie o prawomocność nauki o sztuce nie sprowadza się do jej tworzenia? I odwrotnie, czy inicjowanie pretendujących do naukowości badań dotyczących dzieła sztuki nie powoduje, że z siłą wewnętrzną konieczności pojawia się krytyczne pytanie o fundament?”<sup>40</sup>. W 1973 roku Marin nie tylko analizuje kwestię prawomocności tego, co można nazwać nauką o sztuce, samej idei nauki o sztuce, ale też wiąże tego rodzaju poszukiwania z kondycją praktyk artystycznych zdominowanych przez wątki metarefleksyjne, dotyczące samego statusu sztuki, warunków jej powstawania, warunków możliwości tworzenia znaczeń w ramach praktyk artystycznych.

Przedmioty historii sztuki przez całe stulecia były obiektami łatwymi do identyfikacji. Bez trudu wpisywały się w klasyfikacje systemu sztuk pięknych i dawały się czytać i rozumieć jako rzeźby, malarstwo czy architektura w zależności od cech formalnych. Współcześnie, począwszy od przełomu modernistycznego, ale także w rezultacie przemian sztuki w warunkach „kondycji postmedialnej”, sztukę – przynajmniej z pozoru – zidentyfikować trudniej. Wciąż jednak jest to możliwe, choć wykorzystuje się w tym celu innego rodzaju definicje.

Antyesencjalistyczne modele sztuki pozwalają zaliczyć do pola artystycznego dowolny obiekt. Jak za Borisem Groyssem pisze Grzegorz Dziamski, „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

<sup>40</sup> L. Marin, *L'oeuvre d'art et les sciences humaines*, w: *Encyclopaedia Universalis: Organum*, Paris 1973, vol. 17, s. 135.

uczyniła z antysztuki pełnoprawną część sztuki i od tej pory, od włączenia antysztuki 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”<sup>41</sup>. Sztuka jest efektem autodefinicji. Praktyka badawcza ma przejść podobną drogę; jednym z jej koniecznych wymiarów musi być samodzielne ukonstytuowanie się na podstawie refleksji dotyczącej własnych granic.

Choć w komentowanym artykule sam Marin nie powołuje się na żadne konkretne dzieło czy tekst, oczywiście wydaje się tu nawiązanie do konceptualizmu i, ogólnie rzecz biorąc, praktyk metaartystycznych<sup>42</sup>. Nawiązanie zaskakujące, zwłaszcza jeśli weźmie się pod uwagę relację pomiędzy projektem semiologii pikturalnej i modelami artystycznymi czy malarskimi, na których jest on zaszczerpiany. Podstawowym odniesieniem dla Marina było zawsze malarstwo epoki klasycznej, przede wszystkim dzieła historyczne. To one składają się na model tworzenia znaczeń będący punktem wyjścia do (w zamierzeniu) bardziej ogólnej teorii sztuki. Pytanie o prawomocność nauki o sztuce wymusza jednak innego rodzaju taktkę, mianowicie taką, która pozwoli na skuteczne ugruntowanie praktyki badawczej, na odkrycie warunków możliwości nauki tu i teraz, w konkretnym kontekście historycznym. I dlatego, choć wydaje się, że semiologia pikturalna jako projekt jest zależna w największym stopniu od klasycznego modelu malarstwa w tym sensie, że się na nim nawarstwia, traktuje ów model jako źródło myślenia o malarstwie w ogóle, w tekstach Marina pojawiają się rozbudowane refleksje dotyczące współczesności. Francuski autor nie zajmuje się

<sup>41</sup> G. Dziamski, *Sztuka po końcu sztuki. Sztuka początku XXI wieku*, Poznań 2009, s. 7.

<sup>42</sup> Zob. J. Kosuth, *Art After Philosophy and After*, Collected Writings, 1966–1990, ed. by G. Guercio, foreword by J.-F. Lyotard, MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1991 [w języku polskim: J. Kosuth, *Sztuka po filozofii*, w: *Współczesna myśl estetyczna. Wybór tekstów*, Wrocław 1993]. Zob. także A. Alberro, B. Stimson (ed.), *Conceptual Art: A Critical Anthology*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1999; U. Czartoryska, *Od pop-artu do sztuki konceptualnej*, Warszawa 1976; G. Dziamski, *Konceptualizm w: tegoż (red.) Od awangardy do postmodernizmu, Encyklopedia kultury polskiej XX wieku*, Warszawa 1996.

charakterystyką modelu semiologicznego, lecz skupia na konieczności ugruntowania projektu badań nad sztuką. Zajmuje się najgłębszymi podstawami projektu nauki, której istnienie –wbrew optymizmowi przejawianemu jeszcze kilka lat wcześniej, w końcu lat 60. XX wieku, w chwili, kiedy semiologia pikturalna miała na dobre odmienić sposób myślenia o wizualności – cały czas stoi pod znakiem zapytania: „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 przykładów 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 twórczych i ekspresyjnych”<sup>43</sup>.

W tym miejscu należy ponownie zadać pytanie o kierunek i sens ewolucji poglądów Marina – ewolucji zaczynającej się w chwili, gdy sformułował ideę semiologii pikturalnej jako nauki mającej zastąpić historię sztuki. W cytowanych fragmentach wątpliwości już bardzo wyraźnie zastępują właściwą naukowemu projektowi pewność. Tekst dotyczący relacji sztuki i nauk humanistycznych ma zupełnie inną wymowę niż fundujący esej z 1968 roku. Wątpliwości budzi sama możliwość ugruntowania semiologii, przy czym kluczowa jest swego rodzaju dewaluacja fundującej roli językoznawstwa. Choć Marin wciąż powołuje się na de Saussure’a, a perspektywa strukturalistyczna zdecydowanie dominuje, rezultat analizy pozostaje niejednoznaczny. Marin wprowadza rozróżnienie semiologii i semiotyki, zdecydowanie komplikując obraz projektowanej nauki o sztuce. Ma ona składać się z teorii systemów tworzenia znaczeń w dziele sztuki i z metateorii, w ramach której zostanie wypracowana teoria funkcjonowania sztuki jako praktyki znaczącej: „Odtąd możliwa nauka o sztuce będzie opracowywać semiotykę dzieła sztuki, by pojęciowo ująć stopniowe tworzenie się przedmiotów symbolicznych

43 L. Marin, *Œuvre d'art et les sciences humaines*, dz. cyt., s. 477.

i systemów znaczących w praktyce sensu. Ale będzie ona działać także na poziomie semiologii sztuki rozumianej jako teoria dyskursu praktyki znaczącej w dyskursie sztuki, czyli jako teoria tej semiotyki, która miałaby formułować coraz bardziej abstrakcyjne i formalne modele struktur ogólnej funkcji symbolicznej”<sup>44</sup>.

Co oznacza taki podział, jaka jest funkcja i znaczenie powstania metateorii w obszarze, w którym wcześniej miała działać jednolita nauka o sztuce? Moim zdaniem jest to nie tylko świadectwo teoretycznego wyrafinowania, ale też reakcja na problematyczny status samej praktyki naukowej, w której model językoznawczy miał zapewnić stabilność systemu teoretycznego opisującego sztukę. Tym samym Marin podważa ton pewności tak czytelny jeszcze kilka lat wcześniej, przede wszystkim w obszernie omawianym eseju *Éléments pour une sémiologie picturale*.

O ile na wczesnym etapie rozwoju projektu inspiracja językoznawcza i perspektywa strukturalistyczna są niekwestionowalne, o tyle na początku lat 70. czytelne stały się stojące przed przedsięwzięciem trudności. Doprowadziły one nie tyle do tego, że zaniechano prób stworzenia dyskursu naukowego, ile do komplikacji zakładanego w jego ramach modelu epistemologicznego. Semiologia musiała zostać uzupełniona o teorię jej własnej możliwości, o eksplikację dotyczącą działania znaczeń w praktykach artystycznych. Moim zdaniem to wyłaniające się rozwarstwienie dyskursu semiologicznego jest kolejnym symptomem ogólnej nieuchronnej przemiany, której podlegał ten język opisu. Logika owej przemiany staje się coraz bardziej czytelna: antypozytywistycznie nastawiony strukturalizm był ideową matrycą dla projektu uniwersalnej semiologii pikturalnej, której przedmiotem miały być malowidła rozumiane jako teksty i systemy lektury. Uniwersalizacja bazowała jednak na konkretnym modelu obrazu – na malarstwie klasycznym, przede wszystkim historycznym. Nie mogła ona jednak dojść do skutku bez swego rodzaju momentu dialektycznego – zderzenia samouzasadniającego się modelu językoznawstwa de Saussure’a ze sferą pikturalną, odsyłającą do partykularności materii obrazowej. Choć moment ów miał być tylko

44 Tamże, s. 489.



punktem wyjścia przedsięwzięcia naukowego, przekształcił się w napięcie między dwoma wymiarami, które zdecydowało o dynamice myśli Marina. Semiologia pikturalna stała się po prostu z biegiem czasu projektem problematycznym, wymagającym zewnętrznego uzasadnienia.

Dobrze znana jest linia krytyki. Semiotyka dzieła sztuki, ze względu na to, że jej przedmiotem są procesy tworzenia się znaczeń w praktyce artystycznej, była – podobnie jak strukturalizm w ogóle – oskarżana o to, że składające się na nią analizy są celem samym w sobie, a konstruowany w praktyce badawczej przedmiot ma niewiele wspólnego z dziełem rzeczywistym, wchodzącym w złożone relacje z innymi dziełami, a przede wszystkim z dziełem odbieranym, odczytywanym, kontekstualizowanym. Dlatego Marin proponuje stworzenie metajęzyka uzasadniającego teoretycznie możliwość „tworzenia się przedmiotów symbolicznych” w sztuce. Nowa semiologia sztuki miała odeprzeć wątpliwości pojawiające się, gdy semiotyka dzieła sztuki jest oskarżana o zbyt daleko posuniętą autonomię, niebezpieczną samowystarczalność.

Omawiana propozycja, mająca otworzyć nową drogę badaniom inspirowanym strukturalizmem, okazała się niewystarczająco radykalna. Wprawdzie Marin kontynuował projekt semiologiczny, ale koncentrował się na badaniu tego, co graniczne, niepoddające się naukowemu opisowi. Uwikłał się w ten sposób w sytuację paradoksalną. Oczywiście można podjąć próbę analizy ewolucji modelu wiedzy implikowanego w tekstach francuskiego badacza, odwołując się do dychotomii synchronii i diachronii. Marina można by wówczas przedstawić jako teoretyka przesuwającego punkt ciężkości badań w kierunku tego, co diachroniczne, stopniowo rezygnującego z uniwersalizmu teorii. Ale taki obraz byłby niepełny, nie brałby bowiem pod uwagę tego, że nachylenie ku historii nie jest tu celem w samym sobie, a zatopienie w tym, co historyczne, rezygnacja z konstrukcji modelu wiedzy na rzecz jakkolwiek rozumianej postawy antyteoretycznej opartej na ideale niezapośredniczonego doświadczenia historycznego nie stanowi kresu ewolucji praktyki. Przeciwnie, przesunięcie definiujące działalność Marina w tym okresie ma zagwarantować lepsze uzasadnienie projektu semiologicznego. Marin nigdy nie traci z oczu tego celu; różnica tkwi raczej

w sposobie dochodzenia do niego, w sposobie konstruowania i poszukiwania podstaw modelu wiedzy. Ową zmianę można ująć także dzięki zestawieniu procedury konstruowania i poszukiwania: choć są one obydwie niezmiennie obecne w szkicowanej praktyce, z czasem zmienia się nieco równowaga między nimi. Upraszczając całe zagadnienie, można powiedzieć, że gdy semiologia pikturalna była powoływana do życia, przejście zasad lingwistyki skutkowało przyznaniem decydującego znaczenia procedurom badawczym modelującym przedmiot; kryzys jej uniwersalistycznego wymiaru spowodował, że badacz skoncentrował się na poszukiwaniach modeli istniejących już w historii.

### Za semiologią czy przeciw niej?

#### System, obraz i obiekt w tekstach Huberta Damischa

Chciałbym teraz nieco zmodyfikować perspektywę wobec semiologii pikturalnej, odwołując się do tekstów Huberta Damischa. Bo choć sama semiologia pikturalna zyskuje kształt – zwłaszcza we wczesnej fazie projektu – przede wszystkim dzięki omawianym pracom Louisa Marina, nie da się pominąć wkładu autora *Teorii/obłoku/* w rozwój nurtu, zwłaszcza w zakresie statusu teorii. Co więcej, choć interesująca mnie logika przemian dyskursu francuskiej historii sztuki jest doskonale czytelna w tekstach Marina, to właśnie w jednym z esejów Damischa – *Huit thèses pour (ou contre?) une sémiologie de la peinture* – pojawia się bardzo dobitne świadectwo przesunięcia akcentów, które powoduje, że semiologia zaczyna definiować samą siebie przez odwołanie do konkretnego obrazu jako miejsca myśli. W tym sensie przynajmniej niektóre teksty Damischa są kluczowe dla rozwoju przedsięwzięcia będącego głównym tematem mojej pracy. Nawet jeśli sam badacz daje się opisywać tylko jako semiolog nieustannie kwestionujący projekt semiologiczny, wciąż funkcjonuje w jego obrębie lub na pograniczu; zresztą dzięki takiej perspektywie łatwiej uchwycić napięcia wewnątrz dyskursu. Traktuję Damischa jako postać kluczową dla rozwoju nurtu i tym samym podkreślam dystans wobec tych ujęć jego twórczości, które podważają istotność odniesienia do semiologii. W szczególności chciałbym zwrócić uwagę na komentarz

Yves'a-Alaina Bois zamieszczony w poświęconym Damischowi numerze „Oxford Art Journal”. Pojęcie semiologii w ogóle się nie w nim pojawia, jest tylko niejasno sygnalizowane. Bois pisze o czterech kolejnych modelach myślenia: percepcyjnym, technicznym, symbolicznym i strategicznym. Tylko jeden z nich, symboliczny, został opisany w taki sposób, że można dostrzec jego powinowactwo z projektem semiologicznym: „[...] model symboliczny, powstały dzięki przekształceniu ciągnącemu się od Cassirera przez formalistów rosyjskich aż po mapowanie wzajemnych dynamicznych relacji między różnymi seriami zgrupowanymi, zgodnie z marksistowskim słownikiem, pod szyldem ideologii (sztuka, nauka, religia, filozofia i tak dalej) [...]”<sup>45</sup>. Jednak cały wysiłek komentatora koncentruje się na tym, by przedstawić Damischa jako myśliciela postmodernistycznego, usiłującego za wszelką cenę zdystansować się wobec strukturalizmu. Wyróżniającą cechą modelu strategicznego ma być bowiem możliwość uniknięcia „potencjalnego klinca, w którym mogło go pozostawić podejście strukturalistyczne”<sup>46</sup>.

Oczywiście Bois ma rację, charakteryzując w ten sposób późne prace Damischa, wyróżniające się metodologiczną heterogenicznością, wymykające się klasyfikacji, żonglujące strategiami badawczymi. Jego komentarz jednak nie zdaje we właściwy sposób sprawy z zaangażowania francuskiego badacza w projekt semiologiczny i w przeszczepianie strukturalizmu w obszar historii sztuki. Dla przeciwwagi przytoczę wypowiedź Damischa, który również dziś przyznaje się, że strukturalizm stanowi pole jego działania: „Uważam się za strukturalistę nawet teraz. To nie kwestia mody. Strukturalizm jest metodą, sposobem radzenia sobie z różnorakimi obiektami, ale też pojęciem, którego można używać wciąż na różne sposoby. Nie możemy mówić o jego końcu, nie miałyby to sensu”<sup>47</sup>.

Nawet jeśli weźmiemy pod uwagę fakt, że Yves'owi-Alainowi Bois niewątpliwie zależy na skonstruowaniu obrazu silnej formacji postmo-

dernistycznej, będącej teoretyczną awangardą na terenie współczesnych dyskursów mówiących o obrazie, to zakrzywienie perspektywy wydaje się przesadzone. Damisch, przynajmniej w stosunkowo wczesnym okresie działalności, w tekstach pisanych w latach 60. i na początku lat 70. XX wieku, pozostawał w orbicie wpływów idei strukturalistycznych<sup>48</sup>. Nawet jeśli krytycznie się z nimi zmagał, wskazywał na wewnętrzną dynamikę idei leżących u podstaw semiologii pikturalnej, wciąż pozostawał semiologiem. Chciałbym więc – mając także na uwadze strategiczny cel swojej książki – jeszcze raz podkreślić bardzo bliski związek praktyki pisarskiej francuskiego autora i przedsięwzięcia semiologicznego; jego znaczenie stanie się jasne dzięki analizie kluczowych tekstów dotyczących zagadnienia teorii konfrontującej się z wizualnością.

Problematyczny stosunek Damischa do teorii ujawnia się najpełniej wtedy, gdy próbuje on określić jej status, koncentrując się na tym, jak w każdym przypadku wygląda strategia tworzenia refleksji: „Z braku określonej teorii metoda ta będzie indukcyjna – z analizy procesu malarzkiego będzie wyprowadzała koncepcje jego różnych poziomów oraz instancji, aby je następnie opisać w fizycznym sensie tego słowa i ujawnić ich względną ekonomię”<sup>49</sup>. Praktyka Damischa opiera się na twórczym wykorzystaniu paradoksu: teoria winna być przedmiotem ciągłego kwestionowania, co w powyższym fragmencie przejawia się jako „brak teorii”. Określenie jest wyjątkowo prowokujące, jeśli weźmie się pod uwagę przedmiot i tytuł książki. Chciałbym jednak odczytać je nie jako proste wyrzeczenie się wymiaru teoretycznego, deteoretyzację pracy badawczej, lecz jako problematyzację samego statusu teorii – problematyzację, która tak naprawdę umożliwia refleksję. Gdyby bowiem teoria była czymś gotowym, skrzynką z narzędziami do rozbijania rzeczywistości, rezultat jej działania byłby przewidywalny. Tymczasem Damischowi

48 Rzecz jasna, nie biorę tu pod uwagę pierwszych lat działalności badawczej Damischa, który zadebiutował w 1953 roku i jeszcze w latach 50. zajmował się statusem historii sztuki z perspektywy bliskiej filozofii M. Merleau-Ponty'ego. Zob. H. Damisch, *Conditions d'une histoire de l'art*, „Les Lettres nouvelles”, nr 8/1957, s. 583–588.

49 H. Damisch, *Teoria/obłoku!*. W stronę historii malarstwa, przeł. P. Tarasewicz, Gdańsk 2011, s. 35.

45 Y.-A. Bois, *Tough Love*, „Oxford Art Journal”, nr 28(2)/2005, s. 247.

46 Tamże.

47 H. Damisch, S. Bann, *Conversation*, „Oxford Art Journal”, nr 28(2)/2005, s. 160.

chodzi o odwrócenie relacji pomiędzy teorią mającą zdolność kształtowania rzeczywistości i przedmiotem badań, który staje się widoczny na prawach teorii.

Francuski badacz pisze o braku teorii nie dlatego, że postuluje jej wyrugowanie z obszaru badań, lecz dlatego że jego celem jest mocniejsze związanie jej z praktyką badawczą modelowaną przez obiekt. Jeśli zaczynamy od drobiazgowego opisu charakterystyki procesu malarzkiego, dokonujemy wyboru metodologicznego o podwójnym charakterze. Z jednej strony ułatwiamy sobie uchwycenie cech malowidła jako przedmiotu wyjątkowego, będącego idiomatycznym modelem tworzenia znaczeń. Odwrotnie niż w przypadku studiów nad kulturą wizualną, w których przedmiot jest z góry określony (podobnie jak stosowna strategia poznawcza), w semiologii pikturalnej nacisk kładzie się na rozpoznanie jego wyjątkowości. Z drugiej strony strategia indukcyjna pozwala na przededefiniowanie naszego sposobu myślenia, na skonfrontowanie go z obiektem, na uznanie tkwiącej w obiekcie możliwości wzbogacenia teorii. Przedmiot nie potwierdza teorii, lecz ją poprzedza. Wyprzedzając nieco bieg zdarzeń, zasygnalizuję tylko, że tego rodzaju perspektywa, obecna w tekstach Damischa od samego początku – *Teoria/obłoku*/ jest przeciwieństwem jego pierwszą książką – zostanie skodyfikowana w pojęciu obiektu teoretycznego. Stawką refleksji francuskiego autora będzie więc przemyślenie teorii odpowiadającej na obiekt; z kolei komplikacja jej statusu, przedstawienie złożoności umożliwi przemyślenie tego, czym jest sam obiekt teorii. Tego rodzaju odczytanie, podkreślające rolę refleksji nad obiektem i obiektywnością w myśli Damischa, za jeden z jej głównych wątków uznał Stephen Melville: „Wydaje mi się, że istotnym elementem wkładu Huberta Damischa w praktykę historii sztuki jest komplikacja zadziwiająco ubogich na terenie dyscypliny pojęć »obektu« i »obiektywności«. [...] Chodzi przede wszystkim o przesunięcie filozofii ku obiektem, ku dziełom sztuki, a szczególnie ku faktom materialnym i obecności, zwłaszcza w sztuce nowoczesnej”<sup>50</sup>. Wydaje mi się, że na

<sup>50</sup> S. Melville, *Object and Objectivity in Damisch*, „Oxford Art Journal”, nr 28(2)/2005, s. 185.

ocenie Melville’a ciąży nieco jego anglosaska perspektywa; rzeczywiście w historii sztuki skupionej na zagadnieniach modernizmu, formalizmu i postmodernizmu kwestia obiektu i obiektywności pojawiała się głównie na marginesach. Inaczej jednak było w myśli francuskiej, dla której pytanie o obiekt bardzo szybko stało się kluczowe.

W jaki sposób rozwijała się praktyka badawcza Damischa? Wspominałem już o jego problematycznej postawie wobec semiologii; w zasadzie można powiedzieć, że strategia francuskiego badacza polegała na nieustannym mnożeniu wątpliwości wobec rzekomych pewników działalności naukowej w obrębie historii sztuki. Oto jeden z wielu mówiących przykładów: „W istocie nic nie upoważnia do mniemania, że wszystkie cechy materii – pogrupowane w kategorie takie, jak kontur, kolor i tak dalej – były systematycznie porządkowane w celu wytworzenia jakiegoś sensu (być może współdziałają one jedynie w tworzeniu konkretnego efektu) bądź też, mówiąc językiem Hjelmsleva, że figury te pozostawały na usługach znaków (ikonicznych), które miałyby konsekwentnie determinować ich istnienie”<sup>51</sup>. Damisch problematyzuje status semiologii sztuki, wskazując na nieprzystawalność porządku pikturalnego i porządku znaków. Malowidło jest przede wszystkim fenomenem materialnym, złożonym z elementów barwnych, mających określony kształt, wymiar, właściwości fizyczne. To materia, co do której nie można po prostu założyć, że jest podporządkowana funkcji ikonicznej. Nawet jeśli owa funkcja występuje, relacja pomiędzy materią obrazu a sensem materii obrazu nie jest czymś oczywistym. Damisch powtarza tu, choć w zmienionej formie, wątpliwości dotyczące samej możliwości powiązania obrazu i języka formułowane przez Marina u zarania projektu semiologii pikturalnej.

„Jeśli jednak projekt semiologii sztuki jest zasadny, to opis dokonywany na poziomie elementów czysto malarskich nie może się ograniczać do ustalania nieokreślonej liczby konwencjonalnych zabiegów, przepisów z atelier czy cech charakterystycznych; musi on w taki czy inny sposób zazębić się z analizą operującą na »wyższym« poziomie,

<sup>51</sup> H. Damisch, *Teoria/obłoku*, dz. cyt., s. 32–33.

który z kolei odpowiada właściwie znaczącej artykulacji (a łatwo będzie wykazać, że każdy »efekt« ostatecznie należy do porządku symbolicznego). Nawet w kontekście sztuki przedstawiającej w ścisłym sensie słowa proces malarski w żadnym razie nie jest podporządkowany samej figuracji, samej desygnacji postaci czy przedmiotów za pomocą koloru i/lub rysunku<sup>52</sup>. Choć Damisch pozostaje przywiązany do projektu semiologii, nie potrafi ukryć sceptycyzmu wobec przynajmniej części idei konstytuujących przedsięwzięcie. W zasadzie można powiedzieć, że jego pozycja wykształca się jednocześnie w ramach semiologii i na zasadzie krytycznej relacji wobec niej. Można zapytać – biorąc pod uwagę także wątpliwości mnożone przez Marina w *Éléments pour une sémiologie picturale* – czy ów sceptycyzm nie jest istotową charakterystyką semiologii, wynikającą w prostej linii z konieczności poważnego traktowania pytania o różnicę między obrazem i językiem. Jeśli projekt w całej swej rozciągłości jest zależny właśnie od stabilności relacji łączącej te dwa niesprowadzalne do siebie poziomy, jego status zawsze będzie w pewnym sensie problematyczny.

Semiologia pikturalna musi funkcjonować pomiędzy dwojakiego rodzaju zagrożeniami. Z jednej strony kresem projektu byłoby uznanie różnicy między słowem i językiem za nieprzekraczalną. Jeśli niemożliwa jest translacja, odczytanie, werbalizacja tego, co obrazowe, to nauka mówiąca o obrazach jako znakach nie ma racji bytu. Z drugiej strony równie szkodliwe byłoby skonstatowanie absolutnej przejrzystości obrazu i możliwości pozbawionej przeszkód translacji: gdyby porządek obrazu był doskonale przekładalny na porządek języka, semiologia byłaby zbędna w swej podstawowej funkcji objaśniania mechanizmów przekładu. Byłyby one wówczas przezroczyste, a zadanie semiologa sprowadzałoby się do konstatowania tożsamości odpowiadających sobie elementów obrazu i języka. Poszczególne fragmenty obrazu odczytywałyby się w odniesieniu do konwencji malarskich, znanych charakterystyk twórczości i jednoznacznie identyfikowało, a zatem – to konsekwencja, którą wydaje się wyciągać autor – utożsamiało z językiem opisu.

---

52 Tamże.

W dalszej części książki Damisch pogłębia wewnętrzną krytykę semiologii, skupiając się na relacji obrazu i języka: „Analiza semiologiczna, która nie ustanawiała się od razu w zależności wobec modelu lingwistycznego (fonetycznego), ale przeciwnie – miała określić swoistą funkcję semiotyczną będącą napędem dzieła malarskiego, nie mogłaby się ograniczać do zwykłego funkcjonalnego podziału pomalowanej powierzchni na jej części konstytutywne, a tych z kolei – na ich elementy składowe. Jej zadaniem byłoby przekroczenie planu, na który nakłada się obraz – aby objąć go w jego teksturze i malarskiej gęstości – oraz praca nad określeniem poziomów lub, mówiąc ściśle, instancji, których nakładanie się (albo splot) oraz zorganizowana gra (o ile nie zamęt) określają proces malarski w jego znaczącej materialności”<sup>53</sup>. Na czym polegają wątpliwości francuskiego myśliciela? W zasadzie nieustannie krążą one wokół zagadnienia przystawalności obrazu i języka oraz samej możliwości opanowania tego, co wizualne przy użyciu narzędzi językowych. Semiologia zaczyna się jako projekt intelektualny nie wtedy, gdy konstatuje się możliwość odczytania obrazu dzięki aparaturze językoznawczej, lecz gdy poważnie rozpatruje się problem relacji łączącej wizualność i to, co ma na umożliwić jej zrozumienie. W przytoczonym fragmencie Damisch rozpatruje możliwość istnienia funkcji semiotycznej, której nie redukowaloby się do innych funkcji przypisywanych konkretnym elementom malowidła. Co to oznacza? Nie chodzi tu o trywialny detal metodologiczny, ale o fundamentalną charakterystykę badań semiologicznych. Muszą się one opierać na uznaniu swoistości tego, co obrazowe, nieredukowalności porządku obrazu, który tworzy znaczenie również dzięki elementom wizualnym niedającym sprowadzić się do jakiegokolwiek funkcji modelu lingwistycznego. Gdyby semiologia traktowała obraz jako fenomen dający się w całości analizować z perspektywy tego modelu, niemożliwy do utrzymania byłby postulat odrębności porządku pikturalnego. Jeśli natomiast ma on pozostać w mocy (a z tego rodzaju sytuacją mamy do czynienia zarówno w omawianej koncepcji Damischa, jak i w projekcie Marina od jego zarania), przeniesienie modelu

---

53 Tamże, s. 34–35.

językoznawczego na teren badań nad sztuką musi być odbyć niejako z zastrzeżeniem jego niewystarczalności.

W uwagach Damischa od samego początku bardzo wyraźnie manifestuje się przywiązanie do idei nieredukowalności porządku pikturalnego. Jest ono decydujące dla tego, w jaki sposób francuski autor kształtuje projekt semiologiczny, a przede wszystkim dla sposobu, w jaki w tym projekcie pojawia się konkretny obraz. Oczywiście nie jest tak, że od początku staje się on wyróżnionym obiektem badań; to przejście dokonuje się stopniowo, na mocy wewnętrznych przemian semiologii. Praktyka pisarska Damischa będzie ich najlepszym świadectwem; jego książki nigdy nie są spójnymi wykładniami teorii, lecz raczej próbami wydobywania z porządku pikturalnego tego, co w nim (i tylko w nim) daje do myślenia. Oto dlaczego koncentrują się zawsze na pojedynczych dziełach, konkretnych motywach, obiektach mających znaczenie teoretyczne.

Sytuacja, którą staram się tu opisać, jest paradoksalna: choć Damisch jest rzeczywiście jednym z tych historyków sztuki i filozofów, których uznaje się (zgodnie z prawdą) za zwolenników znacznego nasycenia nauki o sztuce teorią, nigdy nie pisze prac, które można by uznać za wykład teorii albo choćby za jej wcielenie. Komentowane wyżej fragmenty *Teorii/obłoku/* pełnią w książce funkcję pomocniczą wobec analizy. Objaśniają jej zasady, lecz nigdy nie dominują nad zapisem pracy historycznej. Rysuje się w ten sposób bardzo wyraźny kontrast w zestawieniu z tekstami Marina, w których była formułowana idea semiologii pikturalnej; nawet jeśli u Marina daje się zauważyć istotne, wręcz dominujące pęknięcie projektu, jego status pozostaje czytelny. Tekst Damischa ma inne właściwości; nacisk na pracę z materiałem historycznym przeważa do tego stopnia, że teoria, choć z punktu widzenia francuskiego autora stanowi warunek możliwości znaczenia tego, co historyczne, pojawia się tylko jako wpisana w obiekty. Z tego powodu nie jest, jeśli można tak powiedzieć, łatwo dostępna. Co więcej, komplikuje się jej sposób funkcjonowania; skoro tezy teoretyczne są wypowiedziane tylko w kontekście obserwacji historycznych i mogą powstawać wyłącznie dzięki analizie materiału, ich stabilność jest o wiele mniejsza niż w przypadkach

bardziej klasycznych, gdy są jednoznacznie formułowane w ramach ustanawiającego system performatywu.

Oslabienie semiologii pikturalnej nabiera w książce Damischa jeszcze innego znaczenia, kiedy pojawia się kwestia kulturowej relatywności projektu. Wprawdzie odpowiedź na pytanie, czy semiologia jest prawomocna tylko w określonym czasie i miejscu i czy należy do konkretnej formacji kulturowej, bezpośrednio nie pada, trudno jednak nie przyznać, że samo postawienie go jest istotne w kontekście projektu intelektualnego tworzonego w perspektywie poszukiwania naukowej uniwersalności i wciąż w taki sposób ujmowanego (jakkolwiek niesłusznie, co staram się pokazać w niniejszej książce). Damisch pisze: „Należałoby się zastanowić nad tym, w jakim stopniu problematyka znaku – semiologiczne ujęcie fenomenu malarskiego bowiem wydaje się jej z założenia podporządkowane – związana jest z określonym systemem kulturowym, którego historyczne i geograficzne granice pokrywałyby się tym samym z granicami jej nośności. Co się dzieje, gdy przykładamy problematykę znaku do dzieł niefiguracywnych, do realizacji, w których samo pojęcie przedstawienia, a wraz z nim pojęcie znaku ikonicznego, zostaje zakwestionowane?”<sup>54</sup>.

Damisch nie tylko wskazuje na możliwość relatywizacji projektu semiologicznego, ale też zadaje pytanie o granice stosowalności semiologii w polu sztuki Zachodu. Semiologia pikturalna wydaje się refleksją zakorzenioną w pewnym określonym polu kulturowym, związaną z malarstwem przedstawieniowym. Jeśli punktem wyjścia semiologii pikturalnej jest potraktowanie malowidła jako znaku czy zespołu znaków, paradygmat reprezentacji mimetycznej wydaje się jej naturalnym środowiskiem, jeśli nie warunkiem możliwości. W taki sposób interesujący nas projekt nauki był rozwijany przez Marina, który model reprezentacji opierał na konkretnych analizach dotyczących przede wszystkim klasycznego malarstwa historycznego. Damisch dopowiada w *Teorii/obłoku/* to, czego Marin dokonywał w praktyce badawczej. Dążenie do stworzenia uniwersalnego modelu reprezentacji musi się opierać na pewnym

<sup>54</sup> Tamże, s. 52–53.

konkretnym historycznym modelu reprezentacji; nawet jeśli ów model powstaje przez abstrahowanie od tego, co konkretne, od poszczególnych realizacji artystycznych, przedmiotów wizualnych itd., jego warunkiem możliwości jest pewien – jak to określa Damisch – „system kulturowy”. Abstrahowanie nigdy nie jest całkowite, dokonuje się w określonych warunkach, jest efektem wyboru strategii, w ramach której preferuje się pewne sposoby myślenia o reprezentowaniu i konkretne realizacje stanowiące ich wcielenie. Ale rzecz jasna francuskiemu autorowi nie chodzi o to, by całkowicie zrelatywizować projekt semiologiczny. Oznaczałoby to bowiem jego koniec i było nie do pogodzenia nie tylko z naukowymi aspiracjami, ale też z ambicją wypracowania modelu bez względu na jego status, warunki możliwości, ograniczenia czasowe i terytorialne. W gruncie rzeczy wewnętrzna krytyka przedsięwzięcia ma prowadzić do lepszego jej uzasadnienia, nawet jeśli miałyby się to stać za cenę rezygnacji z maksymalizmu niektórych uniwersalistycznych postulatów tak klarownie formułowanych przez Louisa Marina w początkowych fragmentach *Éléments pour une sémiologie picturale*.

Jeśli miałbym rozszyfrować przyjmowaną przez Damischa taktykę budowania projektu semiologicznego, skupiłbym się właśnie na tego rodzaju dwuznacznościach, które są wynikiem nie teoretycznej słabości, lecz dążenia do sformułowania teorii możliwie efektywnej. Czym w tym wypadku jest efektywność? Wykorzystując wcześniej poczynione obserwacje, powiedziałbym, że kluczowe jest odnalezienie równowagi między teoretycznym i historycznym wymiarem praktyki badawczej, między koniecznością formułowania ogólnych sądów i opierania się na materiale historycznym. W przypadku poruszonej wyżej kwestii relatywności semiologii pikturalnej nie chodzi przecież o zanegowanie możliwości stworzenia wiarygodnego modelu wiedzy. Przeciwnie, celem jest jego konstrukcja w rzeczywistych warunkach i dzięki nim. Analiza systemu kulturowego determinującego funkcjonowanie semiologii pikturalnej nie prowadzi do jakkolwiek rozumianego relatywizmu, lecz do rozpoznania granic praktyki naukowej. Tylko w ten sposób badacz jest w stanie usytuować swą działalność, dotrzeć do konstytuujących ją wymogów i tylko w ten sposób semiologia pikturalna może zostać

zakorzeniona w materiale historycznym. Warto zauważyć, że proponowana strategia ma za zadanie skutecznie wykorzystać do swych celów dychotomię pomiędzy teorią i historią, zestawem narzędzi badawczych i materiałem. Zamiast fetyszyzacji jednego z tych biegunów Damisch proponuje grę z nimi i wykorzystywanie wzajemnych zależności. Nie definiuje praktyki naukowej w sposób, który pociągałby za sobą dominację teorii nad obiektem, ale też nie postuluje odwrotu mogącego przybrać formę pozytywizmu.

O ile *Teoria/obłoku/* może zostać uznana za wstępny etap rozwoju projektu semiologicznego w pismach Damischa i jednocześnie za jedną z pierwszych części wewnętrznej krytyki nurtu, o tyle zarówno sam projekt, jak i ściśle z nim związany moment krytyczny zyskują dojrzały kształt w tekście nieco późniejszym, eseju zatytułowanym *Huit thèses pour (ou contre?) une sémiologie de la peinture*, zaprezentowanym po raz pierwszy podczas Pierwszego Kongresu Międzynarodowego Stowarzyszenia Semiotycznego w Mediolanie w 1974 roku. Z mojej perspektywy wraz z tym tekstem kończy się epoka tworzenia projektu semiologii pikturalnej, przy czym nie chodzi tu o koniec równoznaczny z sukcesem, ostatecznym punktem dojścia, ustanowieniem spójnej, uniwersalnie aplikowalnej metody interpretacji. Chodzi raczej o moment, w którym iluzje obecne w nurcie od początku stają się oczywiste, a sprzeczności i pęknięcia zostają raz na zawsze węń włączone, uwewnętrznione i przepracowane. Wymóg sformułowany przez Marina w *Éléments pour une sémiologie picturale* zostaje wówczas – niemal w połowie lat 70. – jednocześnie spełniony i oddalony. Semiologia pikturalna ukonstytuowała się jako metoda, lecz jej integralną część stanowią pęknięcia i wątpliwości dotyczące jej statusu oraz samej możliwości ostatecznego uprawomocnienia jej twierdzeń.

Damisch mnoży wątpliwości związane z kwestią prawomocności badań semiologicznych: „Czy ta prawda, prawda malarstwa, prawda w malarstwie, jest przynależna semiologowi nawet nie jako wypowiedź mogąca się pojawić tylko w malarstwie, lecz jako inskrypcja w rejestrze teoretycznym, której miejsce można wskazać, a warunki jej wypowiedzenia w odniesieniu do przedmiotu, którym jest Malarstwo,

określić [...]?”<sup>55</sup>. O co pyta Marin, kiedy wspomina o przynależności prawdy? Nie ulega wątpliwości, że celem eseju jest zbadanie kwestii odpowiedniości metody semiologicznej w sytuacji, w której podstawowym założeniem badawczym jest nieprzystawalność porządku pikturalnego i dyskursywnego. Nawet jeśli prawdę w malarstwie traktujemy jako coś, co zjawia się pod postacią wypowiedzi, musimy skonstatować, że chodzi o wypowiedź mogącą funkcjonować tylko na kanwie malowidła: na płótnie, jako to, co wizualne. Punktem wyjścia jest zatem stwierdzenie fundamentalnej niezgodności, którą należy przewyciężyć. Rozwiązaniem nie jest rzecz jasna ani deklaracja przezroczyści porządku pikturalnego, ani pesymistyczna teza, zgodnie z którą wiarygodna interpretacja w ogóle nie jest możliwa. Odpowiedź sytuuje się w przestrzeni pomiędzy tymi dwoma biegunami; malowidło ma być „inskrypcją w rejestrze teoretycznym”, czyli wypowiedzią, której znaczenie teoretyczne może zostać wydobyte na jaw dzięki usytuowaniu jej wobec innych wypowiedzi.

Innymi słowy, zadaniem semiologii jest zbadanie relacji łączących malowidło z Malarstwem analogicznie do językoznawstwa, którego praktyka polega na opisywaniu stosunków łączących pojedyncze wypowiedzi, mowę, *parole*, i język rozumiany jako system. Język jako system umożliwia istnienie sensownych wypowiedzi; Malarstwo jako system sprawia, że mogą istnieć znaczące wypowiedzi malarskie. Model językoznawczy zostaje przeszczepiony w obszar malarstwa; celem jest unaukowanie dyscypliny, które ma się dokonać na drodze ujednoczenia heterogenicznych „zdarzeń malarskich”: „Projekt studiowania malarstwa jako systemu znaków odpowiadał przede wszystkim na dążenie do osiągnięcia w porządku naukowym – dzięki jednoczesnej definicji przedmiotu semiologii malarstwa i konstytuujących ją procedur analitycznych – prawdy dotyczącej wytwórczości pikturalnej. W perspektywie de Saussure’a, dzięki zapożyczeniu modelu od patrona językoznawstwa, projekt ów w swej początkowej formie prowadzi do włączenia w obręb

55 H. Damisch, *Huit thèses pour (ou contre?) une sémiologie de la peinture*, „Macula”, nr 2/1977, s. 17. Tekst został pierwotnie zaprezentowany w 1974 roku; zob. H. Damisch, *Huit thèses pour (ou contre?) une sémiologie de la peinture*, Rapport général présenté au premier Congrès de l’Association Internationale de Sémiotique, Milan, 2–6 juin 1974.

heterogenicznej całości faktów »malarskich« [...] pierwszego cięcia, dzięki któremu ów zbiór daje się pomyśleć jako koherentny”<sup>56</sup>. Czym są heterogeniczne fakty malarskie? To sfera pikturalna, która nie jest podporządkowana żadnemu własnemu prawu, różnorodny zbiór fenomenów niepodlegających jednolitemu opisowi, należących do rozmaitych dziedzin i praktyk, począwszy od geometrii i chemii, aż po ikonografię. Gdyby powściągnąć naukowe ambicje, malarstwo funkcjonowałoby na przecięciu owych dziedzin, bez perspektywy ich ujednoczenia. Tymczasem wspomniane przez Damischa cięcie zapewnia – przynajmniej w założeniach – koherencję; przeciwstawienie systemu i zdarzenia, języka i wypowiedzi daje możliwość spójnego ujęcia malowidła jako fenomenowi znaczącego.

Jednak to ujęcie jest nie do utrzymania. Przeszczepienie modelu językoznawczego nie jest skuteczną strategią przede wszystkim ze względu na istotową różnicę dzielącą język i wizualność. Damisch zwraca uwagę na trudności wynikające stąd, że tak naprawdę tylko język jest fenomenem, który poddaje się doskonale przejrzystej autoanalizie: składa się ze znaczących jedności i przez nie może być analizowany. W przypadku malarstwa jest inaczej. Nawet jeśli mówimy o języku malarskim, nie możemy założyć, że istnieją rozpoznawalne jedności znaczące, na których moglibyśmy oprzeć lekturę. Jeżeli poważnie traktujemy różnicę między językiem i wizualnością, musimy także założyć, że wizualność jest sferą, w której obowiązują inne niż w języku sposoby tworzenia znaczeń. W ten sposób Damisch wyciąga radykalne konsekwencje z różnicy między dwiema sferami; afirmuje nieredukowalność poziomu wizualnego i właściwego mu sposobu tworzenia znaczeń i jednocześnie wskazuje na konieczność przededefiniowania strategii badawczej, która nie może się w pełni opierać na transplantacji modelu językoznawczego. Przejęcie tego modelu nie może się odbyć za cenę niedostrzeżenia różnicy między porządkami. Konieczne jest więc zdystansowanie się wobec niego i znalezienie takiego modelu, który będzie lepiej oddawał funkcjonowanie wizualności. Tu właśnie dochodzimy do kluczowej decyzji teoretycznej,

56 Tamże.

której skutkiem będzie przeniesienie punktu ciężkości analiz semiologicznym na obraz: konkretny obiekt generujący znaczenia we właściwy sobie sposób. Nawet jeśli wciąż będzie się wspominać o języku malarzkim czy kodzie pikturalnym, akcent zdecydowanie przesunie się na malarskość i pikturalność, które będą rozumiane bardziej autonomicznie.

Damisch w pewnym miejscu bardzo dobitnie kontrastuje swoją perspektywę z dotychczasową praktyką inkorporowania modelu lingwistycznego. Przytaczam ten bardzo złożony fragment, by możliwie dokładnie zademonstrować, na czym polega interesujące mnie cięcie, które będzie miało decydujące znaczenie dla logiki rozwoju francuskiego dyskursu o wizualności. Rzecz jasna, nie chcę tu sugerować, że Damisch zrobił ów decydujący krok samodzielnie, że da się zidentyfikować konkretny moment albo miejsce w tekście, w którym dochodzi do przekształcenia. Jak starałem się pokazać, jest ono efektem procesu rozwoju semiologii pikturalnej, jednoczesnego formułowania, powtórzenia i precyzowania założeń przedsięwzięcia i uświadamiania sobie decydujących pęknięć w jego łonie. Poniższy fragment jest tylko jednym z miejsc, w których owe pęknięcia stają się istotne: „Rozróżnienie porządku »systemu« (kompetencja) i porządku konkretnych wytworów (wykonanie) de Saussure’a zastąpimy ujęciem, które będzie się opierało na różnicy między poziomami analizy (pytanie odtąd może dotyczyć relacji między dwoma »wykonaniami«, działaniem dzieła i interpretacji, relacji wpisującej się we wspólną, lecz nie identyczną przestrzeń »kompetencji«). Oddalając chwilowo problem artykulacji figuratywnej czy plastycznej, twierdzimy, że pojęcie znaku może mieć wartość operacyjną w dziedzinie »Malarstwa« przede wszystkim (a być może tylko) dzięki odniesieniu do takiego poziomu czy sposobu tworzenia znaczeń, który ma charakter nie semiotyczny – tzn. pozwalający rozpoznać percypowane jedności, formy i/lub figury [...] – lecz semantyczny, co sprawia, że obraz apelujący o lekturę zyskuje status dyskursywny. Ikonolodzy epoki klasycznej powiedzieliby, że »powstaje, by znaczyć coś innego niż to, co się widzi«<sup>57</sup>.

---

57 Tamże, s. 20.

Damisch kwestionuje konieczność bezpośredniego odwołania do modelu de Saussure’a i pokazuje inną możliwość. Chodzi o zmianę o charakterze strukturalnym; o ile inspiracja językoznawcza narzucała sposób myślenia, w ramach którego to, co konkretne było tylko aktualizacją tego, co systemowe, o tyle francuski autor postuluje zwrot w kierunku modelu, by tak rzec, bardziej horyzontalnego, zakładającego istnienie różnych poziomów analizy tego, co sprawia, że malowidła znaczą. Można powiedzieć, że chodzi o przejście od modelu statycznego, w którym możliwa jest identyfikacja dzieł jako znaczących dzięki przynależności do systemu albo systemów, do modelu dynamicznego, którego istotą jest eksploracja właściwości działającego malowidła i aktów interpretacji.

Damisch wprowadza podział na poziom semiotyczny i semantyczny – w obrębie tego drugiego, którego przedmiotem mają być malowidła pojmowane jako fenomeny dyskursywne, pojawia się pojęcie obrazu. Moim zdaniem nie mamy tu do czynienia z operacją czysto terminologiczną. Obecność pojęcia obrazu sygnalizuje coś więcej: przesunięcie w zakresie przedmiotu badań, który nie jest już pojmowany tak jak wcześniej, w relacji podporządkowania względem systemu. „Obraz apelujący o lekturę” jest fenomenem obdarzonym pewną sprawczością (zdolnością do generowania dyskursu i odnoszenia się do tego, co nieobecne). Pod tym względem różni się od malowidła we wczesnej fazie rozwoju projektu semiologii pikturalnej, znaczenie tego ostatniego bowiem pochodziło niejako z zewnątrz, wynikało z możliwości rozpoznania formy lub figury związanej z miejscem w systemie (języku malarzkim, kodzie pikturalnym itp.). Jednym słowem, we wczesnej semiologii pikturalnej, takiej, jaką znamy choćby z *Éléments pour une sémiologie picturale* czy innych najstarszych pism Marina dotyczących lektury malarstwa, dla pojęcia obrazu nie było miejsca. Tymczasem na skutek wewnętrznego rozwoju nurtu doszło do przesunięcia w sposobie pojmowania i opisywania tego, co wizualne, dowartościowana została jednostkowość i autonomiczność analizowanych obiektów. U Damischa pojęcie obrazu konotuje pewną autonomię i sprawczość pojedynczego obiektu artystycznego biorącą się, jak zobaczymy, również z jego charakteru materialnego. Zgodnie z ogólną tezą niniejszej książki tak nakreślone pojęcie stanie się decydujące dla



francuskiego dyskursu historii sztuki i dyscyplin pokrewnych; już samo jego pojawienie się odsłania logikę przemian języków dyscyplinarnych.

W dalszej części tekstu Damisch pogłębia jeszcze swoją propozycję. Jasna staje się perspektywa, w której przesunięcie ku obrazowi jest równoznaczne z przesunięciem ku temu, co materialne i zmysłowe. Francuski autor mówi o „naddatku substancji”; to właśnie nadmiarowość obrazu, wynikająca z materialności niemożliwość podporządkowania modelowi lingwistycznemu sprawia, że pojęcie obrazu w ogóle się pojawia, a co więcej, pojawia się jako konieczne: „Zanim podejmie się dyskusję na te tematy, należałoby zapytać o (teoretyczne, ideologiczne, lingwistyczne) determinanty, które sprawiają, że o malarstwie myśli się w kategoriach obrazu (i odwrotnie). Malarstwo jest obrazem, obrazem szczególnego typu, specyficznym: obrazem, który charakteryzuje się naddatkiem substancji będącej źródłem jego wagi, ładunku, statusu malarskiego, wytwarzającej szczególnie efekt przyjemności”<sup>58</sup>.

Wczesna semiologia pikturalna nie brała pod uwagę owej nadmiarowości; stosowane narzędzia conceptualne nie pozwalały na jej ujęcie, na myślenie o obiektach wizualnych w kategoriach tego, co nie mieści się w modelu lingwistycznym. Jednak w połowie lat 70. XX wieku, po pracowaniu własnych niedomagań, zwróciła się ku nowemu przedmiotowi teorii. Oczywiście należy w związku z tym zapytać o losy samego projektu naukowego. Czy wciąż możemy mówić tu o semiologii? Sam tytuł eseju Damischa rodzi wątpliwość co do statusu nurtu. Czy semiologia, której przedmiotem stanie się obraz, wciąż będzie semiologią?

Nie chcę odpowiadać – przynajmniej na razie – na tak sformułowane pytania. Efekty wyborów teoretycznych Marina i Damischa staną się jasne, gdy badacze wyciągną konsekwencje z przyjmowanych przez siebie założeń i zmodyfikują swoją praktykę. Jak będziemy mieli okazję się przekonać, projekt semiologii pikturalnej ulegnie znaczącej modyfikacji; pod wpływem opisanych przemian stanie się on znacznie bardziej fragmentaryczny. Co to oznacza? Termin „fragmentaryczność” ma swoje uzasadnienie: ma się odnosić do ewolucji projektu naukowego,

---

<sup>58</sup> Tamże, s. 22.

który nie będzie się już opierał na przeniesieniu modelu językoznawczego. Aplikacja, której przykład widzieliśmy we wczesnych tekstach Marina, była niezbędnym elementem konstrukcji systemu całkowicie podporządkowującego sferę pikturalną sferze językowej. Przeszczepiony model pozytywnie waloryzował strukturalny aspekt funkcjonowania fenomenów znaczących; w przypadku analiz poświęconych sztuce czy, szerzej, wizualności skutkiem jego wprowadzenia była redukcja konkretnych przedmiotów wizualnych do roli kontyngentnych realizacji tego, co systemowe. Semiologia pikturalna w swej dojrzałej fazie zrezygnuje z redukcjonizmu na rzecz uznania sensotwórczej roli owych konkretnych przedmiotów wizualnych, które zajmą miejsce w centrum praktyki naukowej. Doprowadzi to do fragmentaryzacji dyskursu dyscypliny, który będą odtąd generować (już w całości świadomie, inaczej niż w rozpatrywanych przeze mnie fragmentach tekstów Marina) analizy poszczególnych obiektów. Fragmentaryczność jest naturalną konsekwencją sytuacji, w której semiologia pikturalna rezygnuje z modelu regulującego do tej pory jej funkcjonowanie (nawet jeśli, jak mieliśmy okazję się przekonać, od samego początku była to sytuacja problematyczna). Miejsca modelu lingwistycznego nie zajmuje model alternatywny; nowa strategia badawcza, będąca rezultatem poważnego namysłu nad podstawowymi trudnościami ujawniającymi się w procesie ustanawiania projektu, ze swej istoty zwraca się przeciwko dominacji jednego modelu, niezależnie od jego pochodzenia czy mechanizmów działania. Całkowicie zmienia się logika nurtu; semiologia pikturalna skoncentrowana na rozwijaniu możliwości heurystycznych modelu pochodzącego z innej dziedziny wiedzy zmienia się w semiologię rozwijającą nowe modele dzięki eksploracji poszczególnych obiektów wizualnych. To one stają się punktem wyjścia pracy teoretycznej.

W odniesieniu do późniejszego etapu pracy Huberta Damischa (od lat 80. XX wieku aż po współczesność) używa się często określenia „ikonografia analityczna”. Oznacza ono złożoną, heterogeniczną praktykę badawczą, inspirowaną przede wszystkim przez myśl poststrukturalistyczną i psychoanalizę w wersji Freudowskiej i Lacanowskiej, pełniące funkcję krytycznych odniesień wobec ikonografii Panofsky’ego.

Nie będę jednak zajmował się projektem Damischa w całej rozciągłości; interesuje mnie on raczej jako wcielenie pracy badawczej skupionej na konkretach wizualnych niezależnie od ich pochodzenia. Podzielałam zdanie Jona Birda, który we *Wprowadzeniu* do numeru „Oxford Art Journal” poświęconego francuskiemu myślicielowi podkreśla istotność relacji z obiektem. „Pisma Damischa, z ich językoznawczymi i psychoanalitycznymi nawiązaniem, dotyczą obszarów rozciągających się od renesansu po współczesność; to studia nad dziełami sztuki, architektury, estetyką i refleksje filozoficzne, modele interpretacji, których źródłem jest ścisła i przedłużona relacja z obiektem [...]”<sup>59</sup>.

Relacja z obiektem stanowi dla mnie kluczowy aspekt działalności Damischa; bardzo mocno wiąże się ona z wewnętrzną przemianą semiologii pikturalnej, o której pisałam. Jej efektem jest nowa formuła badań – zwrot ku przedmiotowi w jego materialności. Kulminacją tej przemiany będzie wykształcenie się pojęcia obiektu teoretycznego, które zdominuje dyskurs semiologii pikturalnej. Jego oddziaływanie nie będzie jednak ograniczone do tego dyskursu; wpłynie ono na model wiedzy reprodukowany we francuskiej historii sztuki w działalności badaczy tak różniących się od siebie, jak Daniel Arasse, Giovanni Careri, Georges Didi-Huberman, Louis Marin czy Marie-José Mondzain. Będzie także odgrywało ważną rolę poza ściśle określonym terytorium historii sztuki, na przykład w tekstach Mieke Bal (o jej długu wobec francuskiej wersji dyscypliny już wspominałam) czy esejach Deleuze’a, Lyotarda i Foucaulta. I nie chodzi mi tylko o to, że niektórzy wymienieni teoretycy bezpośrednio przejmą pojęcie obiektu teoretycznego i będą je rozwijać w odniesieniu do własnego pola problemowego, lecz raczej o wyraźną manifestującą się tendencję do myślenia o sztuce poza ogólnymi kategoriami i modelami. Modelami stają się same obrazy pojmowane jako jednostkowe, materialne źródła sensu.

59 J. Bird, *Introduction*, „Oxford Art Journal”, nr 28(2)/2005, s. 153.

## Strukturalizm po strukturalizmie

Krytyczne rozszczępienie w łonie strukturalizmu, wykryte, a częściowo stworzone przez autora *Études sémiologiques*, nie sprawiło, że zerwał on z kierunkiem, którego esencją stanowiło wprowadzenie modelu językoznawczego do humanistyki jako całości. Mimo problemów, które ujawniła praktyka badawcza, Marin pozostał strukturalistą. Rzecz jasna, kryzys całego paradygmatu nie pozostał bez wpływu na to, co pisał autor *Opacité de la peinture*. Na skutek wewnętrznego napięcia między wymogami praktyki naukowej a próbą zmierzenia się z kwestią partykularności tego, co wizualne projekt semiologii pikturalnej musiał ulec przewartościowaniu. Dlatego Marin zwrócił się ku historii mechanizmów reprezentowania, znacząco osłabiając uniwersalistyczny charakter swojego przedsięwzięcia.

Czy to przejście da się jednoznacznie usytuować w czasie? Moim zdaniem jest to niemożliwe ze względu na zasadniczo niejednoznaczny charakter wątpliwości, jakie wobec strukturalizmu w ogóle, a semiotyki pikturalnej w szczególności żywił Marin. Pojawiały się one – choć, jak pamiętamy, w załączkowej formie – już wtedy, gdy rozpoczynał on pracę nad projektem nauki o wizualności podporządkowanej pryncypiom lingwistyki de Saussure’a. Tym samym strukturalizm był w jego tekstach od samego początku podważany, redefiniowany, a przede wszystkim wypróbowywany i uzupełniany przez analizy dotyczące samych warunków możliwości stworzenia wiarygodnego dyskursu mówiącego o sztuce.

Można także powiedzieć, że o ile początek strukturalistycznej inicjatywy teoretycznej stał pod znakiem nauki, pod hasłami odwrotu od empiryzmu estetycznego, w miarę upływu czasu praktyka zaczęła kierować się w inną stronę; rzecz jasna, strukturalizm nie ustąpił empiryzmowi, nie doszło do jednoznacznego przewartościowania epistemologicznego, rozpoczął się jednak proces stopniowego przesuwania akcentów ku temu, co konkretne, wyjątkowe, związane z danym momentem historii. Pojawienie się strukturalizmu we francuskiej historii sztuki było wydarzeniem bezprecedensowym. Wcześniej bowiem dominowały w niej podejścia reprodukcujące dychotomię natury i kultury, a tym samym epistemologiczny podział na dyscypliny, w których funkcjonuje pozytywistyczna metodologia polegająca na analizie faktów, i takie, w których panuje subiektywizm związany z relatywnym charakterem interpretacji. Francuska historia sztuki do połowy lat 60. XX wieku pozostawała w orbicie tego podziału; dominował w niej dyskurs czyniący swym przedmiotem subiektywne doświadczenie obiektów estetycznych.

Perypetie projektu strukturalistycznego w obrębie historii sztuki, o których pisałem, sprawiły, że Marin, choć ciągle pozostawał w orbicie strukturalizmu i nie rezygnował z rozwijania projektu semiotyki piktoralnej, skoncentrował się na innym obszarze problemowym. O ile wcześniejsze pole jego zainteresowania powstało jako próba przeniesienia modelu językoznawstwa de Saussure'a na teren badań nad sztuką – pole problemowe stanowiła sama możliwość ugruntowania naukowego, wykazującego uniwersalistyczne tendencje modelu funkcjonowania sztuki jako praktyki znaczącej – o tyle ów drugi obszar wyznaczało przede wszystkim dążenie do wyodrębnienia istniejących już w dziejach kultury sposobów kształtowania reprezentacji, przede wszystkim reprezentacji artystycznych. Innymi słowy, Marin przekształcił swą strategię badawczą tak, by sprawniej odpowiadała na wyzwania materiału historycznego; nie znaczy to jednak, że nastąpił u niego regres do jakiejś tradycyjnej wersji historii sztuki. Przejście, o którym mówię, prowadzi do studiów nad obrazami. Strukturalizm w wersji proponowanej przez Marina i Damischa, strukturalizm, od którego obydwaj badacze nigdy się zresztą nie odzegnali, okazał się punktem

wyjścia modelu teoretycznego definiującego współczesną konfigurację dyskursów, których przedmiotem jest wizualność.

Taka teza może się wydawać ryzykowna, zwłaszcza wobec zaniku recepcji strukturalizmu w okresie po dominacji epistemologii poststrukturalistycznych. Strukturalizm, jeśli w ogóle bywa przedmiotem refleksji, pada ofiarą stereotypów i klisz interpretacyjnych; jest zapomnianym, niechcianym przodkiem, a w najlepszym wypadku można powiedzieć, że ma złą prasę. Chciałbym przyczynić się do zmiany tego stanu rzeczy i wskazać na istniejące w historii praktyk badawczych powiązania między modelami wiedzy uznawanymi za archaiczne a praktykami stanowiącymi awangardę humanistyki. Logika przemian we francuskiej humanistyce – zarówno wbrew ujęciom podręcznikowym (w których strukturalizm jest po prostu zamkniętym rozdziałem historii nauk o człowieku), jak i w uzupełnieniu do autointerpretacyjnych strategii badaczy współczesnych (sytuujących swą działalność przede wszystkim w polu inspiracji psychoanalitycznych i odwołujących się do ikonologii w wersji Warburga i filozofii historii Benjamina) – pokazuje, że studia nad obrazami są efektem rozwoju tez strukturalistycznych na terenie historii sztuki. Językoznawczy model uprawiania nauki skonfrontowany z wizualnością poniósł produktywną klęskę: niemożliwość stworzenia nauki o sztuce okazała się punktem wyjścia praktyk badawczych skupionych na konkretnych obrazach, które mogą generować teorię.

Konstruowana dyscyplina (a raczej praktyka) ma wypracować takie procedury metodologiczne, które pozwolą dotrzeć do wiedzy zawartej w dziele. Konieczna jest więc analiza, która weźmie pod uwagę mechanizmy jej powstawania, strukturę dzieła, sposób funkcjonowania reprezentacji. Nie oznacza to oczywiście redukcji dzieła do jego wymiaru epistemicznego; istotny ma być także wymiar afektywny, równoległy do epistemicznego: „Toteż rozróżniłbym dyskurs krytyki sztuki, dyskurs bezpośredni, tego, co bezpośrednio, reakcji i humoru, od dyskursu historii sztuki, semiotycznego, ponieważ dotyczy on sensu kognitywnego, wiedzy dzieła, lecz także zmysłowego i sensualnego, ponieważ bada dzieła wytwarzające doznania i afekty, dzieło jako maszynę do wytwarzania

afektów”<sup>1</sup>. Reprezentacja jest jednocześnie produktywna poznawczo (dostarcza wiedzy, w tym wiedzy dotyczącej tego, w jaki sposób rozumieć ją samą) i afektywnie. Wydaje się jednak, że w ramach semiotyki pikturalnej – w zasadzie mimo przytoczonego fragmentu z eseju Marina – afektywność, zmysłowość dzieła jest istotna o tyle, o ile wspiera jego funkcję epistemiczną. Semiologia pikturalna, mimo definiującego ją wewnętrznego kryzysu, pozostaje projektem jednoznacznie nakierowanym na wiedzę właściwą reprezentacjom.

Najważniejsze założenia praktyki badawczej Marina w jej dojrzałej formie są zawarte – choć często w formie ogólnych sugestii – w początkowych fragmentach *Opacité de la peinture*. Marin zajmuje się tu teoretycznymi warunkami możliwości badania nowoczesnej reprezentacji. Pytanie, które stawia na początku, dotyczy relacji badanego obiektu, należącego do przeszłości i formułowanej współcześnie teorii. Marin bardzo poważnie traktuje groźbę nieprzystawalności teorii i obiektu: „Z jednej strony prowizoryczne pole badań, renesans, zdarzenie historyczne, pomnik kultury, obiekt »tekstualny« ukonstytuowany w polu użycia teorii »współczesnej«; z drugiej strony semiotyka rozumiana jako spadkobierczyni językoznawstwa strukturalnego, ale też jako analiza dyskursów i »tekstów« oraz teoria ich sił, czyli również ich efektów [...]”<sup>2</sup>. Możliwa nieprzystawalność metody pociąga za sobą zagrożenie zatarcia specyfiki badanego obiektu. W jego obliczu Marin stosuje podwójną strategię: po pierwsze bardzo ściśle wiąże się teorię z obiektem, a po drugie samą teorię reprezentacji umieszcza w perspektywie historyczno-teoretycznej.

## W jaki sposób zbliżyć się do obrazu? Teoria i obiekt

Kwestia powiązania teorii z obiektem pojawiła się w semiologii pikturalnej stosunkowo późno, w chwili gdy jasny był już wewnętrzny kryzys projektu. Na wczesnym etapie jego rozwoju problem ten był

<sup>1</sup> L. Marin, *Pojęcie wyobraźności lub spotkanie między historią sztuki i psychoanalizą*, przeł. P. Pieniążek, w: tegoż, *O przedstawieniu*, dz. cyt., s. 79.

<sup>2</sup> L. Marin, *Opacité de la peinture – Essais sur la représentation au Quattrocento*, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris 2006, s. 14.

rozstrzygnięty niejako z góry, w ramach przyjętej metodologii strukturalistycznej i rozwiązań językoznawczych, w tym zwłaszcza sposobu definiowania przedmiotu badań. Przedmiot teorii funkcjonował tylko w obrębie teorii, był efektem cięcia dokonanego za pomocą narzędzi nauki. Takie rozwiązanie wydawało się oczywiste i łatwe do przyjęcia: usunięto w ten sposób wszelkie wątpliwości dotyczące relacji teorii i przedmiotu i usytuowano po stronie konsekwentnego konstruktywizmu, dla którego teoria jest narzędziem w całości odpowiadającym za powstanie, istnienie i ujawnienie właściwości tego, co badane. W miarę jednak jak na znaczeniu zyskiwał pogląd o konieczności oddania sprawiedliwości dziełu sztuki, strukturalistyczna *doxa* była poddawana coraz ostrzejszej rewizji. Nie dało się jej bowiem pogodzić z próbami skonstruowania takiego dyskursu, który pozwalałby doświadczać przedmiotu nie jako konstruktowi, produktu teorii, lecz jako momentu jej produkcji, tworzenia. W pełni doszła wtedy do głosu sprzeczność stanowiąca o istocie semiologii pikturalnej, sygnalizowana już przez samą nazwę nurtu.

Adaptacja narzędzi językoznawczych, proste przeniesienie modelu myślenia, swego rodzaju kolonizacja terytorium historii sztuki od samego początku nie współgrała z charakterystycznym dla dyscypliny dążeniem do afirmacji wyjątkowości przedmiotu jej badań i tym samym jej własnej wyjątkowości. Już wcześniej pisałem o kolejno pojawiających się w ramach semiotyki pikturalnej symptomach owego dążenia. Nawet wtedy, gdy jednoznacznie określonym celem projektu było ustanowienie uniwersalnej nauki o sztuce, dawały o sobie znać w jego obrębie zarówno wątpliwości wobec planowanego zasięgu przedsięwzięcia, jak i konieczność odwołania do tego, co konkretne. Model lektury mający stanowić uniwersalny model interpretacji dzieła sztuki był rozwijany na podstawie wyodrębnionego wycinka malarskiej tradycji Zachodu, a mianowicie malarstwa przedstawieniowego, które stało się punktem odniesienia dla wszystkich innych tradycji malarskich. Jeśli w obrębie semiologii pikturalnej były rozpatrywane malowidła należące na przykład do epoki nowoczesnej, zawsze zestawiano je z owym dominującym modelem, stanowiącym konieczny punkt wyjścia teorii.

Gdybym miał uściślić ten wątek obserwacji, dodałbym jeszcze narastającą w pismach Marina tendencję do opierania analiz na konkretnych obrazach. O ile w latach 60. inauguracja projektu naukowego wymagała skupienia na budowie ogólnego modelu wiedzy o sztuce, abstrahującego od charakterystyki poszczególnych malowideł, o tyle historia jego rozwoju pokazała, że ta abstrakcja w istocie nie jest ani możliwa (ze względu na konieczność oparcia ogólnego modelu na tym, co konkretne), ani oczekiwana w tej formie, w jakiej została zaplanowana u zarania, zwłaszcza w omawianym tekście *Éléments pour une sémiologie picturale*. Semiotyka piktoralna miała być nauką skupioną na tworzeniu modeli produkcji sensu, dzięki którym – w ramach badawczej praktyki historyka sztuki – możliwe byłoby odtworzenie znaczących obiektów artystycznych. Jest jasne, że tak nakreślona metodologia stawia działalność teoretyczną i uniwersalny model przed doświadczeniem konkretnego, który w trakcie badania historycznego podlega rekonstrukcji na podstawie modelu naukowego. Ale coraz częstsze i coraz ważniejsze odwołania do konkretnego materiału historycznego pokazały, że semiologia piktoralna musi porzucić albo co najmniej mocno zmodyfikować strukturalistyczną ortodoksję, by umożliwić sobie wypracowanie efektywnego – w relacji z obrazami – podejścia badawczego.

Jak pisze Marin: „[...] jedyną gwarancją mocy eksplikacji teorii (współczesnej) i działania metody dotyczącej studiowanego obiektu było to, że wyznacza on strukturę teorii i metody, które są do niego stosowane. Inaczej rzecz ujmując, (przeszły) tekst literacki winien być w sobie i za sprawą samego siebie obiektem teoretycznym, by mógł stać się – w ramach studium, które mam zamiar mu poświęcić – obiektem teorii (współczesnej)”<sup>3</sup>. Pojęcie obiektu teoretycznego, wywodzące się z teorii psychoanalizy i rozwijane na terenie historii sztuki począwszy od lat 80. XX wieku<sup>4</sup>, ma być odpowiedzią na problem arbitralności metody

<sup>3</sup> Tamże.

<sup>4</sup> Zob. A. Leśniak, *Obraz płynny. Georges Didi-Huberman i dyskurs historii sztuki*, Kraków 2010, s. 145–148. W sygnalizowanym fragmencie *Obrazu płynnego* pisałem o historii pojęcia obiektu teoretycznego. W niniejszym rozdziale uzupełniam tę historię o uwagi dotyczące samego mechanizmu funkcjonowania tego pojęcia i staram się przedstawić jego

badawczej. Obiekty teoretyczne to przedmioty tworzące sens (teksty), zawierające w sobie metajęzyk, który może stać się podstawą wypracowania teorii. Obiekt teoretyczny staje się obiektem teorii dzięki identyfikacji metajęzyka i przełożeniu go na język teorii. Oznacza to, że determinuje on praktykę badawczą, ukierunkowuje analizę i przekształca samą teorię. Równocześnie jednak dochodzi do procesu odwrotnego – kształtująca się pod wpływem metajęzyków teoria wpływa na to, jak są ujmowane analizowane przedmioty. Pojęcie obiektu teoretycznego – jak starałem się zasygnalizować – umożliwia zaistnienie ścisłego związku przeszłych tekstów (przedmiotów, obrazów) i ich metodycznego opracowania – związku, który nie jest przypadkowy, ale zależy od właściwości interesującej nas materii: „Refleksja Louisa Marina [...] formułuje się dzięki spotkaniom z pojedynczymi obiektami pochodzącymi z obszaru obrazu bądź dyskursu; są one określane mianem »obektów teoretycznych«”<sup>5</sup>. Marin rozwija semiologię sztuki czułą na właściwości swojego przedmiotu; ma to być teoria odpowiadająca strukturze obiektu, adaptująca się do rzeczywistości, a zarazem umożliwiająca jej ujęcie.

Jak wygląda to w praktyce? Marin wprowadza swój model, odwołując się do *Zwiastowania* Benedetta Bonfigliego z 1450 roku. Obraz ten różni się od bardziej konwencjonalnych reprezentacji wydarzenia. Postacie archanioła Gabriela i Marii są rozdzielone figurą świętego Łukasza trzymającego niezapisany jeszcze zwój. Według Marina archanioł zapowiadający Marii narodzenie Jezusa Chrystusa równocześnie dyktuje świętemu historię, która ma zostać zapisana. Jakże ma to znaczenie teoretyczne? Dzięki sugestii Marina możemy zrozumieć, jak funkcjonuje model przedstawienia, który zawiera w sobie metakomentarz, czyli wypowiedź, która jest warunkiem możliwości sformułowania ogólnej teorii przedstawienia (przy wszystkich zastrzeżeniach dotyczących owej ogólności, możliwości dotarcia do niej czy konieczności historyzacji każdej wypowiedzi teoretycznej). Protagonista mający zamiar zapisać

użyteczność w kontekście wyzwań stojących przed współczesnymi studiami nad obrazami.

<sup>5</sup> F. Dumora, *Note sur l'objet théorique selon Louis Marin*, „Dix-septième siècle”, nr 2 (223)/2004, s. 290.

dziejącą się na jego oczach historię sprawia, że obraz rozszczepia się: w jego ramach pojawia się metajęzyk, metawypowiedź dotycząca obrazu jako reprezentacji wydarzenia historycznego. Reprezentacja wydarzenia jest uzupełniona o reprezentację historii; innymi słowy, malowidło reprezentuje wydarzenie, ale równocześnie sugeruje nierozzerwalny związek wydarzenia i historii, tego, co przeszłe i tekstu pełniącego funkcję reprezentacji.

Relacja obrazu i tekstu nie jest jedyną płaszczyzną, na której ujawnia się sens malowidła: „Nie zapominajmy, że Łukasz jest też patronem malarzy, wśród nich tego, który namalował to Zwiastowanie; Łukasz jest więc w dziele Bonfigliego figurą »wypowiadającego«, ale wypowiadającego o podwójnym charakterze: jest figurą narratora opowiadania pisanego/do napisania, figurą historyka; ale jest też figurą malarza, który pozwala ujrzeć »historię« zapisaną w Piśmie Świętym”<sup>6</sup>. Zgodnie z interpretacją Marina postać świętego Łukasza pozwala na odczytanie obrazu dzięki odwołaniu do historii/opowiadania oraz postaci malarza/tego, kto tworzy przedstawienie. W tej interpretacji nie przeszkadza nagromadzenie sprzeczności: między obrazem a tekstem, lekturą a spojrzeniem skoncentrowanym na malarskiej figuralności, wreszcie między postacią świętego, która umożliwia interpretację, a tą samą postacią, która zaburza, a co najmniej komplikuje konwencję sceny Zwiastowania. Wręcz przeciwnie: owa sprzeczność jest wedle Marina źródłem dynamiki napędzającej pracę interpretacji zapewniającej efektywność konstruowanej teorii.

Zrozumienie, jak funkcjonuje pojęcie obiektu teoretycznego w polu semiologii pikturalnej w jej późnym okresie, jest niemożliwe bez odwołania do prac Damischa. W rozmowie na temat jego drogi intelektualnej, w której wzięli udział Denis Hollier, Rosalind Krauss i Yves-Alain Bois, Damisch mówi o obiekcie teoretycznym jako konkretnie, który staje się punktem wyjścia w procesie tworzenia wiedzy: „Obiekt teoretyczny działa w zgodzie z zasadami, które nie mają charakteru historycznego. Nie wystarczy napisać historii takiego obiektu. O tym mówiłem już wcześniej: nie wystarczy opisać historii problemu, by go rozwiązać.

6 L. Marin, *Opacité de la peinture*, dz. cyt., s. 17.

Obiekt teoretyczny to coś, co zobowiązuje nas do pracy teoretycznej; w tym miejscu moglibyśmy rozpocząć. Co więcej, jest to obiekt, który zmusza do pracy teoretycznej i równocześnie wyposaża w narzędzia do jej wykonania. Stąd, jeśli się nim zajmiemy, będzie wytwarzał wokół siebie efekty owej pracy. [...] Wreszcie obiekt teoretyczny zmusza nas do zadania pytania o to, czym jest teoria. Pytanie to zadaje się na podstawie pojęć teoretycznych: to tworzy teorię i sprawia, że konieczna staje się refleksja nad nią”<sup>7</sup>.

Wypowiedź Damischa doskonale odsłania charakterystykę obiektu teoretycznego, pozwala też ujawnić jego paradoksalność. Z jednej strony przynajmniej częściowo byłaby uprawniona taka interpretacja, w świetle której można by ująć go jako konstrukt teoretyczny: zbiór efektów pracy teorii, przedmiot, który istnieje tylko w tej mierze, w jakiej konstruuje go praktyka naukowa. Tego rodzaju interpretacja byłaby bliska założeniom semiologii pikturalnej z jej wczesnej fazy, a więc z okresu, gdy w obszar historii sztuki wprowadzono bez zająknięcia – ogólnie rzecz biorąc – pryncypia strukturalistyczne, a w szczególności terminologię językoznawczą i funkcjonujący w tej dyscyplinie sposób ujmowania przedmiotów wiedzy. Takie ukierunkowanie interpretacji sugeruje sama nazwa obiektu; określenie „teoretyczny” wydaje się odnosić nas do grupy obiektów wyróżnionych ze względu na zależność od sfery teorii. Z drugiej strony – i tego rodzaju interpretacja wydaje mi się bardziej uprawniona przede wszystkim ze względów heurystycznych, o których będę jeszcze pisał – obiekt teoretyczny jest przez Damischa traktowany jako coś wobec teorii zewnętrzne. Owa zewnętrzność nie jest jednak równoznaczna z niemożliwością zaistnienia relacji między obiektem a teorią. Przeciwnie, obiekt teoretyczny stanowi jej punkt wyjścia, i to w dwóch znaczeniach. Po pierwsze, tworzy teorię, niosąc w sobie załączek ujęcia teoretycznego. Konkretny przedmiot jest tu ujmowany jako medium refleksji, jako konieczny początek wszelkiej generalizacji. Po drugie, narzucająca się konkretność obiektu, która jest przez Damischa

7 Y.-A. Bois, D. Hollier, R. Krauss, H. Damisch, *A Conversation with Hubert Damisch*, „October”, vol. 85/Summer 1998, s. 8.

traktowana zawsze jako coś do wyjaśnienia albo zinterpretowania, stanowi dla teorii wyzwanie. Każdy ogólny opis, odnoszący się na przykład do pewnego modelu praktyk reprezentacji, jest w obliczu obiektu teoretycznego poddawany próbie; pytanie o to, czym jest teoria, pojawia się zawsze wtedy, gdy ogólna refleksja jest konfrontowana z jednostkowością przedmiotu. Rzecz jasna, obydwie te punkty są wzajemnie powiązane: pytanie o teorię jest tak naprawdę jej warunkiem możliwości, gdyż nie mogłaby ona funkcjonować bez pytania o samą siebie. Teoria to przede wszystkim pytanie o to, co jest teorią.

Nietrudno zauważyć, jak wielkiemu przeobrażeniu uległa semiologia piktoralna w okresie od swego zarania w drugiej połowie lat 60. XX wieku do przywoływanej metodologicznej autorefleksji Marina i Damischa. Teoria obiektu teoretycznego jest wyrazem zwrotu ku konkretnym przedmiotom, które zajmują centralne miejsce w praktyce naukowej jako warunki możliwości istnienia teorii. Nie są one już akcydentalnymi wcieleniami ogólnego modelu reprezentacji, lecz punktem wyjścia refleksji, warunkiem jej możliwości i warunkiem możliwości pytania o nią. Damisch kreśli tu w myśleniu o teorii pewną perspektywę, która zyskuje swój kształt dzięki redefinicji relacji między teorią a historią. Zgodnie z poglądem, od którego Damisch się dystansuje, konkretne przedmioty, obrazy, obiekty artystyczne są tylko i wyłącznie wehikułami historyczności: świadectwami historii, śladami, dokumentami, dzięki którym badacz może się odnieść do historii. Tymczasem autor *Teorii/obłoku* – nie przecząc tego rodzaju możliwościom tkwiącym w obiektach – wydobywa innego rodzaju własności. Obiekt teoretyczny jest zawsze umiejscowiony w historii, lecz interpretacja, która wiąże go z historycznym kontekstem, nigdy nie jest wystarczająca. Ale kiedy Damisch mówi, że „nie wystarczy napisać historii obiektu”, nie sugeruje, że interpretacja winna pomijać historyczny wymiar istnienia przedmiotów badania. Przeciwnie, próbuje raczej sformułować pogląd, zgodny z którym teoria i historia wzajemnie się umożliwiają: „Ale nigdy nie wymawiam słowa »teoria«, nie mówiąc jednocześnie o historii. Co oznacza, że każdy obiekt jest według mnie obiektem teoretyczno-historycznym. Jednak nawet jeśli teoria jest wytwarzana w historii, historia nigdy nie

opisuje wszystkiego. To jest dla mnie fundamentalne. Dwa wymiary są powiązane w tym sensie, że wymykają się sobie”<sup>8</sup>.

Co Damisch chce w ten sposób powiedzieć? Teoria nie istnieje bez historii, zawsze jest skontekstualizowana, ma dające się odkryć źródła. Ale nie redukuje się do historii, tylko jest jej przekroczeniem. I odwrotnie, teoretycznej pracy obiektu nie można opisać jako samoistnej: przekracza ona historię, lecz jest w niej wciąż zakorzeniona. Historia i teoria, choć wzajemnie od siebie zależne, nie sprowadzają się do siebie, są nieredukowalne jako wymiary funkcjonowania obiektów. Damisch kreśli tu projekt epistemologii skoncentrowanej na jednostkowych obiektach, których badanie ma ujawnić ich podwójny wymiar. Jednostkowość umiejscowiona w historii wytwarza teorię.

Czy z tej koncepcji płyną jasne wnioski metodologiczne? W jaki sposób badać obiekty teoretyczne? Co miałyby być celem interpretacji? Jeśli zakładamy, że obiekty teoretyczne rzeczywiście stawiają badaczowi pytania, zmuszają go do pracy teoretycznej, generują refleksję, celem każdej interpretacji powinno być sformułowanie teorii wytwarzanej przez obiekt, przekroczenie jego wymiaru historycznego, ukazanie produktywności konkretnego. Ów cel stanowi równocześnie uzasadnienie aktywności badawczej. W jednym z fragmentów rozmowy Damisch dyskutuje z koncepcjami spod znaku społecznej historii sztuki, przede wszystkim z ideą *period eye* Baxandalla: „[...] dlaczego prace z epoki quattrocenta wciąż nas interesują? Jeśli dzieło sztuki rzeczywiście zależy od kontekstu historycznego, jak utrzymują reprezentanci społecznej historii sztuki, to możemy je zrozumieć, tylko jeśli przeniesiemy się w obszar warunków, które istniały w konkretnym czasie i miejscu. Ale moim zdaniem to nie ma sensu. Nie da się oglądać pracy przez *period eye*, jak chciałby Baxandall. [...] Pytanie brzmi: dlaczego historyczne dzieło sztuki nas interesuje, skoro dotykać nas winny tylko dzieła należące do naszych czasów, dzieła należące do tego samego kontekstu co my?”<sup>9</sup>. W optyce Damischa społeczna historia sztuki zanadto dowartościowuje

---

8 Tamże.

9 Tamże, s. 9.

historyczną sferę funkcjonowania dzieł; prace należące do minionych epok są interpretowane przez pryzmat kontekstów, które w tym ujęciu ewoluują w wielkie, niemożliwe do ogarnięcia i zrekonstruowania całości kulturowe. Co więcej, nacisk na historyczność dzieła nie tłumaczy zainteresowania tym, co przeszłe.

Odpowiedź na tę wątpliwość kryje się rzecz jasna poza historią: w teoretycznym wymiarze funkcjonowania sztuki. Obrazy są interesujące nie dlatego, że stanowią świadectwo określonego momentu historycznego czy ślad przeszłych wielkich formacji kulturowych albo „kultur wizualnych”, lecz dzięki generowanej przez siebie refleksji, która przekracza wymiar historyczny, jest czytelna niejako wbrew historii. Obraz z quattrocenta jest dla nas czytelny nie dlatego, że jesteśmy w stanie dokładnie zrekonstruować jego kulturowe otoczenie, ale dzięki nieredukowalności jego wymiaru teoretycznego. Przy czym – i ta okoliczność ma dla mojej tezy znaczenie kluczowe – opisywana przez Damischa zdolność obrazu do wykraczania poza historię jest możliwa dzięki teoretycznej efektywności obiektów. Paradoksalne zadanie historyka sztuki polega na przekroczeniu historycznego wymiaru badanego przedmiotu ku jego wymiarowi teoretycznemu.

Nie pozostaje to bez znaczenia dla historii sztuki jako dyscypliny; z perspektywy francuskiego autora badania historyczne są nieodróżnialne od badań teoretycznych ze względu na własności interpretowanych obiektów. Z punktu widzenia Damischa mówienie o historii, która pozostawałaby obca teorii i nie posługiwałaby się narzędziami teoretycznymi, byłoby równoznaczne z projektowaniem jej z gruntu błędnej pozytywistycznej wizji. Tymczasem historia i teoria są nierozłączne, nie tylko ze względu na to, że każdy opis historyczny zakłada pewną metafizykę i opiera się na konkretnych wyborach z porządku epistemologicznego, ale też z uwagi na właściwość przedmiotów wiedzy, którymi się zajmujemy. Jako konkretne obiekty zanurzone w historii, identyfikowalne jako należące do pewnego czasu, dające się usytuować w kontekście, stanowią one równocześnie punkty wyjścia refleksji teoretycznej. Stanowisko przeciwne, zgodne z którym teoria jest czymś zewnętrznym, narzucającym badanemu przedmiotowi, jest w związku z tym nie do utrzymania.

Przytoczoną argumentację Damischa wzmacnia charakterystycznym dla siebie odwołaniem do zainteresowania, jakie wzbudza sztuka; ma ono zawsze charakter teoretyczny. Sztuka jest interesująca, o ile jest fenomenem generującym refleksję, o ile sama jest rodzajem refleksji. Pod tym względem ujęcia Damischa i Marina się nie różnią; opierają się na przekonaniu, że historia i teoria sztuki są nierozdzielne. Skoro sztuka jest miejscem myślenia, fenomenem, w którym myśl aktualizuje się w sposób niedający się zredukować do żadnego innego, należy ujmować ją nie tylko poprzez teorię, ale też jako teorię. To stanowisko pociąga za sobą przemianę w myśleniu o relacjach między dyscyplinami. Historia sztuki ma sens tylko wtedy, gdy jej zdolność do opisywania zjawisk historycznych idzie w parze ze zdolnością do konstruowania dyskursu teoretycznego, dla którego punktem wyjścia jest to, co artystyczne: „W istocie, twierdzimy, że historia i teoria sztuki są nierozdzielne, że historia sztuki może się urzeczywistnić tylko dzięki jednoczesnej konstrukcji teorii sztuki, która z kolei nie może istnieć inaczej jak tylko jako historia teorii (sztuki)”<sup>10</sup>.

Nacisk na przedmiotowość, a w zasadzie powrót do przedmiotu, który możemy obserwować w opisanej wyżej fazie rozwoju semiologii pikturalnej, warto zestawić z pojawiającym się w literaturze przedmiotu – przede wszystkim w historii sztuki współczesnej – motywem dematerializacji. Miałby on określać kondycję sztuki współczesnej, w której status dzieła jest o wiele bardziej problematyczny niż wcześniej: przejście od sztuki definiowanej przez odniesienie do medium do sztuki kontestującej medium bywa związane z odejściem od przedmiotu (materialnego). Czy rozwijana przez Marina i Damischa refleksja jest sprzeczna z tego rodzaju poglądami? Czy jest sprzeczna z kierunkiem rozwoju praktyk artystycznych (zwłaszcza że obaj autorzy koncentrują swe analizy na obiektach należących do epok poprzedzających artystyczny modernizm)? Wydaje się, że pojawia się pewnego rodzaju napięcie między skupieniem na tym, co przedmiotowe, powrotem do obiektu, afirmacją jego materialności a tezą o dematerializacji. Waloryzacja obiektu wpływa na to, w jaki

<sup>10</sup> L. Marin, *Sublime Poussin*, Seuil, Paris 1995, s. 110.



sposób myśli się o sztuce; w wypadku sztuki w epoce dematerializacji jest możliwe również podtrzymywanie perspektywy, w której w centrum znajduje się to, co materialne. Przedmiot nigdy nie znika. Rzecz jasna, inaczej wygląda wówczas interpretacja, która dotyczy nie tylko przedmiotu (jego status rzeczywiście się komplikuje), lecz także jego otoczenia. Performance, dzieło sztuki konceptualnej czy instalacja również mają charakter materialny; niekiedy nawet – ze względu na techniczny charakter ich funkcjonowania – owa materialność manifestuje się w istocie jeszcze wyraźniej, jak w przypadku instalacji, które działają nie tylko dzięki urządzeniom bezpośrednio zaangażowanym „po stronie dzieła”, ale też dzięki sieciom złożonym z wielkiej liczby obiektów. O możliwości zastosowania podejścia, w którym kluczowe jest skupienie na konkretnych obrazach, w kontekście sztuki współczesnej najlepiej świadczą niektóre teksty Georges’a Didi-Hubermana; na przykład książka *L’Homme qui marchait dans la couleur*<sup>11</sup>, w całości poświęcona Jamesowi Turrellowi, dotyczy obrazów przynajmniej na pozór pozbawionych materialności, tworzonych dzięki złożonej infrastrukturze technicznej. Fakt ten jednak nie sprawia, że niemożliwa staje się analiza obrazów. Choć bardziej dowartościowana jest perspektywa widza – ciała zanurzonego w świetle – Didi-Huberman wciąż interpretuje obraz: wizualną płaszczyznę, jej warunki możliwości i właściwości teoretyczne.

## Struktura i warunki możliwości reprezentacji

Ewolucja projektu semiologicznego doprowadziła do pojawienia się pytań dotyczących warunków możliwości reprezentacji. Jak to możliwe, że reprezentacja odsyła do tego, co poza nią? Czy istnieje (historycznie zmienny) model reprezentacji? W jaki sposób funkcjonują fenomeny wizualne i tekstowe, które jednocześnie odnoszą się do zewnątrz malarstwa i do siebie samych, konstruując metajęzyk? Tego rodzaju pytania sprawiły, że zarówno Marin, jak i Damisch (a w dalszej kolejności ci badacze, którzy podążyli ich śladem i rozwijali studia nad obrazami)

<sup>11</sup> G. Didi-Huberman, *L’Homme qui marchait dans la couleur*, Minuit, Paris 2001.

skupili się na poszukiwaniach historycznych, na opisywaniu zmiennych w czasie narzędzi służących do konstruowania reprezentacji. Oddaje głos Rogerowi Chartierowi, który zwraca uwagę na ten właśnie aspekt myśli Marina: „Zakorzeniając we właściwej im historyczności dwa wymiary nowoczesnej reprezentacji, tranzytywność i refleksywność, Marin zajął się studiami nad urządzeniami [*dispositifs*] i mechanizmami, dzięki którym reprezentacja uobecnia się jako reprezentująca. We wprowadzeniu do *Opacité de la peinture* wspomina o heurystycznych efektach przemieszczenia, które doprowadziło go od semiotyki strukturalnej, opartej na analizie językowych mechanizmów wytwarzania sensu, ku »dążeniu do zbadania sposobów i modalności, środków i procedur uobecniania reprezentacji«<sup>12</sup>. Konstatacja Chartiera otwiera zupełnie nowy wymiar w studiach nad losami francuskiej historii sztuki w drugiej połowie XX wieku: badacz zwraca uwagę na konsekwencje odejścia od pierwotnych założeń semiotyki piktoralnej i zawartą w niej samej słabość. Rezultatem będzie koncentracja badań na konkretnych sposobach funkcjonowania reprezentacji, na konkretnych obrazach, które – jako obiekty teoretyczne – zaczną odgrywać centralną rolę w praktykach interpretacyjnych. Staną się nie tylko punktem wyjścia interpretacji (czyli rdzeniem pewnego typu poetyki tekstów o sztuce), ale też warunkami możliwości myślenia sztuki.

„Teoria reprezentacji sama ma historię, której rytmy i podziały bez wątpienia były różne od należących do historii dzieł i tekstów; dzięki swemu historycznemu charakterowi pozwalają one uniknąć anachronizmów epistemologicznych i związanych z nimi iluzji retrospekcji”<sup>13</sup>. Dążąc do wypracowania współczesnej teorii reprezentacji, Marin usiłował godzić teoretyczny wymiar swojej praktyki badawczej ze studiami historycznymi poświęconymi elementom logiki z Port-Royal. W ten sposób konstruował perspektywę, w której możliwa była analiza tekstów z przeszłości za pomocą narzędzi bliższych im niż dwudziestowieczne. Podkreślana przez niego konsekwencja tej praktyki – ucieczka przed

<sup>12</sup> R. Chartier, *Pouvoirs et limites de la représentation*, dz. cyt., s. 410.

<sup>13</sup> Tamże.

anachronizmem – nie wydaje mi się jednak najistotniejsza. Można ją zresztą podać w wątpliwość, jeśli weźmie się pod uwagę dystans czasowy dzielącą siedemnastowieczną szkołę z Port-Royal i malarzy quattrocen-ta. Kluczowe jest przesunięcie punktu ciężkości z rozważań filozoficznych na studium historyczne. W zasadzie cała twórczość Marina jest konfrontacją tych dwóch możliwości: podejścia skoncentrowanego na heurystyce pojęć (reprezentacja, historia, dyskurs) i perspektywy historycznej, w której punkt wyjścia stanowi zawsze konkretny obiekt, przeszły tekst, obraz lub fragment dyskursu.

Marinowska teoria reprezentacji bazuje na konkretnych modelach historycznych. Jest zakorzeniona w historii do tego stopnia, że rozpa-trywanie kwestii reprezentacji u Marina nieuchronnie wikała nas w spłot tego, co teoretyczne, i tego, co historyczne: budowanie teorii jest możliwe tylko na gruncie badań, których przedmiotem są konkretne reprezenta-cje, natomiast analizy historyczne z konieczności prowadzą nas do tez o charakterze ogólnym, dotyczących reprezentacji jako zjawiska konstytu-ytywnego dla kultury. Jednak kiedy Marin definiuje reprezentację, nie rozpoczyna od zjawiska ze sfery wizualnej, lecz od rozważań dotyczących znaczenia samego terminu. Powołuje się na słownik Furetière'a<sup>14</sup> z 1690 roku, w którym pojawia się kluczowa dwuznaczność: reprezentować to jednocześnie przywoływać, przedstawiać to, co nieobecne, i pokazy-wać to, co obecne. Przytoczę za francuskim autorem istotne fragmenty hasła poświęconego reprezentacji: „*rzecz. r.ż.*, obraz, który przywołuje nam w wyobraźni czy pamięci nieobecne obiekty oraz odmalowuje je takimi, jakie są [...]. Gdy udajemy się zobaczyć zmarłego księcia na jego paradnym łożu, widzimy jedynie jego reprezentację, wizerunek. [...] Reprezentacją nazywa się w Pałacu Sprawiedliwości okazanie jakiejś rzeczy [...]. W trakcie procesu oskarżonemu prezentuje się broń, z któ-rą został zatrzymany, a nawet ciało zamordowanego”. „Reprezentować oznacza również stawić się osobiście przed sądem i okazać rzeczy”<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> Zob. A. Furetière, *Dictionnaire universel...*, Arnout & Reiniers Lerrs, La Haye-Rotterdam 1690.

<sup>15</sup> Tamże. Cyt za: L. Marin, *Rama przedstawienia oraz kilka z jej figur*, przeł. P. Tara-sewicz, w: *O przedstawieniu*, dz. cyt., s. 485 [w przypisie].

Marin podąża za siedemnastowieczną definicją i rozwija tkwiące w niej teoretyczne możliwości; właściwie nigdy z nich nie zrezygnuje. Nawarstwiające się w jego tekstach interpretacje fenomenu reprezen-tacji zawsze będą się do nich odwoływały; staną się zresztą najbardziej znanym elementem dorobku badacza. Jak można je wstępnie określić? Chodzi przede wszystkim o zrozumienie złożonego charakteru repre-zentacji, niemieszczącego się w zdroworozsądkowym skojarzeniu jej wyłącznie z przed-stawianiem obiektu, który – nieobecny – jest związany z reprezentacją poprzez symetryczną relację podobieństwa: „[...] repre-zentować oznacza prezentować siebie, reprezentując coś innego. Każda reprezentacja, każdy jej znak, każdy proces znaczenia łączy tym samym dwa wymiary: pierwszy zwykłem nazywać refleksyjnym – prezentować siebie, a drugi przechodnim – reprezentować jakąś rzecz; dwa wymiary, które zupełnie bliskie są temu, co współczesna semantyka i pragmatyka skonceptualizowały jako nieprzejrzystość i przezroczyść reprezentu-jącego znaku”<sup>16</sup>.

Reprezentacja zawsze działa dwutorowo, wskazując nie tylko na to, co nieobecne, ale też na siebie samą, na swoją własną obecność. Odtąd Marin będzie mówił o reprezentacji, nieodmiennie biorąc pod uwagę podwójny charakter jej działania, odwołując się do par pojęć: refleksyjności i przechodniości, nieprzejrzystości i przezroczyści bądź przejrzystości, nietranzytywności i tranzytywności. Reprezen-tacja działa (czyli przedstawia, odnosi się do nieobecnego), jeśli istnieje jako powierzchnia-podłoże: „Za pomocą perspektywy, trójwymiaro-wej organizacji przestrzeni, wypukłość i głębia przedstawiane są na powierzchni i podłożu materialnym, które są w ten sposób negowane, skoro wszystko odbywa się tak, jak gdyby obraz był oknem otwartym na »rzeczywistość« [...] Ale aby przedstawić »rzeczywistość«, obraz jako powierzchnia-podłoże powinien istnieć: w obrazie i poprzez zwierciadło obrazu rzeczywistość jest projektowana w swoim obrazie, a oko odbiera świat w nim i poprzez niego”<sup>17</sup>.

<sup>16</sup> Tamże, s. 412.

<sup>17</sup> L. Marin, *Przedstawienie i pozór*, przeł. P. Mościcki, w: tegoż, *O przedstawieniu*,

Istotna jest w tym miejscu nie tylko owa podwójność, specyficzna ekonomia reprezentacji opierająca się na niedającym się pogodzić zestawieniu obydwu wymiarów funkcjonowania, ale także to wszystko, co ją generuje, cały zestaw skojarzeń wiążących się z każdym z osobna. Zwracam uwagę na ten aspekt teorii, by przynajmniej zasygnalizować niektóre źródła semiotyki pikturalnej. W pewnych aspektach wydaje się ona niewrażliwa na historyczny wymiar reprezentacji czy działalności artystycznej. Ten efekt jest niekiedy pogłębiany przez komentarze, które koncentrując się na odkrywanych przez francuskiego autora strukturalnych wymiarach zjawisk, pomijają ich historyczne zakorzenienie, będące w istocie warunkiem możliwości zaistnienia struktury.

Dla ilustracji zestawię teraz z przytoczoną definicją fragment innego tekstu, w którym kluczowy dla mnie historyczny wymiar jednego z aspektów reprezentacji został zarysowany o wiele wyraźniej: „Aby mówić o przejrystości, używam też terminu »przechodniość«. Określa on reprezentację jako zajmującą miejsce tego, co nieobecne, zmarłego. W tych ramach wymiar podwojenia i zastąpienia jest, ogólnie rzecz biorąc, regulowany przez ekonomię mimetyczną (pozwalającą reprezentować kogoś lub coś)”<sup>18</sup>. Wprawdzie przejrystość jest tu wciąż ujmowana jako ten element struktury reprezentacji, który odpowiada za uobecnienie tego, co nieobecne, ale pojawia się też nawiązanie do historycznie określonej religijnej funkcji obrazu jako wizerunku zmarłego. Podobnie zresztą owo zagadnienie jest analizowane w pismach Damischa; reprezentacja okazuje się z historycznych powodów dwudzielna – umożliwia referencję i odnosi się do procesu referencji. W *Teorii/obłoku/* Damisch pisze: „Do tej pory praca ta traktowała o relacji między znakiem a przedstawieniem w kontekście malarskim odziedziczonym po renesansie – znak był bowiem pojmowany w podwójnym (i być może sprzecznym) sensie: (a) jednostki znaczącej, dającej się zlokalizować jako taka na planie figuratywnym w dwóch wymiarach, oraz (b) cechy symptomatycz-

---

dz. cyt., s. 363–364.

<sup>18</sup> L. Marin, *L'Efficace de l'image religieuse: de la relique à l'image*, „Chimères”, nr 10/1990–91, s. 103.

nej, ujawniającej proces przedstawiający, którego malarstwo chciało być wówczas teatrem, w jego własnej ekonomii. Związki te, jak widzieliśmy, są pochodną pewnej domyślnej struktury, jako że przedstawienie w swej zasadzie związane jest z porządkiem znaku, a znak czerpie swą przedstawialność z samego przedstawienia. [...] Otóż reprezentacja istnieje jako taka wyłącznie wtedy, kiedy jawi się jako reprezentacja reprezentacji”<sup>19</sup>.

Reprezentacja funkcjonuje zawsze dwutorowo; z jednej strony umożliwia referencję, z drugiej – reprezentuje tylko wtedy, gdy równocześnie reprezentuje proces reprezentacji. Damisch wykorzystuje tu renesansową teorię znaku i wyciąga z niej teoretyczne konsekwencje: buduje model reprezentacji, który ma szansę stać się narzędziem analitycznym. Chciałbym wyraźnie podkreślić tę kluczową dla semiotyki pikturalnej współzależność strukturalnych i historycznych determinantów modelu reprezentacji. Jest on kształtowany w nawiązaniu do modeli historycznie istniejących, tworzony na ich kanwie. Z kolei wyjście poza historyczność pozwala na sformułowanie albo wynalezienie możliwie uniwersalnego modelu procesu przedstawiania. W gruncie rzeczy to właśnie konfrontacja tych wymiarów jest kluczowa dla funkcjonowania reprezentacji. Materiał historyczny jest wykorzystywany do stworzenia modelu, a model jest weryfikowany przez historię, wykorzystywany do interpretacji tego, co staje się przedmiotem zainteresowania badacza.

Zgodnie z założeniami Marina (które zresztą nigdy nie zostały jasno wypowiedziane) niemożliwe byłoby sformułowanie teorii bez odwołania do konkretnego fenomenu historycznego. I odwrotnie, badania historyczne byłyby niemożliwe, gdyby przedmioty historyczne analizowano poza perspektywą teoretyczną (o ile taką sytuację w ogóle można sobie wyobrazić). To dlatego teksty Marina i Damischa są bardzo często studiami przypadków. Ich teoretyczny wymiar, jakkolwiek zawsze obecny, pojawia się dzięki analizie obiektów idiomatycznych, jako rezultat niezwykle poważnego potraktowania własności konkretnych przedmiotów wizualnych. Konsekwentne opisy mechanizmów umożliwiających działanie reprezentacji skupiają się na formalnych własnościach wypowiedzi

---

<sup>19</sup> H. Damisch, *Teoria/obłoku/*, dz. cyt., s. 251.

pikturalnych. Podkreślam jeszcze raz, że obaj autorzy eksploatują historyczną definicję reprezentacji. Ale nie po to, by konstruować iluzoryczne źródło nowoczesnego myślenia o procesach reprezentowania. Ich celem jest zbadanie miejsca, w którym teoria uobecnia się w materiale historycznym, oraz koncentracja na wypowiedzi: na tym, w jaki sposób w każdym konkretnym obrazie formułuje się wypowiedź malarska i co ją umożliwia.

Interpretacja historycznych teorii reprezentacji ma być zatem praktyką w ścisłym sensie tego słowa badawczą, a nawet eksperymentalną: przekraczającą granicę współczesnej teorii i jednocześnie problematyzującą praktykę historyczną. Znaczenie propozycji Marina nie wyczerpuje się jednak w ramach splotu owych dwóch wymiarów. Studium dotyczące reprezentacji, choć ugruntowane w przeszłym modelu, daje się odczytać w kontekście współczesnym. Zdaniem Alaina Cantillon'a teorię Marina można przeformułować w kategoriach językoznawstwa: „Istotna jest referencjalność widoczna w tym, co w każdej wypowiedzi – językowej czy pikturalnej – sprawia, że reprezentacja prezentuje siebie, reprezentując coś innego, dzięki szczególnym śladom tego, co językoznawstwo pragmatyczne nazywa »formalnym aparatem wypowiedzenia«: dzięki narzędziom określania czasowości, lokalizacji, relacji przestrzennych i relacji między aktantami”<sup>20</sup>.

Co ma na myśli Cantillon, kiedy odwołuje się do słownika językoznawczego? Reprezentacja, czyli fenomen uobecniający to, co nieobecne i w tym procesie także sam siebie, funkcjonuje dzięki zjawisku referencjalności i całemu systemowi narzędzi, które niejako ujmują w ramy wypowiedź pikturalną, sytuując ją w czasie, przestrzeni, odnoszą do aktorów, pomiędzy którymi rozgrywa się sytuacja komunikacyjna. Ale Cantillon nie ogranicza się do przeformułowania definicji słownikowej; zgodnie z ujawniającym się w jego tekście niepisany założeniem siedemnastowieczny model reprezentacji może zostać wykorzystany do rozjaśnienia problemu współczesnego, przekraczającego ramy konkretnego dzieła, twórczości danego artysty czy epoki. Innymi słowy, konstruowana tu

20 A. Cantillon, *Louis Marin: sémiologie et histoire*, „Critique”, nr 738/2008, s. 890.

relacja anachroniczna, łącząca dwa odrębne czasowo fenomeny, pozwala zrozumieć to, czym jest reprezentacja, jak funkcjonuje i jakie są jej warunki możliwości. Owo zrozumienie jest możliwe nie tylko dlatego, że w tekście Marina powstaje jej teoria, model pozwalający wyliczyć cechy, które ją definiują, lecz również dzięki ustanowieniu relacji z tym, co historyczne. Siedemnastowieczna definicja reprezentacji pozwala nie tylko na ujęcie tego, w jaki sposób była ona definiowana przed wiekami, ale też na rekontekstualizację problemu, z którym stykamy się dzisiaj. Zresztą teoria reprezentacji Marina w całej rozciągłości reprodukuje tego rodzaju dialektyczne zależności: łączy teorię i obiekt, historię i to, co uniwersalne.

Teorię Marina zinterpretował w odwołaniu do kategorii idola i ikony Michał Paweł Markowski. Markowski wykorzystuje opisany model, by w myśleniu o reprezentacji rozwinąć perspektywę antropologiczną, która karmi się jednocześnie obserwacją historyczną i refleksją teoretyczną. „Ale ikona i idol są nie tylko uzupełniającymi się modelami reprezentacji, między którymi przez stulecia toczyła się zażarta walka. Są to bowiem także uzupełniające się aspekty każdej reprezentacji, która łączy w sobie dwa, wydawałoby się, sprzeczne impulsy: uobecnienia tego, co przedstawione, i uobecnienia samego przedstawienia. Owe impulsy stanowią niekwestionowany fundament reprezentacji mimetycznej, którą zasadnie będzie można nazwać arcywzorem wszelkiej reprezentacji”<sup>21</sup>. Teza Markowskiego znajduje się niemal na początku epilogu poświęconego kondycji ludzkiej. Chciałbym zwrócić uwagę na samą strukturę opisywanego modelu. Jego źródła tkwią równocześnie w studiach dotyczących konkretnych fenomenów artystycznych i w teorii mającej ambicje uniwersalistyczne. Markowski pisze historię reprezentacji, prezentuje jej kolejne wcielenia, by sformułować bardzo ogólną tezę mówiącą tak naprawdę o podstawowej aktywności ludzkiej w sferze kulturowej. Tym samym powtarza strukturę modelu Marina: potwierdza jego efektywność, a zarazem przemieszcza problem relacji między synchronicznym i diachronicznym wymiarem jego funkcjonowania.

21 M.P. Markowski, *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, Gdańsk 1999, s. 201.

Interpretacja Markowskiego interesuje mnie jeszcze z innego powodu. Po odwołaniu do Marina w *Pragnieniu obecności* pojawia się pytanie o to, czy model reprezentacji nie jest wewnętrznie sprzeczny: „Czy jednak – i kiedy – sztuka przedstawiania może wytrwać w tym niełatwym paradoksie? Tylko wówczas, gdy w tym samym przedstawieniu ikona i idol, aspekt przechodni i nieprzechodni, heteroreferencjalny i autoreferencjalny zostaną umieszczone na jednym planie i na równi uhonorowane. Lecz czy możliwe jest równoczesne wyglądanie przez okno i zachwywanie się tkwiącą w nim szybą? Czy w tym samym momencie – by odwołać się do typologii Augustiańskiej – rzecz może być sama sobą i znakiem odsyłającym poza siebie? Czy pragnienie obecności tego, co przedstawione, może iść w parze z pragnieniem obecności samego przedstawienia?”<sup>22</sup>. Wątpliwość Markowskiego interesuje mnie przede wszystkim dlatego, że wskazuje na niezmiennie złożony charakter fenomenu reprezentacji – na złożoność, która odsyła do szeregu warunków możliwości. I choć najbardziej znaną tezę Marina jest ta dotycząca dwoistej natury fenomenów przedstawiających, dla interesującego mnie teraz okresu jego twórczości kluczowe wydaje się poszukiwanie sygnalizowanych w komentarzu Markowskiego warunków ich możliwości. Paradoksalny charakter reprezentacji domaga się wyjaśnienia; można go skonstruować, tylko biorąc pod uwagę występujące w dziejach mechanizmy, które sprawiają, że ów paradoks istnieje, a co więcej – jest produktywny.

Kiedy Marin odwołuje się do siedemnastowiecznego konceptu reprezentacji i rekonstruuje go, tworząc coś, co można nazwać modelem reprezentowania aktualnym w odniesieniu do epoki klasycznej (choć jej kontury są nieostre, o czym najlepiej świadczą obecne w tekstach autora próby dostosowania owego modelu do kontekstu sztuki nowoczesnej), nieustannie wikła się nie tylko w dychotomię tego, co historyczne, i tego, co ponad- czy pozahistoryczne, ale też w dychotomię konkretności i teorii. Z jednej strony konstruuje i uzasadnia model, a zatem tworzy teorię wyjaśniającą zjawisko reprezentowania, która może być używana,

---

22 Tamże, s. 203.

przeszczepiana na grunt innych dyscyplin, jednym słowem, ma potencjał uniwersalizujący. Z drugiej strony w wielkim stopniu zdaje się na możliwość skrupulatny opis konkretnych zjawisk wizualnych. Oczywiście te dwie dychotomie przynajmniej w części na siebie zachodzą. Skupienie na historyczności poszczególnych obiektów każe nam myśleć o ich konkretności. I na odwrót, gdy konkretność jest punktem wyjścia analizy, jedną z instancji pracy teoretycznej musi stać się historyczność, wyjątkowe miejsce w historii, które sprawia, że konkretność może się pojawić jako konkretność. Z kolei pozahistoryczność, dystans wobec szczególnego charakteru kontekstu czasowego reprezentacji odsyła nas do teorii jako uprzywilejowanego sposobu oglądu rzeczywistości. Rzecz w tym, by opisywane dychotomie stały się możliwie najbardziej produktywny. Moim zdaniem praktyka pisarska Marina wydobywa z nich to, co decydujące: złożoność fenomenu, który nie daje się zredukować do żadnego z elementów dychotomii, niezależnie od tego, czy chodziłoby o historyczność, czy o pozahistoryczność, o konkretność czy o teoretyczność.

W tym miejscu wróć jeszcze do tekstu *Rama przedstawienia oraz kilka z jej figur*, by pogłębić problem produktywności dychotomii: „Zgłębiając te dwa wymiary (między refleksyjnością i charakterze podmiotu a przechodnością i charakterze przedmiotu), to w jednym z najbardziej niezwykłych opracowań teorii znaku-reprezentacji, którym w XVII wieku była *Logika z Port-Royal*, odnajduję – przy omawianiu dwóch wzorcowych dla logików tego czasu przykładów znaku, którymi są mapa i portret – ramę, operatory, procesy kadrowania i oprawiania oraz ich figury. Odnajduję je wśród mechanizmów, którymi posługuje się każde przedstawienie, aby prezentować siebie w swojej funkcji, funkcjonowaniu, a nawet swojej funkcjonalności reprezentacji”<sup>23</sup>. *Logika z Port-Royal* jest jednym z kluczowych Marinowskich odniesień. Dostarcza nie tylko modelu funkcjonowania reprezentacji, ale też czegoś w rodzaju inwentarza jej warunków możliwości. Nie jest więc tak, że Marin koncentruje się na poszczególnych przedstawieniach jako jedynych źródłach wiedzy o tym, co sprawia, że reprezentacja w ogóle

---

23 L. Marin, *Rama przedstawienia oraz kilka z jej figur*, dz. cyt., s. 412–413.

funkcjonuje. Jego analizy dotyczą równocześnie obiektów wizualnych i koncepcji teoretycznych, przy czym są one traktowane na równych prawach: jako miejsca, w których ujawnia się myśl, w których formułowany jest – mniej lub bardziej otwarcie – model myślenia. Oczywiście Marin jest świadomy istniejącej między nimi różnicy; fragment dyskursu teoretycznego inaczej funkcjonuje jako miejsce teorii niż jako dzieło sztuki. Inaczej też wygląda w praktyce analiza dyskursu teoretycznego w zestawieniu z analizą wypowiedzi pikturalnej. Nie wpływa to jednak na istotę Marinowskiej metodologii; w ramach jej założeń mieści się przede wszystkim poważne traktowanie przedmiotów historycznych jako źródeł myśli teoretycznej niezależnie od tego, czy owe źródła mają charakter językowy, czy wizualny.

„Działanie semiologii drugiej generacji nie polega na objaśnianiu kodu pikturalnego, wyjawianiu mechanizmów jego funkcjonowania i wytwarzających go sił, ale na przypatrywaniu się, w jaki sposób w każdym fresku z osobna tworzy się dyskurs malarski, jak rozwija się on dzięki przebiegom spojrzeń. Jej celem jest próba uczynienia widocznymi – dzięki tym analizom i spojrzeniom – sił właściwych obrazom, a w szczególności materialnych warunków możliwości zachodniego obrazu religijnego”<sup>24</sup>. Alain Cantillon podkreśla różnicę dzielącą ortodoksyjnie strukturalistyczne analizy kodu pikturalnego i prace polegające na objaśnianiu siły obrazów. To pierwsze podejście, które miało stać się udziałem semiologii pikturalnej w jej pierwotnym kształcie, lekceważy konkretność obrazów; to nie one są właściwym przedmiotem jego zainteresowania. Praktyka naukowa polega na odniesieniu się do kodu pikturalnego i rekonstrukcji dzieła na jego podstawie. Nie ma tu miejsca na doświadczenie idiomatyczności dzieła, cel nauki leży po prostu gdzie indziej. Drugie podejście, do którego powstania przyczynił się zdaniem Cantillona Louis Marin, odwraca nakreśloną wyżej relację tego, co ogólne (kodu) i obrazowego konkretnego. To konkret staje się przedmiotem badań; analiza opiera się na założeniu, zgodnie z którym dyskurs malarski jest zakorzeniony w jednostkowych

24 A. Cantillon, *Louis Marin: sémiologie et histoire*, dz. cyt., s. 891.

fenomenach wizualnych. Jeśli istnieje możliwość dotarcia do pewnego rodzaju ogólności, do modelu funkcjonowania malarstwa, na przykład europejskiego malarstwa religijnego, to tylko na drodze interpretacji poszczególnych obrazów, w których manifestują się materialne warunki możliwości działania reprezentacji. Przy czym nie chodzi o to, by – po dotarciu i opisanu owych warunków – skonstruować uniwersalny model reprezentacji, lecz o redefinicję praktyki naukowej w jej ogólności. Miałaby ona być skupiona na samych procesach wyłaniania się dyskursu malarskiego bez założenia o stabilności tego dyskursu, bez założenia o istnieniu uniwersalnego modelu, który umożliwiłby rekonstrukcję całości znaczących. Historyk ma zrezygnować z samego dążenia do rekonstrukcji struktury znaczącej, a skupić się na tym, co stanowi o sile poszczególnych obrazów. Klarowny jest nacisk na to, by poważnie wziąć pod uwagę jednostkowe dzieło. Jego wyjątkowość nie jest jednak wiązana z domniemaną genialnością twórcy, z absolutnie niepowtarzalnym splotem łączącym dzieło i moment historyczny, w którym powstało, lecz z materialnością obrazu.

Co to znaczy, że obraz jest materialny? Nie chodzi tu rzecz jasna o banalną konstatację, zgodnie z którą obraz jest po prostu fenomenem należącym do świata rzeczywistego, a związane z nim znaczenia stanowią efekt wtórnej ideologizacji wizualności. Marin w interpretacji Cantillona proponuje bardziej złożoną wizję, w której materialność będąca przedmiotem opisu historyka jest elementem determinującym działanie obrazu. Przy czym nie istnieje coś takiego jak materialność w ogóle: przedmiotem opisu mogą być tylko i wyłącznie konkretne materialne elementy obrazu. Jeśli dyskurs malarski w ogóle istnieje, nie działa na prawach dającego się wyodrębnić i uogólnić kodu, lecz kształtuje się dzięki efektom generowanym przez materialne warunki możliwości reprezentacji. W ten sposób koncepcja Marina w ujęciu Cantillona broni się także przed zarzutem z zupełnie innej strony, a mianowicie przed redukcją semiologii pikturalnej do pozbawionego finezji systemu, który nie jest i nigdy nie był w stanie zagwarantować epistemicznej efektywności.

Cantillon przytacza komentarz Henriego Maldineya, który oskarża semiotykę (pomijając różnicę między nią a semiologią) o niemożność

zdania sprawy ze zdarzenia estetycznego. Zdaniem filozofa zdarzenia po prostu nie mieszczą się w systemie, co ma dowodzić jego całkowitej bezużyteczności: „Semiotyka nie jest w stanie włączyć zdarzenia w swój obszar, może co najwyżej je do niego wprowadzić”<sup>25</sup>. Tymczasem jest odwrotnie: cała ewolucja projektu semiologii pikturalnej świadczy o dążeniu do otwarcia systemu na to, co konkretne, na zdarzenie estetyczne ujmowane jako materialne. Marin nie tylko nie stara się dowodzić prymatu wymiaru systemowego nad zdarzeniowym, lecz modyfikuje system w taki sposób, by ten był odpowiedzią na zdarzenie. Cantillon bardzo energicznie odpiera wątpliwości Maldineya i jednocześnie kreśli taką wizję projektu semiologicznego, w której zachowuje on równowagę między systemem wiedzy i doświadczeniem jednostkowości: „[...] owa obiektywizacja, która łączy ze sobą poznanie i rozpoznanie, ujmuje zdarzenie w jego wymiarach estetycznym i poznawczym, opisuje je, analizuje i objaśnia, łącząc ze skonstruowanym, uformowanym, komunikatywnym dyskursem, weryfikowalnym i falsyfikowalnym w czasie lektury”<sup>26</sup>.

Semiologia pikturalna, nawet jeśli na początku zanadto dowartościowywała wymiar systemowy praktyki naukowej, niemal od razu skorygowała perspektywę. Definiując ją sprzeczności i rzeczywistości niemożność stabilizacji systemu bez uwzględnienia tego, co winno być przedmiotem zainteresowania dyscypliny, sprawiły, że przedsięwzięcie zainicjowane w końcu lat 60. XX wieku już w pierwszej połowie lat 70. było rozwijane pod znakiem wewnętrznej krytyki. Zmieniło się za sprawą przewartościowania samego przedmiotu badań. Komentarz Cantillona znakomicie wydobywa rezultat zmian opisywanych przeze mnie w poprzednich częściach książki. Semiologia pikturalna nie tylko (wbrew obawom Maldineya i wszystkich komentatorów negujących sensowność projektu strukturalistycznego w całej rozciągłości) nie sprawiła, że badania nad sztuką uległy alienacji, lecz przeciwnie – umożliwiła wychodzącą poza jej własne pole przemianę metodologiczną i epistemologiczną.

<sup>25</sup> H. Maldiney, *Art et existence*, Klincksieck, Paris 1986, s. 32. Cyt. za A. Cantillon, *Louis Marin: sémiologie et histoire*, dz. cyt., s. 891.

<sup>26</sup> A. Cantillon, *Louis Marin: sémiologie et histoire*, dz. cyt., s. 891.

Co chcę przez to powiedzieć? Wewnętrzna ewolucja nurtu sprawiła, że we francuskiej humanistyce, w tej jej części, dla której kluczowe są kwestie wizualności, począwszy od lat 70. XX wieku coraz większą popularność zaczęły zyskiwać metodologie akcentujące konieczność, w pewnym sensie, powrotu do rzeczy, czyli takiej modyfikacji procedury badawczej, która polegałaby na rozpoznawaniu możliwości opisu teoretycznego zawartego w samym dziele. Historia semiologii pikturalnej pokazuje, że tego rodzaju zasadnicze metodologiczne przesunięcie, oddalające zarzut nieprzystawalności teorii aplikowanej z zewnątrz do przedmiotu, jest możliwe. Nawet jeśli ów zarzut jest poprawny, nie może dotyczyć interesującego nas stanowiska, gdyż jego ewolucja doprowadziła do wypracowania metodologii, w której punktem wyjścia pracy teoretycznej jest pojedynczy obraz. Dopiero dzięki analizie wpisanych w ów obraz możliwości teoretycznych badacz rozpoczyna konstrukcję teorii. To przesunięcie w zakresie procedur metodologicznych było decydujące dla francuskich badaczy tworzących współczesność studiów nad obrazami, takich jak choćby Giovanni Careri, Marie-José Mondzain i Georges Didi-Huberman. W ich pracach doskonale widać dążenie do poważnego traktowania obrazu jako materialnego, jednostkowego przedmiotu i jednocześnie źródła teorii. Semiologia pikturalna przekształciła refleksję epistemologiczną i metodologiczną obecną we francuskiej historii sztuki; umożliwiła pojawienie się dyskursu, w którym ikonofilia nie jest czymś nieistotnym, lecz przeciwnie, zasadą praktyki badawczej.

## Reprezentacja i referencja

Wersja teorii reprezentacji, którą Louis Marin rozwijał począwszy od lat 70. XX wieku, zrywa z ortodoksyjnie strukturalistycznym podejściem, zgodnie z którym referencja znaku i reprezentacji nie jest przedmiotem zainteresowania semiologii. Marinowska praktyka, zwrócona już w tym momencie przede wszystkim ku opisowi konkretnych, materialnych warunków funkcjonowania reprezentacji, pozwala uchwycić społeczne i polityczne działanie obrazu. Jeśli miałbym sformułować implikowaną w jego pismach teorię władzy,

powiedziałbym, że chodzi o ujęcie władzy, która nigdy nie pojawia się w stanie czystym, zawsze jest przedmiotem reprezentacji, ucieleśniana w obrazach, fasadach budynków, układach architektonicznych, planach miast. Oczywiście poza reprezentacją funkcjonuje siła aplikowana w konkretnych sytuacjach; natomiast władza jest obecna zawsze pod postacią znaków będących siłą w stanie potencjalności, sytuujących podmiot w dwuznacznej relacji podziwu dla emblematów władzy i strachu przed nią.

W tym ujęciu reprezentacja jest traktowana jako miejsce tworzenia referencji będącej jednym z efektów siły obrazu. Marin ulega tu zresztą – podobnie jak przy innych okazjach, gdy rozpatruje kwestie związane z efektywnością pojedynczych obrazów – tendencji do desubstancjalizacji obiektu badań. Obraz jako taki nie istnieje, jeśli mielibyśmy pod tym mianem rozumieć raz na zawsze określoną, interpretowalną całość; istnieją jedynie materialnie warunkowane siły obrazu i ich efekty. Żeby pokazać, w jaki sposób w koncepcji tej jest definiowane pojęcie refleksywności, posłużę się komentarzem Alaina Cantillon: „Refleksywność wypowiedzi bierze pod uwagę samo zdarzenie, czyli, innymi słowy, podmiot-obiekt teoretyczny w wielości jego interakcji politycznych i społecznych; w ten sposób ustanawia krytyczny model referencjalności. W istocie referencja działa podwójnie: nie tylko dzięki przejrzystości reprezentującego znaku, ale także w jego nieprzejrzystości, w ramach refleksywności, na mocy której wypowiedź nie ogranicza swego działania do pokazywania czegoś, lecz pokazuje też, że to pokazuje”<sup>27</sup>. Refleksywność jest cechą obrazu, nie chodzi tu jednak o stabilny element istotowej charakterystyki tego, co obrazowe, ale o dynamikę sprawiającą, że obrazy działają: odnoszą się do tego, co nieobecne, do samych siebie, wskazują na własną nieprzejrzystość, są zdolne do przekraczania owej nieprzejrzystości, by pokazać coś, co istnieje poza nimi.

Nie sposób nie skostatować tu kolosalnej różnicy dzielącej dojrzały okres semiologii pikturalnej od jej okresu dziecięcego, ściśle

---

27 Tamże, s. 897.

strukturalistycznego, dającego się określić jako adaptacja modelu językoznawczego w wersji de Saussure’a. O ile zastosowanie modelu językoznawstwa strukturalistycznego sprawiło, że semiologia odsunęła od siebie pytanie o referencjalność, o tyle dokonany pod wpływem wewnętrznej dynamiki nurtu odwrót doprowadził do dowartościowania referencji i refleksywności ujmowanych dynamicznie, jako immanentne cechy obrazu, które nie mieszczą się wprawdzie do końca w opisie typu systemowego, dają się natomiast opisać jako uwarunkowane materialnie i historycznie w konkretnych obrazach i dzięki nim.

Na czym polega podwójny charakter refleksywności, o którym wspomina Cantillon? Podwójny charakter reprezentacji, najbardziej znana teza Marina, opierająca się na rozpoznaniu wymiarów przejrzystości i nieprzejrzystości, bywa interpretowany w kategoriach referencji i jej zawieszenia, jak gdyby nieprzejrzystość była momentem zniesienia referencji, anulowania referencyjnej funkcji reprezentacji. Cantillon wskazuje na inną, bardziej interesującą strategię interpretacyjną, w której referencja stanowi o dynamice reprezentacji w ogóle, nie tylko w wymiarze jej przejrzystości (kiedy to referencja w oczywisty sposób zachodzi dzięki temu, że reprezentacja odnosi się do tego, co nieobecne), ale też wtedy, gdy w grę wchodzi jej nieprzejrzystość. W ten sposób nieprzejrzystości nie można odczytywać jako swego rodzaju momentu bierności, oporu reprezentacji w procesie reprezentowania; jest ona raczej równoprawną płaszczyzną, na której realizuje się dynamika obrazu.

„Krytyczna teoria referencjalności”, którą usiłuje opisać Cantillon, jest konsekwencją powyższych obserwacji. Sprowadza się do sproblematyzowania zjawiska referencji przez wskazanie na możliwość zaistnienia referencji w ramach refleksywności. Co to oznacza w praktyce? Gdyby referencjalność można było rozumieć jedynie jako powiązaną z wymiarem przejrzystości znaku, obrazy pokazywałyby tylko wycinki rzeczywistości, oferowałyby zdroworozsądkowo rozumiane przedstawienie tego, co się dzieje w świecie. Wymiar krytyczny byłby nie do pomyślenia. Jest on możliwy, tylko jeśli weźmie się pod uwagę referencjalność powiązaną z wymiarem nieprzejrzystości. Dzięki niemu reprezentacja odnosi się do tego, że (i w jaki sposób) odnosi się do tego, co nieobecne. Krytyka



natomiast jest możliwa dzięki uwzględnieniu różnicy między referencjalnością związaną z nieprzejrzystością a referencjalnością sytuującą się w wymiarze przejrzystości. Reprezentacja, która odnosi się do tego, co poza nią, do tego, co nieobecne, równocześnie odnosi się do swego własnego procesu odnoszenia się, nie tylko wskazując na jego funkcjonowanie, ale też odsłaniając jego mechanizm. Reprezentacja zatem nie tylko reprezentuje, ale też dokonuje prezentacji samej siebie, przy czym ten drugi jej aspekt nie może być zredukowany do nieprzejrzystości rozumianej jako zawieszenie funkcji reprezentowania. Tak naprawdę to właśnie dzięki zawieszeniu reprezentowania, dzięki zwróceniu uwagi na to, że reprezentacja reprezentuje także samą siebie, możliwa jest krytyka samej reprezentacji, refleksja dokonująca się w jej wnętrzu, referencja, która umożliwia jej odniesienie się do siebie samej.

Nietrudno zauważyć, że powyższa dynamika, stanowiąca o funkcjonowaniu reprezentacji, pozwala jednocześnie pomyśleć ją samą jako miejsce, w którym możliwa staje się teoria. Teoria nie pojawia się z zewnątrz jako wynik dyscyplinarnej interwencji, lecz powstaje w ramach dynamiki reprezentacji jako jej niezbywalny wymiar: możliwy do odczytania, wyodrębnienia i zrozumiałego sformułowania. Przeszkody nie stanowi tu nawet wybitnie idiomatyczny charakter każdego dzieła. Choć refleksyjność obrazu za każdym razem pojawia się w innych okolicznościach, za sprawą innych materialnych warunków możliwości, konsekwencją nie jest niezrozumiałość owej wywodzącej się z jednostkowości teorii. Przeciwnie, jednostkowość należy rozumieć jako jeden z warunków możliwości teorii, ale też jej zrozumiałości czy dyskursywności.

„Strukturalna analiza wypowiedzi niesie ze sobą, jak się okazuje, inny typ relacji wobec czasu w tej mierze, w jakiej istotny jest sposób istnienia dzieła, to, jak jest ono wypowiedziane, czyli fakt, że owo dzieło, jednostkowy obiekt semiotyczny, wytwarza w określonym miejscu i czasie nowe i nieskończone wypowiedzi; istnieje ono tylko jako wirtualność niedookreślonych wypowiedzi”<sup>28</sup>. Cantillon zwraca tu uwagę

---

28 Tamże, s. 899.

na jeszcze inny wymiar dynamiki reprezentacji. Wyobrażenie, zgodne z którym strukturalistyczna koncepcja reprezentacji sprowadza się do konstrukcji zamkniętego, stabilnego systemu, nie jest zgodne z rzeczywistością. Dzieło nie jest zamkniętą całością, nie może być tak rozumiane właśnie ze względu na to, że jest wypowiedzią i może być ujmowane tylko jako wypowiedź, miejsce przejścia między porządkiem pikturalnym i porządkiem języka. Otwarty charakter reprezentacji jest rezultatem konieczności owego przejścia w sytuacji interpretacji. Kiedy widz usiłuje opisać to, co widzi, może – na podstawie wypowiedzi pikturalnej – formułować swoje wypowiedzi w języku, lecz nigdy nie wyczerpuje wypowiedzi pikturalnej w medium językowym. W ten sposób można uzasadnić historyczny charakter reprezentacji; jak widzimy nie polega on na przyporządkowaniu obrazu do konkretnego momentu historycznego (a przynajmniej nie przede wszystkim), ale na jej czasowej płynności, zależności od odczytania. Reprezentacja nie zamyka się w autorefleksyjnej wypowiedzi pikturalnej, lecz rozciąga w czasie – istnieje wirtualnie jako nieskończona liczba wypowiedzi, które mogą zaistnieć wobec obrazu.

„Marin otworzył drogę refleksji i wynalazł narzędzia analityczne, by rozwinąć metodę poznania tekstów i obrazów w ich jednostkowości i w tym, co sprawia, że swą jednostkowość przekraczają. [...] Semiologia nieprzejrzystości jest efektywną metodą antropologiczną i historiograficzną, ponieważ bierze pod uwagę jednocześnie semiotyczną substancję swych przedmiotów i trudności związane z artykulacją dyskursów [...]”<sup>29</sup>. Cantillon komentuje późniejsze pisma Marina (cytowany artykuł jest interpretacją *Opacité de la peinture*, książki wydanej po raz pierwszy w roku 1989) i semiologię pikturalną, zwracając uwagę na specyfikę samego przedmiotu badań. Wprawdzie w jego tekście nie znajdujemy opisu logiki dyskursu prowadzącej do takiego stanu rzeczy, do dyscypliny ikonofilskiej, w centrum której znajdujemy obraz rozumiany jako wizualny konkret, lecz już samo wskazanie na specyfikę Marinowskiej praktyki naukowej jest dla badacza historii francuskiej

---

29 Tamże, s. 902–903.

humanistyki czymś istotnym. Moim zdaniem konstatacja Alaina Cantillona doskonale zdaje sprawę ze stanu dyskursu francuskich studiów nad obrazami w chwili, gdy transformacja semiologii pikturalnej była już faktem dokonanym. W latach 90. XX wieku koncentracja na pojedynczych obiektach wizualnych jest już czymś niekwestionowanym i łatwo zauważalnym. Oczywistość tego stanu rzeczy jest tak wielka, że nie zadaje się pytania o jego pochodzenie.

### Reprezentacja i jej materialne warunki możliwości

Tak ujmowana teoria reprezentacji, powstała na dojrzałym etapie pisarstwa Louisa Marina w szczególności, a w granicach projektu semiotyki pikturalnej w ogólności, jest świadectwem ikonofilii, którą rozumiem – jak wcześniej wyjaśniałem – jako postawę metodologiczną i stanowisko epistemologiczne, w ramach których konkretne, materialne obrazy stają się głównymi obiektami zainteresowania badawczego w nowych praktykach humanistyki. Przy czym tak zdefiniowaną tendencję należy odróżnić od występującego często, na przykład w historii sztuki, zainteresowania obiektami jako faktami czy wiązkami faktów pozytywnych. Semiologia pikturalna nie ewoluuje w pozytywizm: choć zwrot ku obiektowi mógłby taką transformację sugerować, w gruncie rzeczy chodzi o zmianę innego rodzaju. Obrazy będące przedmiotem badań w ramach studiów ukształtowanych przez opisywaną transformację nie redukują się do obiektów wiedzy pozytywnej. Nacisk na ich materialność nie przeczy zainteresowaniu, którym darzy się właściwą im możliwość wytwarzania znaczeń i refleksji teoretycznej. Są traktowane jako warunki możliwości znaczenia, przy czym znaczeniowa potencjalność – opisywana przez Cantillona jako wirtualność – sprawia, że niemożliwa jest ich stabilizacja. Ich opis winien brać pod uwagę przede wszystkim dynamikę procesów, dzięki którym reprezentacja jest warunkowana przez swe elementy materialne, przez to wszystko, co sprawia, że dostrzegamy jej dwoistość. W chwili, gdy widz zwraca uwagę na efekty nieprzejrzystości, na te elementy reprezentacji, które nie są w pełni podporządkowane funkcji przedstawieniowej, odkrywa, że reprezentacja nie tylko

reprezentuje, czyli zacierając swą materialność w dążeniu do uobecnienia nieobecnego w zgodzie z zasadą mimesis, lecz także wskazuje i odkrywa mechanizmy rządzące nią samą. Nie są one jednak, jak można by sądzić, jedynie przeszkodami w urzeczywistnieniu właściwej funkcji reprezentacji. Przeciwnie, jeśli ewolucję i osiągnięcia semiologii pikturalnej traktuje się poważnie, nie sposób nie uznać, że wymiar refleksywny jest kluczowy dla obrazu jako fenomenu generującego teorię.

Z tego powodu kluczowe dla zadania, którego podjąłem się w tej książce, jest możliwie dokładne opisanie efektów refleksywności reprezentacji wyodrębnianych w ramach semiologii pikturalnej. Przy czym od razu zaznaczę różnicę między tym etapem projektu strukturalistycznego a jego fazą początkową. Kiedy projekt ów był konstruowany i formowany na podobieństwo językoznawstwa de Saussure'a, dominowało dążenie do stworzenia modelu uniwersalnego, umożliwiającego eksplikację tego, co konkretne. Tymczasem ewolucja semiotyki pikturalnej wymusiła zmianę strategii; konstatacja, zgodnie z którą stworzenie modelu uniwersalnego jest niemożliwe, doprowadziła do przyjęcia taktyki opisu materialnych warunków możliwości reprezentacji. Zwracam tu uwagę na zmianę, jaka dokonuje się także na poziomie równowagi między historią i teorią – równowagi, która w semiotyce pikturalnej zawsze była problematyczna. Opis reprezentacji skupiony na materialnych elementach warunkujących jej funkcjonowanie przybliży nas do perspektywy historycznej, wrażliwej na konkretne zdarzenia, na usytuowanie obiektów w ściśle określonym kontekście czasowym. I rzeczywiście, myśl Marina podąża za tą transformacją; semiologia pikturalna w swej dojrzałej formie w coraz większym stopniu będzie zdawać się na badania, archiwizację, eksplorację obiektów historycznych, konkretnych, które mogą być punktem wyjścia teorii. Rysuje się tu różnica w zestawieniu z ortodoksyjnie strukturalistyczną semiologią pikturalną końca lat 60. XX wieku, w której oczywisty był dyktat teorii istniejącej przed obiektem, formującej go na swą miarę.

W tekstach Marina z późniejszego okresu o wiele częściej niż w fazie wprowadzania modelu językoznawczego pojawiają się enumeracje różnego rodzaju elementów reprezentacji, drobiazgowo studia poświęcone konkretnym obrazom, mapom czy dziełom architektury. Francuski

badacz zdaje się na opis, na metodę historycznego studium. Rzecz jasna, nie rezygnuje w ten sposób z teorii; raczej przemieszcza ją, wyznacza jej inną rolę i gdzie indziej znajduje podstawę dla tez o charakterze ogólnym. Jego teoria reprezentacji funkcjonuje inaczej niż w okresie, gdy była w zamierzeniu przedsięwzięciem systemowym. Wraz z kryzysem pewności co do możliwości działania systemu teoria ulega rozproszeniu, uhistorycznieniu, z czasem w coraz większym stopniu zaczyna opierać się na studiach przypadków i analizie materiału historycznego.

Przynależność dyscyplinarna tekstów powstałych zgodnie z tymi założeniami może budzić poważne wątpliwości. Nie jest to już historia sztuki: mimo zwrotu ku historii, ku materiałowi dającym się zlokalizować w czasie, teksty Marina nie pozwalają usytuować się na tym terytorium. Są w takim stopniu zależne od teoretycznych właściwości przedmiotów, których dotyczą, tak bardzo potęgują właściwą tym przedmiotom refleksyjność, że wydaje się ona przekraczać sztywne ramy heurystyczne badań z pola historii sztuki. Gdybym miał odwołać się do wcześniej wprowadzonej terminologii, powiedziałbym, że poszczególne konkrety wizualne są w studiach nad obrazami traktowane jako autonomiczne modele teoretyczne. Jako punkty wyjścia refleksji nie mieszczą się w modelach wyjaśniających, także w tych, które funkcjonują w historii sztuki. Tytułowa ikonofilia, która stoi za studiami nad obrazem, manifestująca się w nich, prowadzi więc do przekraczania granic dyscyplinarnych. W gruncie rzeczy granice te nie mają tu już znaczenia: afirmacja teoretycznych właściwości obrazów jest równoznaczna z porzuceniem modeli wyjaśniających, nawet tak skromnych i wieloznacznych jak stosowane w naukach humanistycznych.

Powróćmy do tekstów Marina. W jednym z późnych esejów, pochodzącym z 1991 roku *L'Efficace de l'image religieuse: de la relique à l'image*, formułuje on prowizoryczną klasyfikację efektów nieprzejrzystości. Dla Marina są one w gruncie rzeczy warunkami możliwości istnienia reprezentacji w ogóle. Przytoczę tu obszerny fragment jego tekstu, by możliwie sprawnie przedstawić opisywaną przemianę metodologiczną, rozproszenie teorii, Marinowską strategię konstruowania teorii poddanej radykalnej historyzacji, skupiającej się odtąd na materialności

obrazu: „[...] można wyróżnić trzy efekty nieprzejrzystości. Najpierw należy wymienić wszelkie elementy konstytuujące materialność reprezentacji, będące w pewnej mierze jej warunkami możliwości. W przypadku malowidła będzie to podłoże, konstrukcja ramy, płótno... Jeśli myślimy o fresku: mur, pigmenty, dotyk... Niektórzy wielcy malarze za wszelką cenę usiłowali wymazać owe ślady, materialność, która jest jedną z modalności reprezentacji. Drugi rodzaj nieprzejrzystości wykorzystuje elementy pozamimetyczne (by nawiązać do sławnego tekstu Meyera Schapiro), takie jak format, kadrowanie, brzegi, powierzchnia itd. Weźmy na przykład format. To, czy malowidło jest okrągłe, kwadratowe, czy prostokątne, ma znaczenie dla tego, co jest reprezentowane, dla sposobu przywoływania tego czegoś, dla postrzegania go przez widza. [...] Mamy tu do czynienia z elementami, dzięki którym reprezentacja ukazuje się, reprezentując coś innego. Wreszcie trzeci typ nieprzejrzystości dotyczy elementów, które czynią reprezentację przedmiotem refleksji: pokazują, że ta działa w pewien określony sposób i zgodnie z określonym porządkiem. Mogą być one bardzo liczne i przybierać najprzeróżniejsze formy i figury; są świadectwem istnienia podmiotu reprezentacji, który nie jest po prostu motywem malowidła czy obrazu, ale prawdziwym wytwórczym podmiotem reprezentacji”<sup>30</sup>.

Przytoczony fragment jest bardzo charakterystyczny dla tego okresu w twórczości Marina, w którym wymiar teoretyczny pojawia się na kanwie badań historycznych dzięki opisowi tego, co konkretne. Zwróćmy uwagę na nagromadzenie terminologii ułatwiającej deskrypcję, na tendencję do wyliczania, która wydaje się przyćmiewać refleksję teoretyczną. Oczywiście nie jest tak, że ta ostatnia znika; pojawia się natomiast w innej formie w dwuznaczny sposób. Z jednej strony jako przychodząca po tym, co historyczne, wydaje się drugorzędna. Z drugiej strony dzięki historycznej podbudowie sprawia wrażenie o wiele lepiej uargumentowanej. Jest efektem badania historycznego i jego przekroczeniem.

Fragment *L'Efficace de l'image religieuse: de la relique à l'image* wybrałem także ze względu na czas publikacji eseju. Jest to jedna z ostatnich

30 L. Marin, *L'Efficace de l'image religieuse*, dz. cyt., s. 104.

kluczowych prac Marina i jako taka stanowi rodzaj podsumowania dojrzałej fazy przedsięwzięcia strukturalistycznego we francuskiej historii sztuki. Korzystając z tej właśnie cechy tekstu, chciałbym – anachronicznie, łamiąc porządek czasowy – potraktować go jako wprowadzenie do tej części swojej książki, w której będę się zajmował poszczególnymi materialnymi warunkami działania reprezentacji. Będzie mnie zatem interesował ten wycinek francuskich studiów nad obrazami, który został całkowicie zdefiniowany przez ikonofilię. Semiologia pikturalna skoncentrowana na opisie materialnych warunków działania reprezentacji jest nurtem ikonofilskim *par excellence*. Choć pojęcie obrazu pojawia się tylko na marginesie, by zająć miejsce centralne dopiero w ostatniej książce Marina, zawsze jest ono podskórnie obecne, wyznacza horyzont refleksji.

O ile celem budowy modelu reprezentacji kształtowanego przez odwołanie do językoznawstwa strukturalnego było wypracowanie uniwersalnej metody poznania sztuki traktowanej jako coś ogólnego, jako transhistoryczna kategoria, która opisuje twórczość ujmowaną wprawdzie jako uniwersalna, ale w istocie właściwą kulturze Zachodu, o tyle kryzys ujawniający się w trakcie konstrukcji tego modelu doprowadził do wypracowania praktyki o skromniejszych zamierzeniach. Celem nie jest już uniwersalność poznania uniwersalnego przedmiotu (choć o ową uniwersalność można się w tym przypadku spierać), lecz nakreślenie teorii, która byłaby lepiej zakorzeniona w historii. Dominacja teorii zostaje zniesiona, zaś jej miejsca zajmuje tak dobrze opisana przez Huberta Damischa koegzystencja: historia jest przedmiotem badawczego zainteresowania, gdyż stanowi miejsce istnienia myśli, natomiast teoria powstaje na kanwie historii. Te dwa bieguny wzajemnie się warunkują; zadaniem badacza jest odnalezienie między nimi równowagi.

Oczywiście tego typu zadania są formułowane nie tylko na terenie historii sztuki, dyscyplin będących jej następcami i adwersarzami czy na szerszym terytorium nauk historycznych. W latach 70. XX wieku problem relacji między historią a teorią występował także w innych dyskursach. Dla porównania przytaczam metodologiczne uwagi z książki *Upadek człowieka publicznego* Richarda Sennetta; opublikowana po raz

pierwszy w 1974 roku, jest oparta na kruchej równowadze między wymiarem historycznym i teoretycznym: „Podjąłem próbę stworzenia teorii ekspresji w sferze publicznej poprzez proces wzajemnego oddziaływania na siebie historii i teorii. Przykłady konkretnych zmian w publicznym zachowaniu, mowie, ubiorze i wierzeniach posłużyły w tej książce za materiał do opracowania teorii o tym, czym jest ekspresja w społeczeństwie. Historia dała wskazówki dla teorii, a ja próbuję wykorzystać nagromadzone abstrakcyjne spostrzeżenia jako wskazówki podsuwające nowe pytania, jakie należy zadać przeszłości”<sup>31</sup>.

Fragment z Sennetta jest dla mnie interesujący, mimo że traktuje ona o rzeczach bardzo odległych od tych, którymi zajmuję się w swojej pracy. Pokazuje jednak wysiłek pogodzenia historii i teorii albo raczej takiego ich powiązania w praktyce naukowej, które byłoby jednocześnie jak najbardziej produktywne (pozwalało na opisanie historii, wypracowanie teorii i ukształtowanie relacji między nimi) i zapewniało badaniom wiarygodną podbudowę epistemologiczną (chroniło przed samodzierżawiem teorii i iluzjami pozytywizmu czy estetyzacją obrazu). Ewolucja semiologii pikturalnej, wbrew opiniom sytuującym ten projekt w całości po stronie strukturalizmu i potępiającym *en bloc* jego ambicje, podążyła w tym samym kierunku i przyniosła identyczne rezultaty. Właśnie dlatego postuluję powrót do niemal zapomnianego momentu w historii dyscypliny oraz autorów sytuujących się poza kręgiem nazwisk uznawanych za ważne czy funkcjonujących jako modne. Choć z perspektywy współczesnej Marin czy Damisch mogą się wydawać archaiczni (a już na pewno są w taki sposób traktowani, chociaż świadczy to tylko o nieznajomości rzeczy albo niezrozumieniu ich miejsca w dyskursie historii sztuki), ich projekt pozwala moim zdaniem przemyśleć relację teorii i historii w sposób efektywny. Co to oznacza? Efektywność w tym przypadku odnosi się nie tylko do produktywności epistemicznej, ale też do zdolności unikania dwóch biegunowo usytuowanych pułapek. Innymi słowy, jeśli relacja teorii i historii jest przemyślana, a obie instancje

<sup>31</sup> R. Sennett, *Upadek człowieka publicznego*, przeł. H. Jankowska, Warszawa 2009, s. 16.

tworzenia wiedzy pozostają w równowadze, w twórczej relacji, są ze sobą nieustannie konfrontowane w pracy badawczej, znika zarówno niebezpieczeństwo niedoceniaenia istotności obiektu usytuowanego w historii, jak i estetyzacji czy fetyszyzacji konkretności. Moim zdaniem semiologia pikturalna wypracowała równowagę między tymi dwoma biegunami – równowagę, która powinna stać się inspiracją dla współczesnych badań nad wizualnością.

Kiedy w pierwszej części niniejszej książki pisałem o studiach nad kulturą wizualną, zwracałem uwagę na istotne słabości tego przedsięwzięcia. Mimo że jest ono inspirowane słusznym przeświadczeniem o konieczności uwzględnienia decydujących przemian we współczesnej kulturze, nie doprowadziło do wypracowania efektywnych narzędzi analitycznych. Mity fundatorskie studiów nad kulturą wizualną okazały się niespójne. Zwrot obrazowy nie odnosi się do przełomowego zdarzenia, epistemologicznego cięcia – jest raczej luźnym zbiorem drobnych przesunięć w obrębie często niespokrewnionych ze sobą dyskursów. Relacja projektu do historii sztuki od początku pozostaje niejasna. Odwołanie do „poszerzenia pola zainteresowań” okazało się niewystarczające, aby ją określić. Początkowe nadzieje związane z pojawieniem się nowego przedmiotu badań – wizualności obejmującej szerszy zakres niż fenomeny należące tradycyjnie do domeny historii sztuki – wyczerpały się wraz z kolejnymi nieudanymi próbami wyznaczenia zakresu przedmiotowego nowej dyscypliny. Obowiązującym poglądem stał się natomiast antyesencjalizm, a strategią niekiedy zbyt łatwo przyjmowany konstruktywizm.

Wydaje mi się, że w konfrontacji z przedstawioną przeze mnie charakterystyką semiologii pikturalnej owe niedomagania projektu studiów nad kulturą wizualną stają się jeszcze wyraźniejsze. Można je interpretować w kategoriach braku równowagi między historią a teorią jako efekt zbytnej przewagi wymiaru teoretycznego. Widać to przede wszystkim w ogólnej krytycznej strategii przedsięwzięcia: założenie, zgodnie z którym wizualność jest efektem ideologicznie motywowanej konstrukcji, zawsze prowadzi do krytycznego automatyzmu. Wiąże się on nieuchronnie z niemożliwością poważnego potraktowania przedmiotu wiedzy – pojedynczego obrazu – albo ze znaczącym przesunięciem

epistemicznym. Obraz przestaje być przedmiotem wiedzy, a jego miejsce zajmuje (zakładany w ramach teorii) proces konstrukcji. Przewaga wymiaru teoretycznego jest tu oczywista, podobnie jak zapomnienie o historycznie usytuowanym obiekcie, który znika (w obliczu konstrukcji i odsłaniającej ją krytyki) lub zostaje zastąpiony (przez konstrukcję jako właściwy obiekt krytyki).

Z tego względu semiologia pikturalna jest dla mnie dyskursem, który o wiele efektywniej mówi o obrazach, a przynajmniej umożliwia stworzenie wiarygodnego języka, którego byłyby one przedmiotem. Studia nad kulturą wizualną, z racji zbytnej zależności od stosowanych narzędzi teoretycznych, nie były i nie są w stanie wypracować języka, który oddałby sprawiedliwość obrazom jako pojedynczym, materialnym fenomenom będącym modelami produkcji sensu. Gdybym miał w tym miejscu powrócić znów do metaforyki związanej z pojęciem ikony, studia nad kulturą wizualną oskarżyłbym o tendencje ikonoklastyczne – wbrew jawnym intencjom twórców nurtu, natomiast w zgodzie z używaną przeze mnie tutaj definicją ikonofilii. Wydaje się natomiast, że semiotyka pikturalna, choć jest nurtem zapomnianym, funkcjonującym w znacznej mierze jako kierunek historyczny, kwestię obrazu przepracowała o wiele skuteczniej. Rzecz jasna – i to starałem się pokazać – nie było tak zawsze. By strukturalistyczna nauka stała się produktywnym językiem umożliwiającym powstanie wiedzy o obrazie i inspirującym awangardę współczesnej francuskiej humanistyki, musiała przewyciężyć teoretyczną ortodoksję i zwrócić się ku obiektowi. Właśnie dzięki temu przekształceniu zarówno studia nad obiektem teoretycznym, jak i rozbudowane interpretacje materialnych warunków istnienia i funkcjonowania reprezentacji są świadectwami ikonofilii.

## Nauka o jednostkowości

Skupię się teraz na kilku wybranych materialnych warunkach możliwości reprezentacji, na konstruowanym w ramach semiologii pikturalnej opisie, by pokazać, w jaki sposób ikonofilia przejawia się w konkretnych przypadkach. Interesuje mnie sam dyskurs, który zmienia swą formę; wpisane weń momenty autorefleksyjności dotyczą samej możliwości konstruowania opisu obiektów wizualnych, formułowania interpretacji i budowania teorii. Zgodnie z przytoczonymi wcześniej założeniami praktyki badawczej daje się tu zauważyć znaczące przesunięcie: ograniczenie roli teorii zewnętrznej wobec obiektu na rzecz teorii wynikającej z obiektu albo weń wpisanej. Zaznaczam przy tym, że w żadnym razie nie chodzi o odejście od teorii ku utopijnemu ideałowi czystej wiedzy historycznej dotyczącej faktów możliwych do jednoznacznego usytuowania w przeszłości. Celem jest poważne potraktowanie badanych obiektów w ich materialności jako warunków możliwości istnienia znaczenia. Semiologia pikturalna redefiniuje swą strategię tak, aby umożliwić sobie opracowanie jednostkowości, spróbować pomyśleć projekt nauki o jednostkowości. To jedno z miejsc, w których ujawnia się bliskość semiologii pikturalnej i psychoanalizy, ułatwiającej ujęcie jednostkowego przedmiotu badań.

„Jest to, jak mi się wydaje, wielka oś badań w historii i teorii sztuki, która napotyka psychoanalizę: te utajone figury, które wielkie dzieła kryją w sobie niczym swoją sekretną prawdę; figura utajona, swego

rodzaju utajenie wyobrażalne, to, co wyobrażalne w malarstwie, napięcie w obrazie dzieła, w którym coś decydującego może przypadkowo rozegrać się obok twórcy. Co się jednak liczy, to przede wszystkim jednostkowość dzieła sztuki, jednostkowość poszczególna. Ponieważ nie może istnieć nauka o jednostkowości, praca badawcza sytuuje się po stronie śladu, symptomu, oznaki. Jeśli celem historii sztuki uczyni się teorię indywidualności estetycznej, nauka o sztuce, jaką będą ta historia i ta teoria, może być ugruntowana tylko w oznakach, śladach, symptomach. Jest to właśnie dziedzina semiologii sztuki”<sup>32</sup>. Powyższa wypowiedź Marina jest chyba najjaśniejszą sformułowaną charakterystyką jego projektu naukowego w fazie krytycznej, czyli wtedy, gdy francuski filozof był już doskonale świadomy ograniczeń semiologii. Jednak mimo pozornej jednoznaczności nie jest ona łatwa do odczytania. Skupienie na „poszczególnej jednostkowości”, będące rodzajem wymogu ukierunkowującego praktykę badawczą, jest tylko jednym z wymiarów owej charakterystyki. Od razu zresztą wymóg ów zostaje uznany za niemożliwy do zrealizowania, generujący sprzeczność. Nauka o jednostkowości po prostu nie może istnieć, ponieważ jednostkowość nie poddaje się prawom dającym się odkryć w ramach działalności naukowej; nie może też zostać skonstruowana jako przedmiot badań. Konieczne jest więc przesunięcie: przedmiot ma być w semiologii rozumiany jako symptom, ślad czy oznaka.

Zauważmy, jak bardzo projekt semiologiczny zbliża się w tym miejscu do współczesnego dyskursu francuskiej historii sztuki, w którym psychoanaliza stanowi dominujące narzędzie conceptualne, a symptom odgrywa rolę pojęcia centralnego<sup>33</sup>. Oczywiście nie chodzi w tym wypadku o przejęcie modelu psychoanalitycznego w taki sposób, w jaki zaadaptowany czy skopiowany został model językoznawstwa

32 L. Marin, *Pojęcie wyobraźności...*, dz. cyt., s. 74.

33 Chciałbym tu odesłać do fragmentu mojej książki, w której omawiam kwestię symptomu w pracach Georges’a Didi-Hubermana: A. Leśniak, *Obraz płynny*, dz. cyt., s. 44–70. Zob. także M.P. Markowski, *Lekcja psychoanalizy*, w: *Występek. Eseje o pisaniu i czytaniu*, Warszawa 2001; L. Zimmermann (ed.), *Penser par les images. Autour des travaux de Georges Didi-Huberman*, Cécile Defaut, Nantes 2006.

strukturalnego. Nawiązanie jest, o ile mogę tak powiedzieć, o wiele bardziej subtelne. Semiologia pikturalna przeczytana przez filtr psychoanalityczny ma się stać dyskursem wyczulonym na swój przedmiot, uznającym jego problematyczny charakter. Ale nie oznacza to, że Marin czy Damisch pograżają się w sceptycyzmie co do możliwości poznawczych nowej nauki. Niemożliwa jest nauka o jednostkowości, ale możliwa, a nawet konieczna jest próba wypracowania języka, który pozwoli ujawnić teoretyczną wartość konkretnych obiektów, obrazów, dzieł sztuki, ich elementów decydujących o funkcjonowaniu reprezentacji.

Podobnie jak w przypadku początków semiologii pikturalnej pojawia się tu kwestia czytelności tego, co obrazowe. Przy czym nie jest ona rozpatrywana ogólnie, jako element systemowej strategii epistemicznej, lecz pojawia się na nowo w każdej analizie. Nie zadajemy już ogólnego pytania o to, jak możliwe jest odczytanie tego, co wizualne, lecz rozpatrujemy konkretne sposoby tworzenia znaczeń. Z tego powodu problematyzacji ulega – po raz kolejny – relacja między obrazem a językiem. Właśnie z tego powodu prace Marina zostaną uznane za alternatywę wobec logiki zrównującej język i obraz lub, szerzej, wobec sposobu myślenia, który wszystko redukuje do języka: „Stąd bierze się uznanie Marina dla tych wszystkich, którzy – przeciw hasłom zwrotu językowego czy wyzwaniom semiotycznym – traktują redukcję praktyk tworzących świat społeczny i form symbolicznych, które nie sprowadzają się do pisma czy zasad rządzących dyskursami, jako nieuprawnioną. Rozpoznanie, zgodnie z którym przeszła rzeczywistość często nie jest dostępna dzięki tekstom, które miałyby ją porządkować, opisywać, przepisywać czy ustanawiać dla niej prawa, nie może prowadzić do postulatu tożsamości logocentrycznej logiki hermeneutycznej rządzącej wytwarzaniem dyskursu, logiki praktycznej regulującej zachowania i logiki ikonicznej rządzącej dziełami malarskimi”<sup>34</sup>. Oczywiście nie znaczy to, że teksty Marina można usytuować po stronie zwrotu obrazowego. Moim zdaniem analiza

34 R. Chartier, *Pouvoirs et limites de la représentation*, dz. cyt., s. 415.

francuskiego badacza wymyka się wszelkim redukcjonizmom, gdyż ostatecznie jej ośrodkiem jest obiekt wizualny w całej złożoności, materialny konkret będący wyzwaniem dla opisu, ale też niemożliwy do krytycznego rozbrojenia środkami teorii demaskującej wizualność jako konstrukt kulturowy.

Jak widzimy, problem opisu i interpretacji pojawiał się w semiologii pikturalnej nie tylko na wczesnym etapie rozwoju nurtu. W okresie, kiedy stawką praktyki badawczej stała się sama możliwość mówienia o tym, co poszczególne, a jej ideą regulatywną utopijna nauka o jednostkowości, problem opisu okazał się równie ważny jak w chwili zapoczątkowania przedsięwzięcia. O ile bowiem w ramach nauki inspirowanej strukturalizmem, będącej bezpośrednią transpozycją modelu de Saussure'a, możliwość opisu stanowiła fundament metody (niezależnie od stopnia problematyzacji zagadnienia), o tyle w późniejszym okresie rozwoju projektu semiologicznego zagadnienie opisu w konfrontacji z coraz istotniejszym pojęciem „nieopisywalnego” stało się nieoczywiste. Konkretne, materialne obiekty – właśnie ze względu na powiązaną z konkretnością idiomatyczność – okazały się miejscami oporu wobec opisu. Kategorie dyskursu historii sztuki, ale i dyscyplin pokrewnych ujawniły swą niewystarczalność.

Rzecz jasna, nie chodzi mi o sformułowanie tezy o niemożliwości wiedzy o tym, co konkretne, ale o opisanie konsekwencji poważnego wzięcia pod uwagę nieuchronnego rozziwienia pomiędzy ogólnością pojęcia a poszczególnością obiektu. Im mocniej podkreślano centralny charakter obiektu, im ważniejszy był materialny obraz, tym bardziej paląca stawała się kwestia jego konfrontacji z językiem. Ewolucja nurtu, która polegała przede wszystkim na wzmocnieniu i przepracowaniu wątpliwości dotyczących jego podstaw epistemologicznych, sprawiła, że opis został poddany jeszcze dokładniejszemu krytycznemu oglądowi: „Co oznacza opisać obraz? Dlaczego i jak opisywać obraz? Gdzie rozpocząć? Czyż nie jest tak, że w przypadku każdego obrazu malarskiego mamy do czynienia z tym, co nieopisywalne, z tym, co nieustannie opiera się temu przedsięwzięciu, z resztką obrazu, jak gdyby ten – dzięki medium, w którym się wyraża, wizualności, ikoniczności pozostającej zawsze

w relacji nadmiaru do dyskursu, który usiłuje go wypowiedzieć – pozostawał wciąż wobec niego niewspółmierny?”<sup>35</sup>.

Nieopisywalne jest stałym elementem, jeśli tak można powiedzieć, Marinowskiej epistemologii. Pytanie dotyczące nieopisywalnego ma charakter czysto retoryczny; fundamentalną trudność zdania sprawy z obrazu za pomocą języka Marin traktuje jako swego rodzaju stałą interpretacji. Nie będzie ona jednak przeważała szali na stronę poznawczego pesymizmu. Stanie się raczej punktem wyjścia, początkową wątpliwością, której nie da się przewyciężyć – bo rozziw między pojęciem a obiektem nigdy ostatecznie nie znika – można ją natomiast wykorzystać, na przykład gdy tematem staje się epistemiczna efektywność pojęć. W obliczu owej podstawowej trudności Marin usiłuje skodyfikować strategię opisu, a przynajmniej zmierzyć się z jego podstawowymi ograniczeniami: „Każdy »dyskursywny« opis obrazu malarskiego, nawet jeśli jego autorem będzie sam artysta, jest z konieczności podporządkowany dwóm regułom. Zgodnie z pierwszą w potencjalnie nieskończonym zbiorze śladów (obrazu malarskiego) tworzy się skończony podzbiór śladów uznanych za istotne (opis): nie istnieje opis wyczerpujący; druga reguła polega na uporządkowaniu owego podzbioru wpisanego w zbiór, na stworzeniu z niego serii, nałożeniu porządku prezentacji dla celów lektury bądź wysłuchania: nie istnieje opis, który mógłby jednocześnie prezentować wszystkie swoje elementy, co oznacza, że każdy opis angażuje pamięć, a więc i zapomnienie”<sup>36</sup>.

Ograniczenia, którym podlega opis, wynikają w prostej linii z różnicy między obrazem i językiem. Obraz jest dla Marina potencjalnie nieskończony, co oznacza, że nie istnieje granica podziału wizualnej płaszczyzny na detale, na które możemy spoglądać. W zestawieniu z nieskończonością wizualności opis szybko znajduje swój kres; może dotyczyć tylko skończonej liczby detali, tematów, motywów. Co więcej,

35 L. Marin, *La description du tableau et le sublime en peinture: sur un paysage de Poussin*, „Versus. Qaderni di studi semiotici”, nr 29/1981, s. 59.

36 Tamże, s. 61.



jego czasowe trwanie powoduje, że grozi mu zapomnienie; zawsze istnieje możliwość pominięcia szczegółu, co w jeszcze większym stopniu neguje pełnię opisu.

## Rama

Omawiając materialne warunki możliwości reprezentacji, skupię się na najbardziej wyrazistych przykładach, by pokazać, w jaki sposób w dojrzałej fazie rozwoju nurtu semiologii pikturalnej kształtowały się jego pryncypia metodologiczne. Rozpocznę od ramy – tego elementu malowideł, który kilkakrotnie w analizach Marina powracał jako kluczowy dla funkcjonowania reprezentacji. Nigdy przy tym nie pojawiał się samotnie: rama istnieje zawsze niejako w szeregu fenomenów umożliwiających istnienie i działanie malarstwa, razem z brzegiem, kadrowaniem, kształtem malowidła, wszystkimi elementami, dzięki którym reprezentacja odróżnia się od tego, co nią nie jest: „Wreszcie rama, rama jako brzegi i obrzeża, granica i kres. Spośród różnorodnych mechanizmów kadrowania, które prezentują reprezentację, to właśnie rama będzie głównym przedmiotem mojej refleksji. Rama (*cadre*), *cornice*, *frame*; wydaje się, że trzy języki współpracują, wymieniając te same słowa i znaczenia, aby zarysować problematykę ramy, kadrowania i oprawiania: rama jako *cadre* oznacza obramowanie z drewna albo jakiegokolwiek innego tworzywa, w którym umieszcza się obraz. [...] Pomimo, że rama (*cadre*) etymologicznie oznacza kwadrat, mówimy jednak o ramie okrągłej czy owalnej. Francuski kładzie więc nacisk na pojęciu brzegu: rama ozdabia najdalszy kres przestrzeni geometrycznej wyciętej z płótna.”<sup>37</sup>

Rzecz jasna, kadrowanie nie jest jedyną funkcją ramy; zresztą w pewnym sensie pozostaje ono na tym samym poziomie co ona sama – rama umożliwi kadrowanie, natomiast kadrowanie, konieczność

<sup>37</sup> L. Marin, *Rama przedstawienia oraz kilka z jej figur*, dz. cyt., s. 415. Zob. także D. Arasse, *L'opération du bord: observations sur trois peintures classiques*, w: Bertrand Rougé (ed.), *Cadres et marges: actes du quatrième colloque du Cicaca*, 2–4 décembre 1993, Publications de l'Université de Pau, Pau 1993.

odgraniczenia przestrzeni malowidła, sprawia, że pojawia się rama. Interesuje ona Marina jako kluczowy warunek istnienia reprezentacji jako takiej, jako fenomenu kulturowego będącego przedmiotem oglądu, powiązanego na stałe z wizualną aktywnością podmiotu: „Rama jest więc ozdobą obrazu, lecz ozdobą konieczną: jest jednym z warunków możliwości kontemplacji obrazu. Jak zobaczymy, Poussin odróżnia z jednej strony biegnące od oka promienie, które nazwie później »prospektem«, czyli władzę rozumu będącą szczególnym zainteresowaniem wobec tego, co namalowane na obrazie, promienie jednocześnie kadrowane przez obraz i kadrujące go; z drugiej zaś strony – różne rodzaje przedmiotów przyległych, *species*, symulakra, ich aspekty, czyli sposoby ukazywania się w świetle tego wszystkiego, co znajduje się poza obrazem i co może przeszkodzić w odbiorze światła »właściwego« dzieła malarskiego”<sup>38</sup>.

Rama jest warunkiem możliwości reprezentacji malarskiej; to instancja, dzięki której jest możliwe odróżnienie przestrzeni reprezentacji od tego, co do niej nie należy, co może zaburzyć doświadczenie sztuki. Jak dodaje Marin, w koncepcji Poussina rama pełni funkcję znaku; nie jest jednak znaczącym dopełnieniem malowidła, reprezentującym dodatkem do reprezentacji, lecz raczej elementem wskazującym na różnicę pomiędzy wizualną płaszczyzną obrazu i tym, co do niej nie należy: „Rama nie stanowi bariery dla światła zewnętrznego, lecz oznacza różnicę między nim i światłem obrazu: dokładnie rzecz ujmując, wytwarza efekt oddzielenia i wydzielenia reprezentacji jako przedmiotu kontemplacji. W każdym razie chodzi nie tyle o zmysłowy, empiryczny efekt aspektu i widzenia, lecz raczej o pojmowalny rozumowo, teoretyczny efekt prospektu i kontemplacji. W tym sensie rama jest znakiem odgrywającym proces teoretyczny i miejscem operacji symbolicznej”<sup>39</sup>. Rama nie jest granicą oddzielającą obraz od tego, co nie jest obrazem – takie odczytanie jej funkcji byłoby rzecz jasna sprzeczne nie tylko ze zdrowym

<sup>38</sup> L. Marin, *Du cadre au décor ou la question de l'ornement dans la peinture*, „Hors cadre”, nr 2/1984, s. 180.

<sup>39</sup> Tamże, s. 181.

rozsądkiem, ale i z analizą funkcji narzędzia. Marinowi chodzi właśnie o ujęcie funkcji ramy jako warunku możliwości działania reprezentacji. To rama powoduje, że pewien wydzielony obszar wizualności jest traktowany jako przedmiot kontemplacji; ale nie czyni tego – jak mówi Marin – na poziomie empirycznym – jest punktem wyjścia refleksji, w wyniku której reprezentacja zaczyna być pojmowana jako reprezentacja. Innymi słowy, rama jest znakiem separacji reprezentacji i świata, a nie realną granicą między nimi. Nie znaczy to oczywiście, że Marin pojmuje ramę wyłącznie w kategoriach symbolicznych. Jej praca teoretyczna jest możliwa właśnie dlatego, że istnieje realnie, jest konkretnym obiektem.

Analizy Marina mają na celu odkrycie mechanizmów funkcjonowania reprezentacji. Ale – podkreślam to raz jeszcze – nie chodzi tu o prosty opis tego, w jaki sposób obraz jest malowany, oglądany i odczytywany. Tego rodzaju relacja nie byłaby interesująca, gdyż nie pokazywałaby mechanizmu reprezentowania ani charakterystyki reprezentacji. Odkrycie, o którym mowa, wymaga uwzględnienia strukturalnej konfiguracji narzędzi sprawiających, że malowidło może uobecniać to, co nieobecne i jednocześnie pokazywać samo siebie jako uobecniające. Co to oznacza? Mimo zwrotu ku materialności semiologia pikturalna w swej dojrzałej postaci wciąż jest wierna pewnym ideom strukturalistycznym; nawet jeśli podkreśla się to, co w każdym obrazie niepowtarzalne, idiomatyczne, konkretne, nie czyni się tego po to, by całkowicie uzależnić interpretację od materialności. Konkretnie elementy reprezentacji, pieczołowicie wylizane, opisywane, są postrzegane jako części (istniejącego w ramach malowidła) systemu wytwarzającego znaczenia, są istotne ze względu na swoją funkcję: „Ozdobnik ramy jest wymogiem samego obrazu, a nie malarza. Potwierdza się tu funkcjonalna i estetyczna autonomia narzędzi [*dispositif*] reprezentacji. [...] Rama-ozdobnik jest znakiem odnoszącym się do refleksywnego wymiaru reprezentacji, która nie tylko reprezentuje rzeczy (przedmioty, figury), ale także uobecnia się, reprezentując rzeczy”<sup>40</sup>.

---

40 Tamże, s. 182.

Rama jest więc nie tyle empirycznym, przypadkowym dodatkiem do malowidła, lecz koniecznym elementem procesu reprezentowania. Przy czym potwierdza się tu wcześniejsza obserwacja Marina dotycząca jej charakteru: kluczowy jest wymiar funkcjonalny ramy, jej działanie polegające na wytwarzaniu możliwości podziału przestrzeni na sferę należąca do reprezentacji i sferę zewnętrzną. To właśnie ów proces podziału, choć posiada wymiar materialny, ma być wedle Marina kwestią teoretyczną, efektem operacji niedającej się sprowadzić do własności konkretnego malowidła i jego ramy. Materialny element malowidła umożliwia jego funkcjonowanie, czyni je czytelnym i zrozumiałym; jednocześnie potwierdza jego autonomię – samowystarczalność polegającą na tym, że malowidło wytwarza znaczenie w obrębie swej wewnętrznej struktury: „Jednym słowem rama, konieczny *parergon*, konstytuujący dodatek, czyni dzieło autonomicznym w widocznej przestrzeni; stawia ona przedstawienie w stan wyłącznej obecności; właściwie definiuje warunki wizualnej recepcji oraz kontemplowania reprezentacji jako takiej. [...] Poprzez ramę obraz przestaje być jedną z rzeczy zwyczajnie danych do zobaczenia: staje się przedmiotem kontemplacji”<sup>41</sup>.

### Portret, autoportret i tło

Kwestia ramy w dość niespodziewany sposób doprowadza nas do zagadnienia portretu. Zgodnie ze strategią Marina badania nad reprezentacją muszą koncentrować się na tych jej elementach, które sprawiają, że staje się ona widoczna w procesie reprezentowania. To teza, którą zajmowaliśmy się już wielokrotnie, związana z twierdzeniem o teoretycznej wadze konkretnych malowideł. Tymczasem w jednym z esejów Marina rolę ramy przejmuje portret (i autoportret) – jako jej figura, jako taka forma malowidła, która uobecnia obecność reprezentacji: „Przykład portretu jest kolejnym paradygmatem znaku-reprezentacji. Bezpośrednio egzemplifikuje on refleksyjny wymiar znaku. Każdy znak, w chwili gdy czyni obecnym byt nieobecny albo martwy, podwaja, odbija albo

---

41 L. Marin, *Rama przedstawienia oraz kilka z jej figur*, dz. cyt., s. 416.

powtarza proces reprezentacji. Prezentacja tego procesu, jako działanie podmiotu reprezentacji oraz jako powrotna identyfikacja tego podmiotu jako swojej reprezentacji, szczególnie oczywista jest w portrecie. Ja przedstawione jest w ten sposób, że prezentuje siebie w znaku, który je reprezentuje. Portret jest właściwą figurą prezentowania reprezentacji, *a fortiori* wtedy, gdy jest autoportretem. Z tego punktu widzenia, i nie byłby to jeden z najmniejszych paradoksów autoportretu w ogóle, czyż nie możemy go samego w sobie postrzegać jako figury ramy?”<sup>42</sup>.

Marin skupia się na *Autoportrecie* Poussina z 1650 roku; jego zdaniem obraz nie przedstawia po prostu konkretnej, znanej z imienia i nazwiska osoby, a w każdym razie nie to jest jego prymarną funkcją. Świadczy o tym przede wszystkim skupienie malarza na atrybutach pracy artystycznej: teczce na rysunki, którą przedstawiana postać trzyma w dłoni, oraz rozszczepiającym światło pierścieniu, odsyłającym do pełnej gamy kolorów. Zwrócenie uwagi na owe atrybuty to w opisie Marina pierwszy moment, kiedy dochodzi do ujawnienia mechanizmu reprezentacyjnego, do przekroczenia granic przedstawienia rozumianego po prostu jako uobecnienie (za pośrednictwem obrazu powstałego na kanwie relacji mimetycznej), do rozpoznania modelu, w ramach którego reprezentacja jest złożona, a jej kluczowym element stanowi także funkcja prezentacji samej siebie jako reprezentującej.

Ale francuski autor nie zadowolona się wskazaniem na teczkę i pierścień jako elementy przedstawienia, które odnoszą się do autoprezentacji obrazu. Zajmuje się też osobliwym tłem malowidła – tłem pozbawionym głębi, przedstawiającym trzy obrazy zwrócone ku oglądającemu, dwa malowidła odwrócone, ukazujące wyłącznie rewers, oraz fragment ściany, o który wydają się oparte: „Najdalej w tle obraz przedstawia obrazy, które ukazują to, czego zwykle się nie ukazuje: swoje rewersy. [...] To, czego w obrazie malarskim się nie ukazuje ani nie widzi, tutaj jest nie tylko

42 Tamże, s. 425 [przekład zmodyfikowany]. Zob. tegoż, *Masque et portrait: sur la signification d'une image et son illustration au XVIIe siècle*, w: *Image et signification. Rencontres de l'École du Louvre*, La Documentation française, Paris 1983; tegoż, *Figurabilité du visuel: la Véronique ou la question du portrait à Port-Royal*, „Nouvelle Revue de Psychanalyse”, vol. 351/987; tegoż, *Le portrait, le masque et la mort*, „Art Press”, nr 177/1993.

ukazane, ale i przedstawione jako to, co nie jest ani do ukazania, ani do zobaczenia. Malarz maluje powierzchnię swego obrazu na płótnach, które przedstawia – maluje to, co rzeczywiście jest pod spodem albo z tyłu obrazu, który maluje, obrazu, do którego jego postać jest jednak obrócona plecami”<sup>43</sup>. Tło stanowi uzupełnienie figury ramy (i portretu).

Moim zdaniem Marinowskie odczytanie tła bazuje na potraktowaniu go jako swego rodzaju antynomii w systemie malowidła. Jest to element reprezentacji funkcjonujący dzięki wewnętrznej sprzeczności. Na czym ona polega? Z jednej strony tło jest po prostu warunkiem możliwości czytelności malowidła. Jest fenomenem, dzięki któremu namalowane figury są odróżnialne (od tła i od siebie nawzajem), rozpoznawalne i nazywalne. Tło pozwala figurom na bycie widocznymi: „Tło, materialna podstawa oraz powierzchnia wpisywania i figuracji, tło, przez które każda figura poddaje się spojrzeniu, prezentuje siebie w związku z innymi figurami oraz w swoim ewentualnym odnoszeniu się”<sup>44</sup>. Z drugiej strony tło jest tą częścią reprezentacji, która kieruje uwagę ku samej funkcji reprezentowania. Marina interesują sytuacje, w których tło nie wysuwa się na plan pierwszy (co rzecz jasna byłoby sprzeczne z samą ideą tła), lecz staje się zaznaczającą swą obecność powierzchnią. Pojawia się wtedy pod postacią takiego elementu przedstawienia, który może redukować głębię: jako namalowany mur, jako elementy układające się w płaszczyznę lub sprawiające takie wrażenie: „[...] płótno tła wyłania się na powierzchnię jako mur, ściana, jako czarna lub szara powierzchnia. Tło jawi się jako powierzchnia, i to właśnie wtedy obraz prezentuje się jako obraz, prezentuje siebie, nie tyle reprezentując jakąś rzecz, ile jako reprezentacja”<sup>45</sup>.

Szczególnym przypadkiem funkcjonowania ramy malowidła Marin zajmuje się w tekście zatytułowanym *Na marginesach obrazu: zobaczyć głos*. Obiektem teoretycznym jest tu *Ad Marginem* Paula Klee, malowidło, którego marginesy nie przypominają pod względem funkcjonalnym obramowań obrazów typowych dla epoki klasycyzmu. Nie są

43 L. Marin, *Rama przedstawienia oraz kilka z jej figur*, dz. cyt., s. 426.

44 Tamże, s. 412–413.

45 Tamże, s. 414.

one w żadnej mierze dopełnieniem płaszczyzny przedstawiającej ani wyraźnie wytyczoną granicą między reprezentacją a tym, co nią nie jest. Znaki graficzne, pojawiające się na płótnie w pobliżu brzegów, biorą udział w kadrowaniu, w odcinaniu powierzchni płótna, są więc podporządkowane funkcji marginesu. Ale równocześnie, dzięki temu, że zachowują formę znaków, są do pewnego stopnia czytelne jako część systemu znaków, odsyłają do nieobecnego znaczenia malowidła. Zastępują więc figury obrazu w ich właściwej funkcji. W tym konkretnym przypadku Marin wspomina o mowie albo głosie zapisanym w obrazie: „Obraz *Ad Marginem* Klee jest więc w ten sposób małym, »teoretycznym« przedmiotem, badającym poprzez swoje marginesy związki, które nazwałem związkami zamienności mówienia i widzenia, związki, które w tym miejscu obrazu (marginesy, brzegi, wewnętrzne kadrowanie) pośrednio zarysowują w międzyczasie (wspólną?) wirtualność mowy i wizji: marginesy systemu znaków graficznych, brzegi konwencjonalności znaków języka, granice figuratywności poddanej spojrzeniu, kadrowanie reprezentacji, obrzeża przyjemności mimesis”<sup>46</sup>.

Marin wykorzystuje wizualny konkret, by pokazać, w jaki sposób w ramach malowidła może tworzyć się teoria reprezentacji. Margines jest kluczowym elementem obrazu, łączącym funkcję obramowania z odesłaniem do znaczenia. W tym sensie staje się jego centrum, początkiem odczytania albo nawet warunkiem możliwości. Jest miejscem, gdzie ujawnia się to, co ma przedstawić obraz, nawet jeśli – jak w tym przypadku – chodzi o to, co nieprzedstawialne: „Co to znaczy milcząco przedstawiać głos? W jaki sposób malarstwo – jeśli nie poprzez marginesy obrazu, jego brzegi, na których każda reprezentacja wymyka się sobie samej, w strukturalnym centrum dzieła zostawiając jedynie ślad swego wycofania się, a to pod postacią zaćmienia okrągłej gwiazdy o mrocznym promieniowaniu – przedstawić może nieprzedstawialny oddech znaków?”<sup>47</sup>.

46 L. Marin, *Na marginesach obrazu: zobaczyć głos*, przeł. P. Tarasewicz, w: *O przedstawieniu*, dz. cyt., s. 402.

47 Tamże.

Zarówno przytoczony komentarz do *Autoportretu* Poussina z 1650 roku, jak i uwagi odnoszące się do obrazu Klee doskonale pokazują, na czym polega strategia badawcza Marina, w jaki sposób wydobywa ona na jaw ucieleśnione w obrazie mechanizmy formowania i funkcjonowania reprezentacji. Obraz jest analizowany pod kątem przedstawianych na jego powierzchni figur i ich efektywności w procesie tworzenia modelu reprezentacji. Innymi słowy, wizualny konkret, rozbitý na rozpoznawalne i nazywalne elementy znaczące, okazuje się generatorem modelu reprezentacji. Interpretacja pojedynczego obrazu ma doprowadzić do sformułowania teorii, redefinicji pojęć określających to, czym jest obraz, do przemyślenia praktyki przedstawiającej w jej ogólności. Esej Marina pokazuje, w jaki sposób można ugruntować praktykę interpretacyjną w dyskursie bez uciekania się do tego, co nazwałbym teoretyczną uzurpacją. Z tą ostatnią mamy do czynienia wtedy, gdy teza teoretyczna jest formułowana, zapisywana i stabilizowana przed analizą przedmiotu badań, bez względu na jego charakterystykę.

Na początku niniejszej książki wskazywałem, że współczesne dyskursy, których przedmiotem jest sztuka, często przyjmują taką perspektywę – świadomie, z intencją demaskacji procesów społecznego, kulturowego czy ideologicznie motywowanego konstruowania tego, co wizualne, bądź nieświadomie – pod wpływem dyskursów krytycznych kolonizujących naukę; to właśnie one zdecydowały powstaniu kultury wizualnej jako dyscypliny i ukształtowały oblicze współczesnej humanistyki jako działość, której celem jest demaskacja mechanizmów formujących kulturę. Tymczasem Marin przesuwa akcent gdzie indziej, inaczej rozwiązuje dylemat wyboru metody i opracowania perspektywy. Wskazując na możliwość powiązania konkretności i teorii, pojedynczego obiektu i refleksji w ramach jednego modelu, ugruntowuje wiedzę o sztuce w tym, co poszczególne. Tym samym opowiada się za pewną koncepcją praktyki badawczej historii sztuki, za metodologią, w której pierwszoplanowym obiektem zainteresowania będzie jednostkowy fenomen wizualny generujący refleksję, ucieleśniający pewien model myślenia o wizualności. Warto w tym miejscu zauważyć, że *Autoportret* Poussina nie jest w tekście Marina przykładem przypadkowym; w jednej z interpretacji czytamy

o koniecznych do rozjaśnienia związkach między malarstwem a filozofią, albo ogólniej – myślą ucieleśnioną w obrazie: „Znacznie trudniejszy do odczytania jest drugi autoportret artysty (Paryż, Luwr). Tutaj również Poussin wsparł rękę na książce (czy teczce z rysunkami?), jakby chciał powiedzieć, że jest malarzem-filozofem. Przytoczyć tu można słynne zdanie Berniniego, który patrząc na jeden z obrazów Poussina miał powiedzieć pokazując na czoło: »Pan Poussin jest malarzem, który pracuje tym«”<sup>48</sup>.

Choć przytoczony sąd Berniniego ma status anegdoty, na swój sposób współgra z perspektywą nakreśloną przez Marina. Wprawdzie tradycyjna figura malarza-filozofa czy artysty myśliciela przywołana przez badaczkę twórczości Poussina nie pojawia się w interpretacji autora *Opacité de la peinture*, wskazuje jednak na problem relacji tego, co wizualne i tego, co teoretyczne, obrazu i myśli. Marin przemieszcza owe tradycyjne figury i koncentruje się na samej możliwości funkcjonowania teorii w wizualnym konkretnie. W ten sposób formułuje jedno z możliwych rozwiązań problemu ograniczenia tych perspektyw metodologicznych, które po prostu nie traktują przedmiotu poważnie, od rozmaitych wcieleń ikonologii począwszy, a na podejściach mnożących się na terytorium kultury wizualnej jako dyscypliny skończywszy. Marin konstruuje metodologię będącą wersją przywoływanego przez Mariusza Bryła „powrotu do dzieła”; jej esencją nie będzie jednak afirmacja autonomii obrazu, lecz raczej wyjaśnienie i eksploracja złożoności mechanizmów, które jednocześnie pozwalają zaistnieć pojedynczemu dziełu i sprawiają, że ma ono wartość teoretyczną, jest – wikłając się w Heideggerowską metaforykę – miejscem myślenia. Nie chodzi tu w żadnym razie o podkreślenie wyjątkowości fenomenów wizualnych (czy potwierdzenie tezy o obrazowym charakterze późnonowoczesnej kultury), lecz o rzetelne zbadanie tego, w jaki sposób one same – jako konkretne obrazy – przejmują, ucieleśniają, tworzą, redefiniują, przekształcają modele reprezentacji.

Chciałbym w tym miejscu zwrócić uwagę na to, że tak zdefiniowana praktyka badawcza Marina – choć wciąż ma wiele wspólnego

<sup>48</sup> J. Michałkowa, *Nicolas Poussin*, Warszawa 1980, s. 45.

ze strukturalizmem – wygląda już zupełnie inaczej niż wtedy, gdy francuski autor tworzył projekt semiologii pikturalnej. Nacisk na to, co pojedyncze, na doświadczenie wizualności w jej konkretności, sprawia, że przedsięwzięcie semiologiczne oglądamy w zupełnie innym świetle: jest ono dla praktyki Marina konieczną inspiracją, a nawet punktem wyjścia. Badania nad malarstwem inspirowane językoznawstwem de Saussure’a otworzyły drogę metodologiom skupionym na rozpatrywaniu mechanizmu produkcji znaczeń. Rzecz jasna, w swej formie z końca lat 60. XX wieku projekt ów nie przypominał, a nawet nie zapowiadał tego, do czego doszło w latach 70. w rezultacie transformacji, którą opisuję. U swego zarania semiologia pikturalna po prostu nie brała pod uwagę jednostkowości dzieła, jego zdolności do modyfikowania modeli reprezentacji, do przekształcania sposobów przedstawiania. Nawet jeśli malowidło stawało się przedmiotem refleksji, było ujmowane – zgodnie z uprzednio przyjętą procedurą – jako syntagma czy obiekt definiowany całkowicie w ramach teorii, charakteryzowany za pomocą określenia z zewnątrz, z pola dyskursu językoznawczego. W tym sensie myślenie o malowidłach jako syntagmach było podwójnie niewrażliwe na dzieło rozumiane jako konkret: z jednej strony obraz zrównywano z przedmiotem wytworzonym w ramach teorii, co niechybnie musiało prowadzić do zapoznania charakterystyki pojedynczego fenomenu wizualnego, z drugiej strony niewątpliwie istotne było pochodzenie owego aparatu analitycznego. Przeszczepiony z dyskursu językoznawczego pogłębił redukcyjny charakter przedsięwzięcia semiologicznego. Dominacja językoznawstwa nad wcześniej względnie autonomicznym polem historii sztuki sprawiła, że przedmioty artystyczne zostały zredukowane do tego, co mieści się w modelu lingwistycznym. Nie zajmuję się tu problemem wewnętrznego kryzysu semiotyki pikturalnej, który sprawił, że w jej centrum tak naprawdę od samego początku były obecne oznaki konieczności zrewidowania projektu naukowego. Ważniejsza jest dla mnie teraz – z powodów czysto heurystycznych, dla jasności wywo-  
du – różnica dzieląca początki pisarstwa Marina i okres, w którym doszło do osłabienia strukturalistycznej metodologii.

Analiza *Autoportretu* Poussina pozwala zrozumieć, na czym owa zmiana polegała w praktyce, jak wyglądało przesunięcie wynikające z konieczności uwzględnienia z jednej strony konsekwencji kryzysu projektu uniwersalnej nauki o obrazie, a z drugiej obecnego u Marina od samego początku wymogu poważnego traktowania sfery piktoralnej jako rządzącej się własnymi prawami. Mamy tu do czynienia z powracającymi pytaniami o to, co sprawia, że dzieło malarskie posiada znaczenie, co sprawia, że możemy je odczytać. Przy czym pojawiające się odpowiedzi nie są rezultatem zastosowania czy konstrukcji uniwersalnego modelu wyjaśniającego. Marin zajmuje się konkretnym obrazem, by zrozumieć, jak w jego przypadku funkcjonuje mechanizm reprezentowania. Opis nie koncentruje się na uniwersalnych czy uniwersalizowanych właściwościach przedmiotu teorii, lecz na partykularnych cechach obiektu, które stanowią punkt wyjścia refleksji teoretycznej. Dzięki opisowi elementów przedstawienia umożliwiających autoprezentację obrazu możemy rozpocząć rekonstrukcję modelu reprezentacji. Teczka na rysunki i pierścień, atrybuty malarskości, są punktem wyjścia interpretacji; detale obrazu mają decydujące znaczenie dla odczytania *Autoportretu* jako dzieła, które przedstawia nie tyle konkretnego twórcę, ile malarstwo w ogóle. Nie jest ono przede wszystkim reprezentacją Nicolasa Poussina stworzoną przez Nicolasa Poussina (choć rzecz jasna Marin nie neguje konieczności opisu skoncentrowanego na faktach pozytywnych i sytuowania obrazu w historii również dzięki danym pozwalającym na jego atrybucję), lecz raczej przeprowadzonym na materialnej płaszczyźnie malowidła eksperymentem mówiącym o sytuacji, w której malarz maluje samego siebie i w ten sposób ujawnia mechanizm tworzenia reprezentacji: „W każdym razie nie zobaczymy nigdy alegorii praktyki łączącej się z teorią malarstwa, ponieważ autoportret wysłany Chantelou, obraz, na który patrzymy, połączenia tego dokonuje, praktykując w dziele nierozdzielną jedność teorii i praktyki malarstwa. Jedność ta mogła zostać zaprezentowana jedynie poprzez zaniechanie w figuralnej reprezentacji jednego z jej elementów, dlatego też rama w swoich efektach kadrowania dokonuje inwersji swojej funkcji prezentowania przedstawienia malarskiego czy raczej sprawia, że spełnia się ona w interwale jego brzegów: prezentując

reprezentację malarza, rama odcina figuralną reprezentację tego, co dokańcza sama reprezentacja, dzieła, które widzimy”<sup>49</sup>.

Jeśli nauka o jednostkowości w ogóle jest możliwa (jako idea regulatywna sterująca praktyką badawczą w obrębie studiów nad obrazami), to musi mieć ona taką formę, jaką nadają jej Marin i Damisch; musi rozpoczynać się od myślenia o teorii modelowanej przez praktykę malarską i o praktyce czytelnej dzięki odwołaniu do teorii. Marinowska lektura *Autoportretu* Poussina jest pod tym względem modelowa, gdyż ucieleśnia ideę budowy teorii na podstawie doświadczenia obiektu. Malowidło nigdy nie jest pojmowane jako fakt czy zbiór faktów poddających się interpretacji, teoretycznej obróbce czy kontekstualizacji, która umożliwia wytworzenie znaczenia. Przeciwnie, praca badawcza polega na wydobywaniu na światło dzienne pracy teoretycznej właściwej obiektowi, który zawsze jest obiektem teoretycznym.

Oczywiście w przypadku tego rodzaju praktyki musi się pojawić pytanie o mechanizm wyboru obiektów teoretycznych. Co sprawia, że badacz zajmuje się pewnymi obiektami, natomiast inne ignoruje? Jakimi kryteriami się kieruje? W praktyce, która w centrum badań umieszcza obiekty teoretyczne, nie ma zastosowania hermeneutyczny ideał pełni. Gdyby ów ideał miał obowiązywać, strategia badania musiałaby zakładać uwzględnienie wszystkich obiektów należących do danej klasy, zaś ewentualna selekcja musiałaby być dokonywana ze względu na jasne kryteria. W przypadku obiektów teoretycznych kryterium – o ile można posłużyć się tym terminem w interesującym nas kontekście – jest zawarte w samym obiekcie. Jego wartość teoretyczna ujawnia się w odczytaniu; obiekt teoretyczny dowodzi swej wartości teoretycznej, zapewniając równocześnie narzędzia odczytania. Tak modelowana praktyka diametralnie różni się od klasycznych i nowoczesnych wersji dyskursu historii sztuki, a także od studiów nad kulturą wizualną. Nieuchronna staje się fragmentaryzacja dyskursu, który skupia się na jednostkowych, materialnych przedmiotach i tym samym traci z oczu konstruowane w ramach dyskursu wielkie całości, takie jak styl, nurt, epoka czy nawet

---

49 L. Marin, *Rama przedstawienia oraz kilka z jej figur*, dz. cyt., s. 427.

twórczość konkretnego artysty. Nacisk na jednostkowość jest tożsamy z ikonofilią, przywiązaniem do obrazowego idiomu.

W tekstach Louisa Marina, powstałych, gdy projekt semiologii pikturalnej został doprowadzony do kresu możliwości, pojawiają się miejsca autorefleksji, skupienia na relacji z obiektem. Marin stosuje metaforykę obsesji, tajemnicy, sekretu, by ująć obraz jako fenomen, który nigdy nie może ulec ostatecznej deszyfracji. Mimo że znajduje się w centrum praktyki dyscyplinarnej, jest definiowany jako dyskursywnie niewyczerpany: „Dlaczego ponownie mówić o obrazie? Często także: w jakim celu o nim pisać? Mówić o tym, co nigdy nie zostanie całkowicie i wyczerpująco powiedziane; powiedzieć tylko fragment, przemierzyć krótki czas, w którym obraz ten powracał jako obsesja, tajemnica, problem i pytanie, i zatrzymać te chwile. Utrwalić to, co przeczytane, przedyskutowane, niewyczerpane; zostawić ślady po tych wstrząsających, czasami wytrwałych i często żmudnych lekturach”<sup>50</sup>.

Nietrudno zauważyć, że Marin pisze tu w zupełnie inny sposób niż wtedy, gdy tworzył projekt semiologiczny. Przy czym stylistyczne przekształcenie jest w jego tekście symptomatyczne dla transformacji o znacznie głębszym charakterze. Zmiana tonu na osobisty, swego rodzaju poetyzacja dyskursu, udramatycznienie wypowiedzi (niezależnie od tego, co moglibyśmy sądzić na temat literackiej jakości tekstu) wskazują na odmienny niż wcześniej rodzaj konstruowanej przez autora relacji z dziełem. Nie ma wątpliwości, że nie chodzi już o doświadczenie sztuki dające się podporządkować dyskursowi semiologicznemu, redukowalne do deszyfracji znaczeń wytwarzanych przez model. Jeśli załamaniu ulega poznawczy optymizm powiązany ze strukturalistyczną koncepcją praktyki naukowej (odkrycie modelu tworzenia znaczeń było przecież w jej ramach równoznaczne z możliwością rekonstrukcji każdego obiektu będącego wcieleniem danego modelu), jego miejsce może zająć dający się zaobserwować u Marina ton niepewności. Nie jest on jednak równoznaczny z pesymizmem poznawczym. To rezultat

---

<sup>50</sup> L. Marin, *Granice interpretacji lub przenikanie spojrzeniem wzniosłości burzy*, przeł. J. Bodzińska, w: tegoż, *O przedstawieniu*, dz. cyt., s. 207–208.

przepracowania i uwewnętrznienia pęknięć dyskursu semiologicznego, jego wewnętrznego załamania, które jednak nie prowadzi nas do sceptycyzmu, lecz raczej do przededefiniowania praktyki badawczej w terminach doświadczenia osobistego, zaangażowania badacza, wyjątkowości spotkania tego, kto pisze o sztuce, z obiektem będącym warunkiem możliwości wytwarzania znaczenia.

Chciałbym podkreślić jeszcze raz kierunek opisywanej zmiany. O ile można tu mówić o dystansie wobec poznawczego optymizmu w jego strukturalistycznym wydaniu, o tyle niedopuszczalne byłoby moim zdaniem mówienie o niemożliwości skonstruowania wiarygodnego opisu czy interpretacji tego, co obrazowe. Osią zmiany jest podwójna kwestia przedmiotu i metody. W semiologii pikturalnej wzorowanej na językoznawstwie obraz był redukowany do modelu produkcji znaczeń; model ów jednak nie umożliwiał doświadczenia obrazu, lecz jego rekonstrukcję. W semiologii, której esencją stało się skupienie na tym, co jednostkowe, nie przeczy się możliwości poznania przedmiotu badań. Przeciwnie, zwrot polegający na odejściu od poszukiwania modelu i rekonstrukcji obiektu na rzecz koncentracji na samym obiekcie jako materialnym warunku możliwości tworzenia znaczeń przybliża badacza do przedmiotu. Praktyka badawcza jest zakorzeniona w materialnym konkretności, a dyscyplina będąca jej miejscem może zostać opisana jako ikonofilna. Przy czym ikonofilia przede wszystkim odsyła do poznawczego wymiaru doświadczenia wizualności; Marin nie fetyszyzuje przedmiotów swych badań, tylko rygorystycznie rozpatruje warunki możliwości pisania o nich, pyta, w jaki sposób winno się kształtować dyskurs, którego celem jest zdanie sprawy z tego, czym jest obraz. Można więc powiedzieć, że Marin nie tyle dystansuje się od poznawczego optymizmu, ile raczej kreśli jego alternatywną wersję. W ten sposób rozumiem ikonofilię, która ma być terminem określającym skupienie na obrazie w ramach praktyki naukowej. Na obrazie, a nie na sztuce (to znaczy heterogenicznej całości, w obrębie której obrazy mogą się pojawiać tylko jako elementy serii znaczących) czy konstrukcie kulturowym albo społecznym (skupienie na procesie konstruowania tego, co wizualne jest równoznaczne z decydującym przesunięciem w obrębie przedmiotu badań).

## Zakończenie

Wydana w 1993 roku książka *Pouvoirs de l'image* jest świadectwem ostatecznego przekształcenia francuskiej myśli o obrazie. Louis Marin nie tylko dystansuje się w niej wobec pytań zadawanych w ramach historii sztuki rozumianej jako naukowy projekt będący efektem adaptacji teorii de Saussure'a, lecz także wyciąga ostateczne konsekwencje z badań nad reprezentacją. Zadaje pytanie o obraz, przy czym odżegnuje się od rozpowszechnionego w myśli zachodniej przekonania o metafizycznej pośledniości tego, co obrazowe. Zdaniem francuskiego autora, jeśli w ogóle zadaje się pytanie o obraz, to tylko po to, by skonstatować jego drugorzędność; obraz jest cieniem, odbiciem, pochodną rzeczy, wprowadza element iluzji, zasłania to, co istotne: „W ostatecznym rozrachunku, na pytanie o bycie obrazu odpowiada się przez odesłanie do bytu, do rzeczy samej, określa się obraz jako re-prezentację, drugą – drugorzędną – obecność; pytanie o bycie – czym jest obraz? – zastępuje się pytaniem o to, co obraz pozwala (bądź czego nie pozwala) poznać dzięki podobieństwu i zjawianiu się”<sup>1</sup>.

Tak prowadzone rozważania na temat statusu wizualności wpisują się w rozpowszechnioną we francuskiej humanistyce w drugiej połowie XX wieku rewizję problemu obrazu w kontekście zachodniej metafizyki. Z naszego punktu widzenia bardziej interesujący jest inny wątek: nie

---

<sup>1</sup> L. Marin, *Pouvoirs de l'image*. *Gloses*, Seuil, Paris 1993, s. 10.



sama diagnoza Marina, lecz podążająca za nią pozytywna propozycja myślenia o obrazie. Francuski badacz mówi o obrazie jako swego rodzaju miejscu, w którym koncentrują się siły wytwarzające dające się zaobserwować efekty: „[...] Louis Marin zastępuje pytanie o bycie obrazu, które wpisuje się w historię problematyki reprezentacji czy ponownej obecności, [...] pytaniem o jego właściwości, »siły w nim ukryte bądź widoczne, efektywność«. Proponuje badanie warunków możliwości jego pojawiania się, jego efektywności, którą sytuuje w transcendentalnej sferze uwidaczniania”<sup>2</sup>.

Komentarz Rachidy Triki odnosi się do decydującej fazy przekształcenia w myśli Marina. Wiele mówiące jest choćby to, że francuski badacz po raz pierwszy na tak dużą skalę odwołuje się do pojęcia obrazu, które na dobre zastępuje kategorie utrwalone w historii sztuki, słownik strukturalistyczny, ale też kategorię reprezentacji. Przesunięcie ku obrazowi ma oznaczać koncentrację na efektywności tego, co wizualne, na działaniu fenomenów obrazowych, i jednocześnie odwrót od wszelkich prób substancjalnego myślenia o przedmiotach zainteresowania historyka sztuki. Tego rodzaju koncepcja wydaje się konsekwencją stopniowego odchodzenia zarówno od wszelkich form esencjalizmu, jak i od perspektywy, w której możliwej jest skonstruowanie uniwersalnego lub dążącego do uniwersalności modelu funkcjonowania wizualności.

Co staje się obiektem badań? Pojedynczy obiekt postrzegany jako wiązka sił, fenomen zdolny do uobecniania tego, co nieobecne (szczególnie w przypadku malarstwa klasycznego), konstrukcji i rekonstrukcji podmiotu widzącego, kwestionowania samej funkcji reprezentowania (szczególnie w przypadku sztuki po okresie klasycznym). Marin wykazuje tu wieloznaczność terminu *pouvoirs*, odnoszącego się zarówno do możliwości (w domyśle: do tego, co możliwe do zrobienia lub osiągnięcia dzięki obrazom, albo do możliwości działania właściwych samym obrazom), jak i do władz, zdolności do sprawowania władzy<sup>3</sup>. Obrazy

2 R. Triki, *Les aventures de l'image chez Michel Foucault*, dz. cyt., s. 118.

3 Zob. P. Mościcki, *Louis Marin: Porządek przedstawienia i siła obrazu*, „Sztuka i Filozofia”, nr 26/2005, s. 23–24.

są tu rozumiane jako fenomeny obdarzone sprawczością, przekraczające utrwaloną w zachodniej metafizyce hierarchię bytową. Ostatecznie zajmują centralne miejsce w ramach praktyki badawczej Marina; teoria obrazu jako wiązki sił, a raczej zarys takiej teorii zaprezentowany na wstępie *Pouvoirs de l'image*, pozwala mówić o ikonofili. Jest ona rezultatem śledzonego przeze mnie w polu semiologii pikturalnej przekształcenia epistemologicznego. Kryzys projektu naukowego, przedsięwzięcia, którego ideą regulatywną była uniwersalizacja badań nad sztuką, doprowadził do dowartościowania samego przedmiotu praktyki interpretacyjnej.

Gdyby losy semiotyki pikturalnej, a także – ogólniej – dzieje historii sztuki we Francji były lepiej znane, w głównym nurcie rozważań nad wizualnością o wiele szybciej pojawiłyby się tezy dotyczące wzajemnych relacji przedmiotu i szeroko rozumianego aparatu badawczego czy teoretycznego. Jak mieliśmy okazję się przekonać, kwestia statusu samego obrazu, badanego przedmiotu, pozostawała i pozostaje niedookreślona na przykład w dyskursie studiów nad kulturą wizualną. Począwszy od lat 80. XX wieku, Louis Marin, Hubert Damisch i ich uczniowie intensywnie wykorzystywali przejęte z psychoanalizy pojęcie obiektu teoretycznego; badacze kultury wizualnej nie skorzystali z ich ustaleń, pozostawiając kwestię przedmiotu nietkniętą. Dopiero na początku XXI wieku wyklarowały się, choć wciąż w załączkowej formie, rozwiązania tego problemu. Przywoływana tu wielokrotnie Mieke Bal wykorzystwała badania Huberta Damischa i Austinowską teorię aktów mowy, by wypracować własną wersję teorii obiektu teoretycznego, mającą w zamierzeniu opisywać ideę obrazu odpowiadającego na spojrzenie<sup>4</sup>. W ujęciu Bal obrazy mają moc działania, odpowiadania w ścisłym sensie tego słowa, wytwarzania dyskursu. Nie są sprowadzane do roli ilustracji, przykładu, dzięki któremu znaczenie staje się bardziej zrozumiałe; są pełnoprawnymi uczestnikami dyskusji, aktorami zdolnymi wypowiedzieć kwestie, których nie mógłby wypowiedzieć nikt inny. Z kolei w tekście *Wizualny esencjalizm i przedmiot kultury wizualnej* przeformułowała idee stojące

4 Zob. M. Bal, *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*, University of Toronto Press, Toronto 2002.

za konceptem obiektu teoretycznego, odwołując się do tez Johanna Fabiana dotyczących „przedmiotu empirycznego”: „Jak dowodzi Fabian, tzw. przedmiot empiryczny nie istnieje »tam oto« [out there], ale jest powoływany do istnienia w sytuacji konfrontacji przedmiotu i analityka, zapośredniczonej przez bagaż teoretyczny, który każdy wnosi do konfrontacji. To przekształca analizę z instrumentalistycznej »aplikacji« w performatywną interakcję między przedmiotem (włączając te z jego aspektów, które pozostawały niewidoczne przed konfrontacją), teorią i analitykiem. W tej perspektywie procesy interpretacji stanowią część przedmiotu i – z drugiej strony – podlegają kwestionowaniu przez analityka”<sup>5</sup>.

Przytoczyłem w całości ten stosunkowo obszerny fragment, ponieważ pozwala on zrozumieć nie tylko ewolucję myśli Mieke Bal, ale przede wszystkim istotność i nowatorstwo ustaleń Marina i Damischa. Koncepcja obiektu teoretycznego, podobnie jak teoria reprezentacji ewoluująca ku opisom pojedynczych materialnych elementów obrazu, a w dalszej kolejności ku teorii obrazu jako wiązki sił, to źródło współczesnego myślenia o obrazach w kategoriach przedmiotów obdarzonych sprawczością, tworzących myśl i zmuszających do myślenia. Kiedy Georges Didi-Huberman pisze w 2011 roku o doświadczaniu obrazu w kategoriach wyzwania dla wiedzy, rozwija tezy, które zostały sformułowane tak naprawdę dzięki kryzysowi wewnątrz projektu strukturalistycznego: „Istnieje wiedza, która poprzedza wszelkie podejście, wszelką recepcję obrazów. Ale dzieje się coś ciekawego, gdy nasza złożona z przesądów wiedza, utrwalona w gotowych kategoriach, rozbija się w pył w chwili, kiedy pojawia się obraz. [...] Wprawdzie nasz język nie ulega anihilacji, lecz zostaje zakwestionowany, podawany w wątpliwość, zawieszony”<sup>6</sup>.

Francuski badacz wypowiada tezę dotyczącą kształtowania się praktyki badawczej w konfrontacji z obrazem, przy czym uderzające są tu własności przypisywane przedmiotowi badań. Pojawienie się obrazu

5 M. Bal, *Wizualny esencjalizm i przedmiot kultury wizualnej*, dz. cyt., s. 325.

6 G. Didi-Huberman, *La condition des images*, w: M. Augé, U. Eco, G. Didi-Huberman, *L'expérience des images*, coordination scientifique Frédéric Lambert, INA Éditions, Bry-sur-Marne 2011, s. 83.

zawiesza wiedzę, jest wydarzeniem, wraz z którym pojawia się konieczność rekonfiguracji wiedzy, pracy teoretycznej. Jeśli można tak powiedzieć, Didi-Huberman kodyfikuje w ten sposób swego rodzaju model metodologiczny ucieleśniany nie tylko w jego własnych pracach, ale także w opracowaniach wspomnianej już formacji intelektualnej, którą można z powodzeniem potraktować jako francuską alternatywę dla studiów nad kulturą wizualną. Wypracowana w ramach semiologii pikturalnej, pogłębiona w wymiarze filozoficznym w pracach Barthesa, Foucaulta i Lyotarda<sup>7</sup>, w obszarze badań nad obrazem charakteryzuje się koncentracją na obiektach, które wyznaczają nie tylko reguły interpretacji, ale też są punktem wyjścia teorii. Towarzyszy jej zmiana strategii badawczej i poetyki tekstów – obie zaczynają opierać się na tymczasowości<sup>8</sup>. Skoro niemożliwe jest zbudowanie stabilnej teorii, która pozwalałaby interpretować pojedyncze obiekty, badanie rozpoczyna się właśnie od nich. Rzecz jasna – jak podkreśla Didi-Huberman – nie chodzi o postulat wymazania wszelkich przesądów poprzedzających interpretację obrazu. Przeciwnie, do obrazu podchodzimy uzbrojeni w teorię, natomiast właściwa dziełu moc generowania refleksji teoretycznej sprawia, że jej status się komplikuje. Może ona istnieć tylko na zasadzie procesu rozpoczynającego się na nowo za każdym razem, gdy dochodzi do konfrontacji z wizualnością.

To właśnie one – nowa strategia badawcza i odmienna od wcześniej stosowanych poetyka tekstów – uitorowały drogę modelowi teoretycznemu, w którym unika się dwóch skrajności: naiwnego realizmu, zgodnie z którym możliwe jest absolutnie czyste, niezapośredniczone doświadczenie obiektu, i twardego konstruktywizmu, który uznaje istnienie

7 Zob. zwłaszcza J.-F. Lyotard, *Discours, figure*, Klincksieck, Paris 1971.

8 Zob. także A. Leśniak, *Współczesne studia nad kulturą wizualną...*, dz. cyt. Strategia polegająca na afirmacji nietrwałości aparatu analitycznego jest u Didi-Hubermana szczególnie widoczna w tekstach poświęconych sztuce współczesnej. Zob. np. G. Didi-Huberman: *L'Étoilement. Conversation avec Hantai*, Minuit, Paris 1998; *La demeure, la souche. Apparements de l'artiste*, Minuit, Paris 1999; *Être crâne. Lieu, contact, pensée, sculpture*, Minuit 2000; *L'Homme qui marchait dans la couleur*, dz. cyt.; *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, Minuit, Paris 2001.

przedmiotu za efekt działalności dyskursywnej czy teoretycznej. Tendencja wypracowana dzięki ewolucji semiologii pikturalnej pozwala uciec od tak zarysowanych stanowisk: jej istotą jest synteza realizmu i konstruktywizmu sprowadzająca się do uznania, że przedmioty wizualne nie są tworzone przez widzów czy konstruowane przez wielkie całości ideologiczne. Obiekty teoretyczne jednocześnie istnieją same w sobie, obdarzone mocą generowania refleksji, która jednak staje się czytelna, wychodzi na jaw dzięki aktowi interpretacji. Przy czym interpretacji nie można rozumieć – przestrzegają przed tym zarówno Damisch i Marin, jak Bal – jako nakładania teorii na przedmiot. To obiekt daje się interpretować, co oznacza także, że to on dostarcza narzędzi umożliwiających jego odczytanie. Obiekt daje się odczytać i umożliwia lekturę, a także – dzięki narzędziom teoretycznym wpisanym w jego funkcjonowanie – pozwala na pojawienie się refleksji o charakterze bardziej ogólnym, uobecniającej się w konfrontacji z aparatem analitycznym.

## Bibliografia

- Agamben G., *Aby Warburg i „nauka bezimienna”*, przeł. i komentarzami opatrzył K. Rutkowski, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa”, nr 3–4 (278-279)/2007.
- Alberro A., Stimson B. (ed.), *Conceptual Art: A Critical Anthology*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1999.
- Arasse D., *L'opération du bord: observations sur trois peintures classiques*, w: Bertrand Rougé (ed.) *Cadres et marges: actes du quatrième colloque du Cicaca*, 2–4 décembre 1993, Publications de l'Université de Pau, Pau 1993.
- Bachmann-Medick D., *Cultural turns, Nowe kierunki w naukach o kulturze*, przeł. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 2012.
- Bal M., *Reading Rembrandt: Beyond the Word-Image Opposition*, Cambridge University Press, New York and Cambridge 1991.
- Bal M., *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*, University of Toronto Press, Toronto 2002.
- Bal M., *Wizualny esencjalizm i przedmiot kultury wizualnej*, „Artium Quaestiones”, nr XVII/2006.
- Bańus W., *Dlaczego Warburg?*, „Przegląd Kulturoznawczy”, nr 2(8)/2010.
- Belting H., *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Universitas, Kraków 2007.
- Białostocki J., *Posłanie Aby M. Warburga: historia sztuki czy historia kultury?*, w: tegoż, *Refleksje i syntezy ze świata sztuki. Cykl drugi*, PWN, Warszawa 1987.
- Bird J., *Introduction*, „Oxford Art Journal”, nr 28(2)/2005.
- J. Blanc, *L'histoire de l'art prise aux mots*, „Revue Appareil”, nr 9/2012, [czasopismo internetowe, <http://revues.mshparisnord.org/appareil/index.php?id=1411>, data dostępu 20.01.2013].
- Bois Y.-A., *Tough Love*, „Oxford Art Journal”, nr 28(2)/2005.
- Bois Y.-A., Hollier D., Krauss R., Damisch H., *A Conversation with Hubert Damisch*, „October”, vol. 85/Summer 1998.
- Bredenkamp H., Diers M., Schoell-Glass C. (ed.), *Aby Warburg: Akten des internationalen Symposions* [Hamburg 1990], Weinheim 1991.

- Bryl M., *Obraz i widz. O nowej książce Wolfganga Kempa*, „Artium Quaestiones”, nr 1V/1990.
- Cantillon A., *Louis Marin: sémiologie et histoire*, „Critique”, nr 738/2008.
- Chartier R., *Pouvoirs et limites de la représentation. Sur l'œuvre de Louis Marin*, „Annales. Histoire, Sciences Sociales”, 49e année, nr 2/1994.
- Czartoryska U., *Od pop-artu do sztuki konceptualnej*, Warszawa 1976.
- Damisch H., *Conditions d'une histoire de l'art*, „Les Lettres nouvelles”, nr 8/1957.
- Damisch H., *Huit thèses pour (ou contre?) une sémiologie de la peinture*, „Macula”, nr 2/1977.
- Damisch H., *Huit thèses pour (ou contre?) une sémiologie de la peinture*, Rapport général présenté au premier Congrès de l'Association Internationale de Sémiotique, Milan, 2–6 juin 1974.
- Damisch H., *Teoria/obłoku/. W stronę historii malarstwa*, przeł. P. Tarasewicz, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011.
- Damisch H., Bann S., *Conversation*, „Oxford Art Journal”, nr 28(2)/2005.
- Daston L., *Science Studies and the History of Science*, „Critical Inquiry”, nr 35/Summer 2009.
- Didi-Huberman G., *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Minuit, Paris 2000.
- Didi-Huberman G., *En ordre dispersé*, „Trivium”, nr 1/2008 [http://trivium.revues.org/351; data dostępu: 15 lutego 2013].
- Didi-Huberman G., *L'Étoilement. Conversation avec Hantai*, Minuit, Paris 1998.
- Didi-Huberman G., *La condition des images*, w: M. Auge, U. Eco, G. Didi-Huberman, *L'expérience des images*, coordination scientifique Frédéric Lambert, INA Éditions, Bry-sur-Marne 2011.
- Didi-Huberman G., *La demeure, la souche. Apparements de l'artiste*, Minuit, Paris 1999.
- Didi-Huberman G., *Être crâne. Lieu, contact, pensée, sculpture*, Minuit, Paris 2000.
- Didi-Huberman G., *L'Image survivante*, Minuit, Paris 2002.
- Didi-Huberman G., *L'Homme qui marchait dans la couleur*, Minuit, Paris 2001.
- Didi-Huberman G., *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, Minuit, Paris 2001.
- Didi-Huberman G., *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, przeł. B. Brzezicka, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011.
- Drabek M., *Kultura wizualna, czyli jaka? Nowy paradygmat wizualności*, „Kultura Popularna”, nr 1/2009.
- Domańska E., *Historia egzystencjalna. Krytyczne studium narratywizmu i humanistyki zaangażowanej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012.
- Domańska E., *Humanistyka nie-antropocentryczna a studia nad rzeczami*, „Kultura Współczesna”, nr 3/2008.
- Domańska E., *Jakiej metodologii potrzebuje współczesna humanistyka*, „Teksty Drugie”, nr 1–2, 2010.
- Domańska E., Olsen B., *Wszyscy jesteśmy konstruktywistami. Odpowiedź na artykuł Jacka Kowalewskiego i Wojciecha Piaska „W poszukiwaniu utraconej Rzeczywistości. Uwagi na marginesie projektu »zwrotu ku rzeczom« w historiografii i archeologii*”, w: J. Kowalewski, W. Piasek (red.), *Rzeczy i ludzie. Humanistyka wobec materialności*, Wyd. Instytutu Filozofii UW M, Olsztyn 2008.
- Dumora F., *Note sur l'objet théorique selon Louis Marin*, „Dix-septième siècle”, nr 2 (223)/2004.
- Durkheim E., *O podziale pracy społecznej*, przeł. K. Wakar, PWN, Warszawa 1999.
- Dziamski G., *Konceptualizm w: tegoż (red.), Od awangardy do postmodernizmu. Encyklopedia kultury polskiej XX wieku*, Instytut Kultury, Warszawa 1996.
- Dziamski G., *Sztuka po końcu sztuki. Sztuka początku XXI wieku*, Arsenau, Poznań 2009.
- Elkins J., *Dziewięć rodzajów interdyscyplinarności dla studiów wizualnych*, przeł. M. Bryl, „Artium Quaestiones”, XVII/2006.
- Elkins J., *Preface, A Skeptical Introduction to Visual Culture*, „Journal Of Visual Culture”, vol. 1(1)/2002.
- Elkins J., *Our Beautiful, Dry, and Distant Texts. Art History as Writing*, Routledge, New York–London 2000.
- Foucault M., *La peinture de Manet, suivi de „Michel Foucault, un regard”*, sous la direction de Maryvonne Saison, Le Seuil, Paris 2004.
- Frege G., *Sens i znaczenie*, w: tegoż, *Pisma semantyczne*, przeł. B. Wolniewicz, PWN, Warszawa 1977.
- Furetiera A., *Dictionnaire universel...*, Arnout & Reiniers Lerrs, La Haye–Rotterdam 1690.
- Gombrich E.H., *Aby Warburg: An Intellectual Biography*, The Warburg Institute, London 1970.
- Herbert R.L., *Impressionism: Art, Leisure, and Parisian Society*, Yale University Press, New Haven, Connecticut 1991.
- Howarth D., *Dyskurs*, przeł. A. Gąsior-Niemiec, Oficyna Naukowa, Warszawa 2008.
- Iversen M., *Retrieving Warburg's Tradition*, „Art History”, vol. 16, nr 4/December 1993.
- Klonk C., Hatt M., *Art History: A Critical Introduction to Its Methods*, Manchester University Press, Manchester 2006.
- „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa”, nr 2–3(293–294)/2011.
- Koolhaas R., *Delirious New York. A Retroactive Manifesto for Manhattan*, The Monacelli Press, New York 1978.
- Kosuth J., *Art After Philosophy and After*, Collected Writings, 1966–1990, ed. G. Guercio, foreword J.-F. Lyotard, MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1991 [w języku polskim: J. Kosuth, *Sztuka po filozofii*, w: *Współczesna myśl estetyczna. Wybór tekstów*, Wrocław 1993].
- Laplanche J., Pontalis J.-B., *Słownik psychoanalizy*, przeł. E. Modzelewska, E. Wojciechowska, WSiP, Warszawa 1996.
- Latour B., *How to Be Iconophilic in Art, Science and Religion?*, w: C. A. Jones, P. Galison (ed.), *Picturing Science, Producing Art*, Routledge, New York–London 1998.
- Latour B., *Nigdy nie byliśmy nowoczesni. Studium z antropologii symetrycznej*, przeł. M. Gdula, Oficyna Naukowa, Warszawa 2011.
- Latour B., *Petite réflexion sur le culte moderne des dieux faitiches*, Synthélabo: Les empêcheurs de penser en rond, Paris 1996.
- Latour B., *Why Critique Has Run Out Of Steam*, „Critical Inquiry”, vol. 30, nr 2/2004.
- Latour B., Weibel P. (ed.), *Iconoclasm. Beyond the image wars in science, religion and art*, MIT Press, Cambridge (Mass.) 2002.

- Leśniak A., *Obraz płynny. Georges Didi-Huberman i dyskurs historii sztuki*, Universitas, Kraków 2010.
- Leśniak A., *Współczesne studia nad kulturą wizualną: poststrukturalistyczne klisze i krytyka anachroniczna*, „Przegląd Kulturoznawczy”, nr 2(8)/2010.
- Liotard J.-F., *Discours, figure*, Klincksieck, Paris 1971.
- Maldiney H., *Art et Existence*, Klincksieck, Paris 1986.
- Marin L., *Avant-propos*, w: tegoż, *Études sémiologiques: Écritures, peintures*, Klincksieck, Paris 1971.
- Marin L., *Des pouvoirs de l'image. Gloses*, Seuil, Paris 1993.
- Marin L., *Du cadre au décor ou la question de l'ornement dans la peinture*, „Hors cadre”, nr 2/1984.
- Marin L., *Comment lire un tableau*, „Noroit”, nr 140/1969.
- Marin L., *Éléments pour une sémiologie picturale*, w: B. Teyssèdre (ed.), *Les Sciences humaines et l'œuvre d'art*, La Connaissance, Bruxelles 1969.
- Marin L., *Éléments pour une sémiologie picturale*, w: tegoż, *Études sémiologiques: Écritures, peintures*, Klincksieck, Paris 1971.
- Marin L., *Figurabilité du visuel: la Véronique ou la question du portrait à Port-Royal*, „Nouvelle Revue de Psychanalyse”, vol. 35/1987.
- Marin L., *Granice interpretacji lub przenikanie spojrzeniem wzniosłości burzy*, przeł. J. Bodzińska, w: tegoż, *O przedstawieniu, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2011.
- Marin L., *La description du tableau et le sublime en peinture: sur un paysage de Poussin*, „Versus. Qaderni di studi semiotici”, nr 29/1981.
- Marin L., *Le discours de la figure*, „Critique”, nr 270/1969.
- Marin L., *L'Efficace de l'image religieuse: de la relique à l'image*, „Chimeres”, nr 10/1990–91.
- Marin L., *Le portrait, le masque et la mort*, „Art Press”, nr 177/1993.
- Marin L., *L'œuvre d'art et les sciences humaines*, w: *Encyclopaedia Universalis: Organum*, vol. 17, Paris 1973.
- Marin L., *Masque et portrait: sur la signification d'une image et son illustration au XVIIe siècle*, w: *Image et signification. Rencontres de l'École du Louvre*, La Documentation française, Paris 1983.
- Marin L., *Na marginesach obrazu: zobaczyć głos*, przeł. P. Tarasewicz, w: *O przedstawieniu, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2011.
- Marin L., *Opacité de la peinture – Essais sur la représentation au Quattrocento*, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris 2006.
- Marin L., *Pojęcie wyobraźności lub spotkanie między historią sztuki i psychoanalizą*, przeł. P. Pieniążek, w: tegoż, *O przedstawieniu, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2011.
- Marin L., *Politiques de la représentation*, recueil établi par A. Cantillon, G. Careri, J.-P. Cavaillé, P.-A. Fabre & F. Marin, Kimé, Paris 2004.
- Marin L., *Pouvoirs de l'image. Gloses*, Seuil, Paris 1993.
- Marin L., *Przedstawienie i pozór*, przeł. P. Mościcki, w: tegoż, *O przedstawieniu, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2011.
- Marin L., *Rama przedstawienia oraz kilka z jej figur*, przeł. P. Tarasewicz, w: *O przedstawieniu, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2011.
- Marin L., *Sublime Poussin*, Seuil, Paris 1995.
- Marin L., *Zniknięcie człowieka w naukach społecznych: model lingwistyczny i podmiot znaczący*, przeł. P. Pieniążek, w: tegoż, *O przedstawieniu, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2011.
- Markowski M.P., *Lekcja psychoanalizy*, w: *Występek. Eseje o pisaniu i czytaniu*, Sic!, Warszawa 2001.
- Markowski M.P., *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, Gdańsk 1999.
- Melville S., *Object and Objectivity in Damisch*, „Oxford Art Journal”, nr 28(2)/2005.
- Michałkowska J., *Nicolas Poussin*, Arkady, Warszawa 1980.
- Michaud P.-A., *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Suivi de Aby Warburg, *Souvenirs d'un voyage en pays Pueblo* (1923); *Projet de voyage en Amérique* (1927), trad. par S. Muller, préf. de G. Didi-Huberman, Macula, Paris 1998.
- Michaud P.-A., *Aby Warburg: historien de l'art ou chaman?*, „Connaissance des arts”, nr 603/2003.
- Mitchell W.J.T., *The Pictorial Turn*, „ArtForum” 30:7/March 1992.
- Mitchell W.J.T., *Pokazując widzenie: krytyka kultury wizualnej*, przeł. M. Bryl, „Artium Quaestiones”, nr XVII/2006.
- Mitchell W.J.T., *Showing seeing: a critique of visual culture*, „Journal Of Visual Culture”, vol. 1(2)/2002.
- Mitchell W.J.T., *Zwrot piktorialny*, przeł. M. Drabek, „Kultura Popularna”, nr 1/2009.
- Mościcki P., *Louis Marin: Porządek przedstawienia i siła obrazu*, „Sztuka i Filozofia”, nr 26/2005.
- Moxey K., *Visual Studies and the Iconic Turn*, „Journal of Visual Culture”, t. 7/2008.
- „Przegląd Kulturoznawczy”, nr 2(8)/2010.
- Rampléy M., *From Symbol to Allegory: Aby Warburg's Theory of Art*, „Art Bulletin”, vol. LXXIX/March 1997.
- Rampléy M., *The Remembrance of Things Past. On Aby Warburg and Walter Benjamin*, Otto Harrassowitz Verlag, Wiesbaden 2000.
- Rampléy M., *Visual Culture and the Meanings of Culture*, w: M. Rampléy (ed.), *Exploring Visual Culture. Definitions, Concepts, Contexts*, Edinburgh University Press 2005.
- Rose G., *Interpretacja materiałów wizualnych. Krytyczna metodologia badań nad wizualnością*, Warszawa 2010.
- Salwa M., *Nie mam oka ikonografą!*, „Widok”, nr 1/2013 [czasopismo internetowe; <http://widok.ibl.waw.pl/index.php/one/article/view/12/6>; data dostępu: 24 marca 2013].
- Saussure de, F., *Kurs językoznawstwa ogólnego*, przeł. K. Kasprzyk, wstęp W. Doroszewski, PWN, Warszawa 1961.
- Schefer J.-L., *Lecture et système du tableau*, „Social Science Information”, vol. 7, nr 3/June 1968.
- Schefer J.-L., *Scénographie d'un tableau*, Paris, Seuil 1969.
- Sennett R., *Upadek człowieka publicznego*, przeł. H. Jankowska, Muza, Warszawa 2009.
- Smith M., *Visual Culture Studies: Questions of History, Theory and Practice*, w: A. Jones (ed.), *A Companion to Contemporary Art since 1945*, Blackwell Publishing, Oxford 2006.
- Świtek G., *Triumf uczości. Posłanie Aby Warburga według Jana Białostockiego*, w: M. Wróblewska (red.), *Białostocki. Materiały Seminarium Metodologicznego*

Stowarzyszenia Historyków Sztuki „Jan Białostocki – między tradycją a innowacją”, Nieborów, 23–25 października 2008, Warszawa 2009.

Triki R., *Les aventures de l'image chez Michel Foucault*, w: T. Lenain (ed.), *L'image. Deleuze, Foucault, Lyotard, Vrin*, Paris 1997.

Venturini T., *Diving in magma: How to explore controversies with actor-network theory*, „Public Understanding of Science”, nr 19/May 2010.

*Visual Culture Questionnaire*, „October”, vol. 77/Summer 1996.

Warburg A., *Narodziny Wenus i inne szkice renesansowe*, przeł. R. Kasperowicz, Gdańsk 2010.

Woodfield R. (ed.), *Art History as Cultural History: Warburg's Projects*, Routledge, London 2001.

Zaremba Ł., *Pomiędzy okiem a (kraj)obrazem. Kultura wizualna*, w: A. Gwóźdź (red.), *Granice kultury*, Wydawnictwo Naukowe Śląsk, Katowice 2010.

Zeidler-Janiszewska A., *Visual Culture Studies czy antropologicznie zorientowana Bildwissenschaft? O kierunkach zwrotu ikonicznego w naukach o kulturze*, „Teksty Drugie”, nr 4 (100)/2006.

Zimmermann L. (ed.), *Penser par les images. Autour des travaux de Georges Didi-Huberman*, Cécile Defaut, Nantes 2006.

## Indeks nazwisk

- Agamben Giorgio 16  
Alberro Alexander 127  
Alpers Svetlana 18, 90  
Arasse Daniel 15, 148, 194  
Armstrong Carol 45  
Augé Marc 212  
Augustyn z Hippony 170  
Austin John 210
- Bachmann-Medick Doris 33–35  
Bal Mieke 28, 40–44, 46–49, 51, 53,  
101–102, 148, 211–212, 214  
Bałus Wojciech 16  
Bann Stephen 132  
Barthes Roland 119, 213  
Bataille Georges 82  
Baxandall Michael 18, 90, 159  
Belting Hans 17, 25, 50, 68, 74  
Benjamin Walter 17–18, 95, 151  
Białostocki Jan 17  
Binswanger Ludwig 39  
Bird Jon 148  
Blanc Jan 95  
Boehm Gottfried 25, 50, 68  
Bois Yves-Alain 132, 156–157  
Bonfigli Benedetto 155–156  
Bourdieu Pierre 39  
Bredenkamp Horst 17, 50, 68
- Brötje Michael 69  
Bryl Mariusz 17, 27, 42, 69, 202
- Cantillon Alain 168, 172–174, 176–180  
Careri Giovanni 7, 15, 69, 148, 175  
Cassirer Ernst 132  
Chartier Roger 103, 163, 191  
Czartoryska Urszula 127
- Damisch Hubert 15, 22, 39, 86–88,  
92, 131–148, 150, 156–162, 166–167,  
184–185, 191, 205, 211–212, 214  
Daston Lorraine 67  
Deleuze Gilles 39, 71, 148  
Derrida Jacques 36, 39, 52  
Descartes René, patrz Kartezjusz  
Didi-Huberman Georges 7, 15, 17,  
39–40, 42, 47, 50, 69, 95, 116, 148,  
154, 162, 175, 190, 212–213  
Diers Michael 17  
Domańska Ewa 7, 56, 58–61, 70,  
89–90  
Doroszewski Witold 103  
Drabek Marcin 31, 33, 90  
Duchamp Marcel 127  
Dumora Florence 155  
Durkheim Émile 9  
Dziamski Grzegorz 126–127

- Eco Umberto 212  
Elkins James 12–14, 28, 58
- Fabian Johannes 212  
Foucault Michel 36, 39, 70–78, 80, 82–83, 148, 210, 213  
Francastel Pierre 123  
Frege Gottlob (właśc. Friedrich Ludwig Gottlob Frege) 119–121  
Freud Sigmund 18, 39, 95  
Fuk Giacomo 7  
Furetière Antoine 164
- Galison Peter L. 62–63  
Gašior-Niemiec Anna 23  
Gdula Maciej 56  
Giorgione (właśc. Giorgio Barbarelli da Castelfranco) 66  
Gombrich Ernst H. 17  
Goodman Nelson (właśc. Henry Nelson Goodman) 36  
Greimas Algirdas 93  
Groys Boris 126  
Guercio Gabriele 127  
Gwóźdź Andrzej 28
- Hatt Michael 108  
Heidegger Martin 39  
Heller-Roazen Daniel 16  
Herbert Robert L. 72  
Hjelmslev Louis T. 119, 135  
Hollier Denis 156–157  
Howarth David 23  
Husserl Edmund 39
- Iversen Margaret 17
- Jankowska Hanna 185  
Jones Amelia 30  
Jones Caroline A. 62–63
- Kartezjusz (René Descartes) 169  
Kasperowicz Ryszard 17
- Kasprzyk Krystyna 103  
Kemp Wolfgang 69  
Klee Paul 94, 199–201  
Klonk Charlotte 108  
Koolhaas Rem 21  
Kosuth Joseph 127  
Kowalewski Jacek 56  
Krauss Rosalind 156–157  
Krzemieniowa Krystyna 33
- Lacan Jacques (właśc. Jacques-Marie-Émile Lacan) 39, 147  
Laplanche Jean 73  
Latour Bruno 7, 56–57, 61–67  
Lenain Thierry 71  
Leśniak Andrzej 33, 42, 154, 190, 213  
Leśniakowska Marta 7  
Lyotard Jean-François 71, 127, 148, 213
- Maldiney Henri 173–174  
Manet Édouard 71–73, 75–77, 79–82  
Marin Louis 15, 20, 22, 39, 86–88, 90, 92–95, 97–107, 109–117, 119–131, 135–142, 145–150, 152, 154–156, 158, 161–177, 179–185, 190–191, 193–207, 209–212, 214  
Markowski Michał Paweł 169–170, 190  
Melville Stephen 134–135  
Merleau-Ponty Maurice 133  
Michaud Philippe-Alain 17, 69  
Mitchell W.J.T. (właśc. William James Thomas Mitchell) 27, 29–31, 33, 35–38, 40–43, 50, 52–53, 90  
Modzelewska Ewa 73  
Momro Jakub 7  
Mondzain Marie-José 15, 148, 175  
Mościcki Paweł 7, 165  
Moxey Keith 49–51, 54  
Muller Sibylle 17
- Nycz Ryszard 7
- Olsen Bjørnar 56
- Panofsky Erwin 17, 39, 86, 147  
Peirce Charles Sanders 36  
Piasek Wojciech 56  
Pieniążek Paweł 105, 152  
Pijarski Krzysztof 7  
Platon 169  
Pontalis Jean-Bertrand (właśc. Jean-Bertrand Lefèvre-Pontalis) 73  
Poussin Nicolas 109–111, 114–115, 118, 123, 161, 193, 195, 198, 201–202, 204–205
- Rampley Matthew 17–18  
Rembrandt (właśc. Rembrandt van Rijn) 101–102  
Richter Gerhard 65  
Riegl Alois 45  
Rose Gillian 18, 90  
Rougé Bertrand 194
- Saison Maryvonne 71  
Salwa Mateusz 20  
Saussure Ferdinand de 103–107, 111, 128–129, 142, 144–145, 149–150, 177, 181, 192, 203, 209  
Schapiro Meyer 183  
Schefer Jean-Louis 86–87  
Schoell-Glass Charlotte 17  
Sennett Richard 184–185
- Smith Marquard 30  
Sowa Jan 7  
Spinoza Baruch 39  
Stimson Blake 127
- Świtek Gabriela 17
- Tarasewicz Paulina 133, 164, 200  
Teyssèdre Bernard 93  
Triki Rachida 71, 210  
Turrell James 162
- Venturini Tommaso 7, 61
- Wakar Krzysztof 9  
Warburg Aby (właśc. Abraham Moritz Warburg) 16–18, 39, 45, 95, 151  
Weibel Peter 62  
Wittgenstein Ludwig J. J. 36  
Wojciechowska Ewa 73  
Wolniewicz Bogusław 120  
Woodfield Richard 17  
Wróblewska Magdalena 17
- Zaremba Łukasz 7, 28  
Zeidler-Janiszewska Anna 7, 30–31  
Zimmermann Laurent 190

