

Andrzej Leśniak

Współczesne studia nad kulturą wizualną: poststrukturalistyczne klisze i krytyka anachroniczna

Współczesne studia nad kulturą wizualną, mimo swej wewnętrznej niespójności wynikającej z różnic w definiowaniu przedmiotu i określaniu taktyk badawczych, charakteryzowane są zbiorczo poprzez odwołanie do założycielskiego momentu przełomowego, zwrotu w polu humanistyki. Tego rodzaju ujęcie ujednocila dyscyplinę, która odnajduje swe źródła w równoległych przekształceniach poszczególnych nauk o człowieku. Kwestia równoległości tych przekształceń może być rzecz jasna przedmiotem kontrowersji; w fundującym artykule W.J.T. Mitchella zatytułowanym *Zwrot piktorialny* przesunięcie ku badaniom wizualnym egzemplifikowane jest przez odwołanie nie tylko do myśli II połowy XX wieku, ale też do fenomenologii czy semiotyki Peirce'a. Mitchell odnajduje symptomy zmiany w całej niemal humanistyce, nie problematyzując w najmniejszym stopniu historycznych różnic pomiędzy poszczególnymi tendencjami myślowymi. Początkowy fragment eseju jest pod tym względem uderzający. Przytoczę go niemal w całości, by uzasadnić wątpliwości, które muszą pojawić się przy okazji analizy tego problemu. „Chciałbym nazwać tę zmianę »zwrotem piktorialnym«. W filozofii angloamerykańskiej jego odmiany mogą zostać odnalezione już wcześniej w semiotyce Charlesa Peirce'a lub w późniejszych »językach sztuki« Nelsona; obaj badacze zajmują się konwencjami i kodami, leżącymi u podstaw nielingwistycznych systemów symboli i (co ważniejsze) nie zaczynają się od przekonania, że język jest paradygmaticzny wobec znaczenia. W Europie można zidentyfikować go z fenomenologicznym zainteresowaniem wyobraźnią i doświadczeniem wizualnym; z gramatologią Derridy [...]; ze szkołą frankfurcką i jej badaniami nowoczesności, kultury masowej oraz mediów wizualnych lub też z konsekwentnym trwaniem Michela Foucaulta przy historii i teorii władzy/wiedzy, wskazującej rozdźwięk między dyskursywnym i »widocznym« [...]”¹. Nie można zatem mówić w tym przypadku o jednym momencie czasowym ani nawet okresie, w którym przekształcenie miało się dokonać. Zwrot piktorialny ma z tego punktu widzenia podwójny status założycielskiego wydarzenia i transhistorycznego zbioru przekształceń ujmowanych jako pewnego rodzaju tendencja dająca się wyróżnić z perspektywy współczesności. Jednak mimo oczy-

¹ W.J.T. Mitchell, *Zwrot piktorialny*, „Kultura Popularna”, nr 1(23)/2009, s. 5.

wistych niejednorodności definiujących powyższą tendencję, zwrot piktorialny jest zwykle interpretowany jednoznacznie, a jego sens podlega procesom strategicznego ujednoczenia. Widoczne jest to już w samym eseju Mitchella, który kilka stron po fragmencie traktującym o niesprowadzalnych do siebie odmianach zwrotu wizualnego, formułuje jego definicję. „Jest raczej postlingwistycznym i postsemiotycznym ponownym odkryciem obrazu jako złożonej gry pomiędzy wizualnością, zmysłami, instytucjami, dyskursem, ciałem i figuratywnością. 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 [...] oraz że doświadczenie wizualne czy »wizualne kompetencje« mogą nie być w pełni wytłumaczalne przez model tekstualności”². Jednym słowem, Mitchell wyróżnia swego rodzaju wydarzenie, fakt przesunięcia punktu ciężkości na problemy związane z wizualnością widoczny zresztą nie tylko w akademickiej twórczości różnych regionów humanistyki, ale tak naprawdę znacznie szerzej, „od najbardziej wyrafinowanych filozoficznych spekulacji do najzwyczajszych produkcji mass mediów”³. Moim zdaniem ten sposób myślenia jest odpowiednikiem twierdzeń Nicholasa Mirzoeffa piszącego o epoce, w której wizualność stała się problemem centralnym. Współczesność domaga się zmiany perspektywy, gdyż opiera się na detronizacji dyskursu jako sposobu organizacji relacji człowieka ze światem. Intronizacja wizualnych sposobów reprezentowania – obecnych w kulturze od zawsze, lecz pełniących rolę drugorzędne, dopełniające – powoduje, że dotychczas funkcjonujące metodologie w polu humanistyki, skupione na analizie komunikacji językowej, literatury, interpretacji jako prymarnego sposobu konstytuowania podmiotowości i przedstawiania świata, muszą zejść na drugi plan. I nie chodzi mi tylko o słynne, ironicznie skomentowane później przez Mieke Bal zdanie o tym, że „życie toczy się na ekranie”⁴, otwierające książkę zatytułowaną *An Introduction to Visual Culture*, ale raczej o cały zespół poglądów, zgodnie z którymi kultura okresu późnej nowoczesności musi zostać zdefiniowana poprzez odniesienie do nakładających się na siebie reżimów wizualności. „Ten mały incydent wyrażał formalną kondycję współczesnej kultury wizualnej, którą określam jako interwizualność: symultaniczny pokaz i interakcja różnych rodzajów wizualności”⁵. Interwizualność to kondycja właściwa późnej nowoczesności; wizualność spotęgowana, przesłaniająca swoją przedstawiającą (i jednocześnie zaburzającą przedstawienie, jak chcieliby teoretycy nurtu) efektywnością inne pola komunikacji i tworzenia znaków.

Mitchell bardzo szybko jednak odciął się od tak pojmowanej, niezwykle redukcjonalnej wykładni zwrotu piktorialnego. Już kilka lat później, w 2002 roku, w tekście *Pokazując widzenie: krytyka kultury wizualnej*, bardzo kategorycznie sformułował wizję dyscypliny

² *Ibidem*, s. 8.

³ *Ibidem*.

⁴ N. Mirzoeff, *An Introduction to Visual Culture*, London 2000, s. 1; M. Bal, *Wizualny esencjalizm i przedmiot kultury wizualnej*, przeł. M. Bryl, „Artium Quaestiones”, nr XVII (2006), s. 295.

⁵ N. Mirzoeff, *Podmiot kultury wizualnej*, przeł. M. Bryl, „Artium Quaestiones”, nr XVII (2006), s. 249.

w opozycji do jednoznacznie antyhistorycznych deklaracji proklamujących hegemonię „ery wizualnej”. Oto opisywany krytycznie przez niego mit: „[...] kultura wizualna jest odbiciem lub polega na »zwrocie wizualnym«, lub »hegemonii widzialnego« w kulturze nowoczesnej, na dominacji mediów wizualnych i spaktaklu nad werbalnymi aktami mowy, pisma, tekstualności i lektury. Ten pogląd wiąże się często z tezą, że inne zmysły, takie jak słuch i dotyk, znajdują się – w tej epoce wizualności – w stanie niemal atrofii. Można to nazwać błędem »zwrotu piktorialnego«; proces postrzegany z przerażeniem przez ikonofobów i oponentów kultury masowej, widzących w nim symptom upadku kultury literackiej [literacy], a z rozkoszą przez ikonofilów, którzy już widzą nową i wyższą formę świadomości, wyłaniającą się z nadmiaru obrazów i mediów wizualnych”⁶.

Mitchell zmuszony był do korekty istniejących interpretacji „zwrotu piktorialnego”. Przeciwstawił się ideom, w ramach których niejednorodność i czasowa złożoność zmian na styku dyskursu i wizualności została zredukowana do jedynego momentu przejścia, tożsamego z wydarzeniem narodzin nowoczesności jako okresu dominacji zmysłu wzroku i nowoczesności spotęgowanej, czyli ponowoczesności jako wyróżnionej epoki, w której – zgodnie z obiegową, wytartą wizją Baudrillarda – mamy do czynienia z inflacją obrazów pozbawionych łatwo dających się określić odniesień. W ramach optymistycznego, „ikonofilskiego” światopoglądu owa precesja obrazów, ujmowana jako precesja symulaków, jest zresztą projektowana nie tylko na ponowoczesność, ale i na całą nowoczesność. Dlatego Mitchell z wielką siłą odpiera ów upraszczający pogląd, opierając się na pojęciu figury narracyjnej. Zwrot piktorialny jest właśnie figurą powracającą w opowieściach o świecie, pojawiającą się w różnych epokach z różnym nasileniem, obecną również we współczesności. „Błędem jest konstruowanie wielkiego binarnego modelu historii, skoncentrowanego wyłącznie na jednym z tych punktów zwrotnych, i deklarowanie pojedynczego »wielkiego rozdziału« między »epoką kultury literackiej« (na przykład) i »epoką wizualności«. Naracje tego rodzaju są złudne, co prawda, poręczne dla celów prezentystycznych polemik, ale całkowicie bezużyteczne dla celów rzeczowej krytyki historycznej”⁷.

Krytyczne nastawienie Mitchella jest według mnie w tym przypadku symptomatyczną reakcją na poważne zagrożenie, stojące przed współczesnymi studiami nad kulturą wizualną. Chodzi mi o groźbę wyczerpania paradygmatu studiów nad kulturą wizualną, która staje się tym bardziej wyraźna, im bardziej oczywiste staje się strukturalne podobieństwo między tym paradygmatem i paradygmatem „lingwistycznym”, by posłużyć się sformułowaniem Rorty’ego przytaczanym przez Mitchella. Dokładne odczytanie eseju o zwrocie ikonycznym, zwłaszcza początkowego fragmentu, w którym rozwijana jest rortiańska wizja rozwoju historii filozofii, nie może pominąć tego istotnego motywu: podobnie jak zwrot lingwistyczny sprawił, że wszelkie problemy z pola humanistyki rozpatrywane były w perspektywie językowej czy dyskursywnej (przez odwołanie do funkcjonowania języka

⁶ W.J.T. Mitchell, *Pokazując widzenie: krytyka kultury wizualnej*, przeł. M. Bryl, „Artium Quaestiones”, nr XVII (2006), s. 283.

⁷ *Ibidem*, s. 286.

albo dyskursu jako modelu heurystycznego), tak w następstwie zwrotu piktorialnego formułujemy owe problemy używając wizualności jako prymarnego odniesienia (przez odwołanie do funkcjonowania wizualności jako modelu heurystycznego). Innymi słowy, mamy do czynienia z pewnego rodzaju zmianą, lecz bardzo często zmianą pozorną, a niekiedy zanikającą ze względu na to, że model wizualności wypracowywany jest nie autonomicznie, na przykład w odwołaniu do konkretnego doświadczenia wizualnego, ale poprzez strukturalne powtórzenie modelu tekstualnego. Chodzi mi przede wszystkim o ogólną charakterystykę kultury wizualnej, określanej przez Mitchella jako refleksja, która obejmuje nie tylko wąsko pomyślany obszar obrazów artystycznych, mediów wizualnych i doświadczeń wydzielonej sfery zmysłowej, ale sferę o wiele szerszą, pozbawioną granic, określaną (jeśli w ogóle) w sposób negatywny. „Kultura wizualna obejmuje refleksję na temat ślepoty, na temat tego, co niewidzialne, niemożliwe do zobaczenia [...] Nie istnieją media wizualne. Wszystkie media są mediami mieszanymi”⁸. Przynajmniej te fragmenty są reprezentatywne nie tylko dla poglądów Mitchella, ale także dla pewnej wizji kultury wizualnej, w której wizualność przestaje desygnować określony wycinek rzeczywistości, zaczyna natomiast być traktowana jako konstytutywna dla wszelkich relacji łączących człowieka ze światem. Kiedy Mitchell pisze, że nie istnieją media wizualne, nie chce rzecz jasna dać do zrozumienia, że wizualność nie gra roli w kontekście problemu mediów. Ten negatywny zwrot sugeruje raczej, że wizualność przenika wszelkie media, nawet te niekojarzone ze zmysłem wzroku. Oczywiście nie można powiedzieć, że „nie ma nic poza tekstem” zostało zastąpione przez „nie ma nic poza wizualnością”, gdyż byłoby to zbyt uogólnieniem, nie biorącym pod uwagę niektórych możliwości interpretacji Mitchella. Chciałbym jednak zasugerować, że poststrukturalistyczny pan-tekstualizm⁹, mający już coraz mniejszy wpływ na współczesne badania w humanistyce, zainspirował luźno ze sobą powiązane nurty w badaniach nad kulturą wizualną, wykazujące tendencje, które nazwałbym panwizualistycznymi. Z jednej strony, chodzi o traktowanie wizualności jako najbardziej istotnego, prymarnego przedmiotu badań, a doświadczenia wizualności jako pierwowzoru relacji ze światem w ogóle. Z drugiej strony, chodziłoby o przejęcie, w ślad za poststrukturalizmem, radykalnego sceptycyzmu poznawczego¹⁰. W koncepcji Mieke Bal, która mogłaby posłużyć w tym miejscu jako ilustracja omawianej tendencji, ów sceptycyzm jest pochodną analizy prowadzonej równolegle na dwóch poziomach. Pierwszy z nich dotyczy statusu przedmiotu wiedzy w ramach kultury wizualnej, a zwłaszcza jego czasowego charakteru; zgodnie z preposteryjną wersją historii, żaden artefakt nie jest jednoznacznie usytuowany historycznie, ponieważ jego status czasowy kształtuje się w sieci relacji pomiędzy nim i innymi artefaktami, a zatem nigdy nie jest ostateczny. Drugi z poziomów dotyczy statusu samych pojęć analitycznych.

⁸ *Ibidem*, s. 280.

⁹ To określenie Ryszarda Nycza. Zob. R. Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków 2000, s. 59–68.

¹⁰ Zob. *ibidem*, s. 22–23.

„Przemieszczające się pojęcia”¹¹ [*travelling concepts*], będące kluczowym elementem postulowanej przez Bal metodologii humanistyki, nie są przezroczystymi narzędziami umożliwiającymi ujmowanie rzeczywistości. Mieke Bal jednoznacznie opowiada się po stronie konsekwentnego konstruktywizmu; przemieszczające się pojęcia są fabrykowane w ramach dyscyplin humanistycznych i jako takie nie dają nadziei na dostęp do tego, co opisywane. Ich własnością jest coś przeciwnego: zdolność do wytrącania z równowagi, budowania nieoczekiwanych ujęć uzasadnianych bez odwołania do odpowiedniości pojęcia, jego dyscyplinarnego otoczenia i przedmiotu.

Tego rodzaju sposób myślenia jest wynikiem osmotycznej wymiany, do której doszło między kulturą wizualną jako dyscypliną i różnymi formami poststrukturalizmu, inspirowanymi poznawczy sceptycyzm i radykalny konstruktywizm. Osobny problem stanowią już losy owych nastawień; wydaje się, że z czasem stały się one zbyt łatwo przyjmowanymi kliszami myślowymi. Na przykład model wizualności zaproponowany przez Mieke Bal, wbrew jej własnym założeniom, służy jako uzasadnienie dla radykalnego sceptycyzmu – historia preposteryjna traktowana jest jako pole, w którym wiedza nie może się ukonstytuować, a praktyka badawcza zmienia się w wolną grę interpretacji celebrujących epistemiczną nieskuteczność. W rezultacie, analizy podejmowane w ramach dyscypliny są zbyt często skoncentrowane wokół figur dyskursywnych odnoszących się do niemożliwości ostatecznej interpretacji, niewidzialności, aporetyczności, przy czym figury te nie są rezultatami analizy, ale ucieleśnieniami z góry przyjmowanych założeń dotyczących badanych fenomenów. Innymi słowy, ów poznawczy sceptycyzm nie wynika ani z refleksji metodologicznej dotyczącej epistemicznej efektywności dyscypliny, ani z pracy badawczej nad konkretnymi fenomenami wizualnymi, lecz z łatwości stosowania owych sceptycznych figur. To, co u Mieke Bal było wciąż jeszcze rezultatem krytyki ówczesnego stanu nauk humanistycznych dotyczących obrazu i próbą wypracowania nowego modelu budowania wiedzy, staje się bezkrytycznie przyjmowaną, uogólnioną tezą mającą wiele wspólnego z poststrukturalistycznym twierdzeniem o niemożliwości dotarcia do prawdziwej interpretacji tekstu. Moim zamiarem nie jest tutaj potępienie wszelkich interpretacji, których rezultaty mają mniej lub bardziej negatywny charakter. Trudności interpretacyjne, podobnie jak konieczność metarefleksji, są na stałe wpisane w praktykę tworzenia wiedzy w polu humanistyki. Chciałbym jednak zwrócić uwagę na problem, który wynika ze zbyt bezkrytycznego przejmowania poststrukturalistycznych modeli teoretycznych na obszarze kultury wizualnej, a którego rezultatem jest bezwzględna przewidywalność interpretacji niezakorzenionej w żaden sposób w badanym przedmiocie.

Jedną z możliwych przyczyn tego stanu rzeczy jest rozpowszechnienie pewnego ogólnego modelu myślenia o obrazie i języku, obecnego między innymi w tekstach Jeana-Francoisa Lyotarda. Omówię teraz jeden z wątków jego koncepcji, by lepiej zilustrować problem, przed którym stoją przynajmniej niektóre wcielenia kultury wizualnej, te opie-

¹¹ Zob. M. Bal, *Travelling Concepts in the Humanities: a Rough Guide*, Toronto 2002.

rające się na powieleniu modelu tekstualnego. Następnie przejdę do jednej z możliwości krytycznego podejścia do tych tendencji.

Liotard napisał swoją pierwszą książkę o malarstwie w 1971 roku. W odróżnieniu od kolejnych, będących komentarzami do twórczości Adamięgo, Monory'ęgo czy Stiga Broggera, *Discours, figure* była prawdziwym filozoficznym blockbusterem. Lyotard już na samym początku energicznie odrzucił tradycyjną, Claudelowską wizję harmonii języka i obrazu. Kiedy Claudel pisał o „oku, które słucha”, zakładał nieograniczoną, naturalną czytelność obrazów. Tymczasem Lyotard rozpoczyna od podkreślenia fundamentalnej różnicy dzielącej te dwa porządki. Czytanie i widzenie nie są tym samym, nawet jeśli czytanie opiera się na spojrzeniu. „Obrazów nie czytamy ani nie słuchamy. Siedząc przy stole, identyfikujemy i rozpoznajemy jednostki języka; kiedy stoimy przed przedstawieniem, szukamy zdarzeń plastycznych, libidinalnych”¹². Czytając, spoglądamy na materialne znaczące tylko po to, by uobecnić znaczone. Systematycznie podążamy wzrokiem za ciągiem liter uporządkowanym zgodnie z regułami języka, z jego niezmienną, ahistoryczną strukturą rozpostartą pomiędzy pojęciowymi opozycjami. Doświadczenie wizualności jest bardziej złożone: odnosi się do współobecności oglądającego i materii tego, co oglądane, odbywa się w trójwymiarowej przestrzeni, jest niestabilne dzięki odniesieniu do cielesności i pragnienia. Tymczasem Lyotardowi nie chodzi o to, by w tak prosty sposób zestawzić dwie fenomenologicznie zanalizowane sfery doświadczania i uznać jedną z nich za bardziej wartościową. Stawką jego przedsięwzięcia jest dekonstrukcja tej opozycji, a przede wszystkim zwrócenie uwagi na kluczowy moment, w którym tytułowa figura, należąca do porządku wizualności, zaburza porządek dyskursu.

Pokrewieństwo figury i pragnienia nie jest niczym nowym; to wątek obecny choćby w psychoanalizie od samego początku. Ale Lyotard – w odróżnieniu od Freuda – bierze pod uwagę doświadczenie sztuki nowoczesnej, awangardy i to, w jaki sposób wpływają one na język. Wizualne figury są po prostu nieczytelne: nie podporządkowują się językowi rozumianemu (w ślad za ortodoksyjnym strukturalizmem) jako domknięta całość. Dzięki temu może mówić o konieczności innego sposobu pisania, który byłby odpowiednikiem sposobu myślenia skupiającego się na figurach. Trzeba pisać inaczej: odnosić się do tego, co figuralne. Język filozoficzny, powiązany z porządkiem poznawczym, należy zastąpić językiem pękniętym, dotkniętym przez sztukę, nietrwałym, otwartym na eksperyment. Symptomatyczne są sformułowania, które znajdujemy w komentarzu Geoffreya Benningtona: „[...] szczególny (poznawczy) reżim zdań formułuje prawdę spekulatywną, cytuje inne zdania i tym samym pozbawia je ich bezpośredniej (a zatem momentalnej, aktualnej; Bennington używa słowa *immediate*) wartości”¹³. Postulat Lyotarda mówi o konieczności zwrócenia zdaniom ich aktualności, tymczasowości i momentalności. Jednym słowem, teks-

¹² J.F. Lyotard, *Discours, figure*, Paris 2002 [1971], s. 10.

¹³ G. Bennington, *Lyotard: Writing the Event*, Manchester 1988, s. 136.

ty powinny stać się nietrwałe, a celem interpretacji nie ma być już uchwycenie ich znaczenia, lecz podtrzymywanie stanu niezdecydowania i poczucia niemożliwości analizy.

Czym miałyby jednak być nietrwałość tekstów? Jak ją osiągnąć? Propozycja Lyotarda, sformułowana w hermetycznym, filozoficznym żargonie, nigdy nie została zrealizowana; przeciwnie – zmieniła się w poręczną kliszę. Tymczasowość i nietrwałość tekstu, doskonale komponujące się ze sceptycznym postulatem rezygnacji wpisanej w interpretację stały się bezwiednie powtarzаныmi komunałami. Na obszarze kultury wizualnej i w polu nauk odnoszących się do obrazu niemożliwość analizy i nieostateczność interpretacji są często zbyt łatwymi, powierzchownymi rozwiązaniami problemów związanych z epistemiczną wartością wizualności. W obliczu tak wyraźnie manifestującego się wyczerpania konieczne jest wypracowanie nowych modeli teoretycznych albo odwołanie się do już istniejących sposobów myślenia, umożliwiających poważne przemyślenia zagadnienia wiedzy związanej z obrazami.

Sceptyczne przekonanie, obecne na gruncie wywodzących się z poststrukturalizmu sposobów myślenia, dotyczące radykalnej niemożliwości wiedzy wizualnej, nie ma już krytycznych konotacji; wewnętrzna krytyka języka historii sztuki i dyscyplin mówiących o obrazie rozgrywa się już na innym polu, możliwym dzięki odwołaniom do Waltera Benjamin i Aby Warburga. Innymi słowy, poststrukturalistyczne klisze ustępują krytyce anachronicznej, sięgającej poza najbliższe czasowo inspiracje teoretyczne ku niewykorzystanym możliwościom tkwiącym w pismach teoretycznych z okresu początków modernizmu. Sięganie do tych tekstów nie jest obecnie niczym wyjątkowym; okres wielkiego zainteresowania tekstami Benjamin trwa już od dawna, także na obszarze historii sztuki. Kwartalnik „October” drukował *Moskauer Tagebuch*¹⁴ już w roku 1985, a w 1988 roku, w tym samym piśmie, ukazał się przekład pierwszej i drugiej wersji tekstu zatytułowanego *Streng Kunstwissenschaft. Zum ersten Bande der Kunstwissenschaftlichen forschungen*¹⁵, mało znanego, ale kluczowego z metodologicznego punktu widzenia eseju autora *Pasaży*. Teksty Benjamin, wcześniej stanowiące teoretyczną inspirację dla historyków i filozofów, natomiast zapomniane w historii sztuki, zaczęły być postrzegane jako niezbędne punkty odniesienia dla modeli nauk o obrazie, powstających jako alternatywy dla wyczerpujących się tendencji poststrukturalistycznych. Przy czym nie chodzi tu o zwykłe czasowe następstwo ani tym bardziej o modę intelektualną rządzoną logiką nieustannej, cyklicznej zmiany. Benjamin, interpretowany w bardzo szerokim kontekście, w relacjach łączących go z psychoanalizą, pozwala na sformułowanie kompletnego modelu wiedzy o obrazie, łączącego komplikację pojęcia czasowości ze strategią komponowania dyskursu, opartą na zasadzie montażu¹⁶.

¹⁴ Zob. W. Benjamin, *Moscow Diary*, „October”, Vol. 35 (Winter 1985), s. 9–135.

¹⁵ Zob. W. Benjamin, *Rigorous Study of Art*, „October”, Vol. 47, (Winter 1988), s. 84–90.

¹⁶ Najbardziej kompletne opracowanie tego tematu to książka G. Didi-Hubermana, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris 2000. Zob. także A. Leśniak, *Obraz płynny. Georges Didi-Huberman i dyskurs historii sztuki*, Kraków 2010, s. 115–187.

Obecność Warburga jest jeszcze silniej odczuwalna; począwszy od lat 80. XX wieku mamy do czynienia z nieustającą rekontekstualizacją jego projektu na terytorium historii sztuki, ale także z wykorzystaniem go w innych dyscyplinach, powstających na obrzeżach historii sztuki, takich jak antropologia obrazu¹⁷. Pisma Warburga, po długim okresie uśpienia, za co odpowiedzialnym czyni się Erwina Panofsky'ego i jego uczniów, wracających do bardziej tradycyjnej wersji ikonologii, stały się podstawą kilku znaczących przeformułowań w naukach o obrazie. Warburg jest od dłuższego czasu, przynajmniej od momentu, w którym (w latach 60. i 70. XX wieku) historia sztuki zaczęła krytycznie odnosić się do swych własnych praktyk, postrzegany jako twórca projektu krytycznego. Jego recepcja jest równoległa z powrotem do inspiracji Benjaminowskich, jak i z działalnością szkoły frankfurckiej¹⁸. Na podstawowym poziomie wspomniana krytyczność dotyczy definicji dyscypliny, która ma przekroczyć ograniczenia ikonografii, jak i wszelkich modeli teoretycznych, które redukują efektywność wizualności do pewnych konkretnych aspektów jej działania; jednym słowem, sztucznie zawężają teoretyczne ujęcie, nie pozwalając dostrzec całej złożoności mechanizmów jej funkcjonowania. Stąd tak znaczące zdaniem Giorgio Agambena było niezdecydowanie Warburga co do samej nazwy jego naukowego przedsięwzięcia. „Jeśli chcemy teraz zapytać, rozwijając naszą wstępną ideę, czy »bezimienna nauka«, której charakterystykę w myśli Warburga śledzimy, może mimo wszystko otrzymać jakąś nazwę, musimy przede wszystkim wziąć pod uwagę to, że nie był on nigdy zadowolony z żadnego terminu, którego używał w trakcie swego życia (»historia kultury«, »psychologia ludzkiej ekspresji«, »historia psyche«, »ikonologia interwału«)”¹⁹. Pojęcie „beziemiennej nauki” doskonale opisuje status praktykowanej przez Warburga dyscypliny, której zadaniem była możliwie wszechstronna analiza fantazmatów diagnozujących kondycję człowieka Zachodu²⁰. W jej ramach zdefiniowane zostały pojęcia, które zastępują tradycyjny repertuar konceptualny historii sztuki, związany z motywami stylu, wpływu i szkoły. *Nachleben*, tłumaczone na język polski jako przetrwanie albo przeżycie, opisuje czasowe skomplikowanie przedmiotów wiedzy wizualnej. Obrazy (a także, ogólnie, przedmioty artystyczne w ich aspekcie formalnym) powracają w historii nie na mocy następstwa przyczynowo-skutkowego, ujętego dzięki kategorii wpływu, ale w sposób nieumotywowany, na zasadzie obsesji. Warburg nie

¹⁷ Zob. np. H. Bredekamp, M. Diers, Ch. Schoell-Glass (ed.), *Aby Warburg: Akten des internationalen Symposions*, [Hamburg 1990], Weinheim 1991; M. Iversen, *Retrieving Warburg's Tradition*, „Art History”, Vol. 16, No. 4, December 1993; M. Rampley, *The Remembrance of Things Past. On Aby Warburg and Walter Benjamin*, Wiesbaden 2000; G. Didi-Huberman, *L'Image survivante*, Minuit, Paris 2002; H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Kraków 2008.

¹⁸ Zob. G. Świtek, *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, s. 101.

¹⁹ G. Agamben, *Aby Warburg and the Nameless Science*, w: *Potentialities. Collected Essays in Philosophy*, red. D. Heller-Roazen, Stanford 1999, s. 98.

²⁰ Zob. *ibidem*, s. 98.

jest rzecznikiem poznawczego sceptycyzmu; inspiruje ruch przeciwny, polegający na rozszerzaniu i kwestionowaniu granic dyscyplinarnych w celu wypracowania doskonałych metod śledzenia złożonych historii obrazów.

Aby zilustrować różnicę między podejściem poststrukturalistycznym i tendencją inspirowaną przez Warburga i Benjaminą, odwołam się do kilku esejów o sztuce współczesnej, napisanych przez Georgesa Didi-Hubermana między rokiem 1998 i 2001²¹. W odróżnieniu od tradycyjnych tekstów, w których sztuka podporządkowana jest stabilnym pojęciom filozoficznym albo generalizującym kategoriom z pola historii sztuki albo krytyki artystycznej, ich poetyka opiera się na tymczasowości. Ale nie jest to tymczasowość na stałe powiązana z pewnością o niemożliwości interpretacji, lecz tymczasowość produktywna, odnosząca się do konkretnych doświadczeń wizualnych, pozwalająca na rewizję filozoficznych i historyczno-artystycznych modeli teoretycznych. Didi-Huberman rezygnuje z poststrukturalistycznego sceptycyzmu i zastępuje go inspirowaną Benjaminem krytyką skoncentrowaną na detalach i śladach historii. „Nieświadomość czasu nachodzi nas dzięki śladom i swej pracy. Ślady są materialne: pozostałości, odpadki, kontrmotywy albo kontrtrymy, »upadki«, »wtargnięcia«, symptomy bądź choroby, synkopy lub anachronizmy w ciągłości »faktów z przeszłości«. Wobec tego wszystkiego historyk musi wyrzec się niektórych świeckich hierarchii – na przykład tej przeciwstawiającej fakty ważne i nieważne – i zaadaptować na swe potrzeby skrupulatne spojrzenie antropologa, skoncentrowane na detalach, zwłaszcza najdrobniejszych. Benjamin postuluje skromność przynależną archeologii materialnej: historyk winien stać się »gałganiarzem« [*Lumpensammler*] zbierającym pamięć o rzeczach”²².

Kiedy Didi-Huberman pisze o twórczości francuskiego malarza Simona Hantai, dystansuje się wobec wszelkich interpretacji jego dzieł mających, jak sugeruje, charakter metafizyczny albo filozoficzny. Nie mówi więc o „niematerialnych powierzchniach” czy „malarstwie transcendentalnym”²³. Pisze tekst, w którym miejsce filozoficznych pojęć zajmują tymczasowe figury dyskursu – konkretne przedmioty, pojedyncze dzieła albo ich fragmenty, od których rozpoczynają się interpretacje. Poszczególne rozdziały nie są poświęcone – jak moglibyśmy oczekiwać, przyzwyczajeni do nieziennej poetyki historii sztuki – etapom działalności czy znaczeniom dzieł, ale sposobom przekształcania płótna przez artystę, rodzajom tkanin, fragmentom ubrań, czyli kluczowym motywom twórczości artysty, który zawsze zajmował się problematyką samego materialnego podłoża reprezentacji. Malowanie zastąpił plisowaniem, gniecieniem podłoża, barwieniem bez świadomego udziału malarza. Kiedy Didi-Huberman pisze o tych procedurach, konstru-

²¹ G. Didi-Huberman, *L'Étoilement. Conversation avec Hantai*, Paris 1998; *La demeure, la souche. Apparences de l'artiste*, Minuit, Paris 1999; *Etre crane. Lieu, contact, pensée, sculpture*, Minuit 2000; *L'Homme qui marchait dans la couleur*, Paris 2001; *Génie du non'lieu. Air, poussiere, empreinte, hantise*, Paris 2001.

²² G. Didi-Huberman, *Devant le temps*, Paris 2000, s. 104.

²³ To przytaczane przez Didi-Hubermana wyrażenia Yvesa Michauda; Y. Michaud, *Metaphysique de Hantai*, w: *Simon Hantai*, Venise, Pavillon français de la Biennale, 1982, s. 13–22.

uje figury będące nietrwałymi pojęciami, określeniami, które nie porządkują, nie organizują tekstu, lecz bardzo szybko, najczęściej po kilku stronach, są zastępowane przez inne i tracą ważność. Ich ulotność odpowiada ulotności materii opisywanych dzieł: eseje dotyczą miejsc powstających dzięki przepracowywaniu materii²⁴. Aspekt materialny i nietrwałość zawsze dominują, są nieustannie podkreślane i przywoływane w niemal niekończących się pasażach składających się z wycień technik artystycznych, używanych i przetwarzanych przedmiotów, nawarstwiających się materiałów. Didi-Huberman skupia się na momentach, w których dochodzi do przekształceń, na procesach, które określają formę dzieła, niekiedy poza kontrolą artysty. Nie znaczy to jednak, że przyjmuje postawę sceptyczną, zasłaniając się materialnością dzieł i usprawiedliwiając w ten sposób ewentualną porażkę interpretacyjną. Przeciwnie: wykorzystuje nietrwałość przedmiotu, by tym skuteczniej mówić o sztuce jako fenomenie z istoty historycznym. W tym sensie Didi-Huberman bliski jest Warburgiańskiej koncepcji przetrwania, w której materialne ślady przeszłości nie są znakami rozpadu, upływu czasu, ale przede wszystkim dającymi się odczytać symptomami tego, co minęło²⁵.

Jeden z rozdziałów książki o Hantai rozpoczyna się nieoczekiwanie od kilku definicji słowa fartuch, związanych z nim skojarzeń i możliwości znaczeniowych. W ten sposób określona zostaje figura dyskursu, która jest tu nietrwałym, ulotnym obrazem przywołującym jednocześnie wydarzenia z biografii malarza i procedury twórcze. W katalogu wystawy monograficznej z 1976 roku zorganizowanej w Centre Pompidou, Hantai odmówił umieszczenia standardowej noty biograficznej. Na jej miejscu umieścił fotografię swej matki z roku 1920; niewyraźne zdjęcie przedstawia kobietę niemal całkowicie przysłoniętą fartuchem noszącym ślady składania. Kwadratowy wzór powtarza się później w bardzo wielu realizacjach Hantai, który uczynił składanie tkanin jedną ze swych głównych technik. Na kolejnej stronie widnieje praca Hantai sporządzona kilkadziesiąt lat później niż zdjęcie. Uderzające podobieństwo wzoru pozwala mówić o związku dwóch obrazów. Jednocześnie owe obrazy potraktowane są jako miejsce, w którym rozgrywa się historia; są one warunkami możliwości poznania historycznego. W tym sensie są wcieleniem Benjaminowskich obrazów dialektycznych, problematyzujących samo rozumienie czasowości i wskazujących na wizualność jako uprzywilejowaną sferę osłaniającą znaczenie historii. „Nie jest tak, iżby przeszłość rzucała światło na terażniejszość albo terażniejszość na przeszłość; lecz to obraz jest tym, w czym »byłość« w piorunowym błysku tworzy konstelację z »teraz«. Inaczej mówiąc, obraz to znieruchomiła dialektyka. Albowiem o ile relacja terażniejszości z przeszłością jest czysto czasowa, ciągła, o tyle związek między »byłością« i »teraz« ma charakter dialektyczny, jest natury obrazowej, nie zaś temporalnej. Tylko obrazy dialektyczne są obrazami autentycznymi (tzn.

²⁴ Ta uwaga nie dotyczy tylko eseju o Hantai. Ściany zaanektowane przez ślady popiołu Claudio Parmiggianiego, włoskie płaskorzeźby Pascala Converta, realizacje Giuseppe Penone wychodzące poza przestrzenie galerii, również powstają dzięki skupieniu na fizycznych procesach formujących reprezentacje.

²⁵ Zob. A. Leśniak, *Obraz płynny. Georges Didi-Huberman i dyskurs...*, op. cit., s. 199–207.

niearchaicznymi). Obraz odczytany, tj. obraz w »teraz« poznawalności, nosi na sobie w stopniu najwyższym piętno momentu krytycznego, niebezpiecznego, leżącego u podstaw wszelkiej lektury²⁶.

Didi-Huberman nigdy nie ulega pokusie zastosowania trwałego narzędzia analizy; mówi o obrazach używając figury fartucha, która pełni tu podwójną rolę. Umożliwia odniesienie do konkretnych realizacji, do ich materialnych właściwości, a równocześnie skupia kilka wątków istotnych z punktu widzenia interpretacji: wspomnienie z dzieciństwa, związek z matką, prace domowe, praca artysty. Tekst nie jest uporządkowany czy utrwalony za pomocą jakichkolwiek pojęć filozoficznych. Dzieje się coś zupełnie przeciwnego: kiedy tylko dominująca do tej pory figura dyskursu traci swoją aktualność i potencjał krytyczny, a skojarzenia się wyczerpują, zostaje zastąpiona inną i znika. Przypomina Benjaminowskie momenty intensywności, w których skumulowana jest historyczność sztuki. „[...] dzieła sztuki, jak mówi Benjamin, charakteryzują się »specyficzną historycznością« [*spezifische Geschichtlichkeit*]: nie da się jej odkryć »na sposób ekstensywny«, dzięki opowieści o przyczynach i skutkach czy na przykład opowieści rodzinnej, takiej jak u Vasariego. Nie daje się ona zredukować do historii naturalnej. Rozwijają się wielowątkowo »na sposób intensywny«²⁷. W eseju Didi-Hubermana motyw fartucha po kilku stronach ustępuje miejsca kolejnemu obrazowi i już nigdy nie powraca.

Figury w tekście Didi-Hubermana realizują sformułowany przez Lyotarda wymóg krytyki dyskursu jako całości, ale konsekwencją ich działania nie jest radykalny sceptycyzm; Didi-Huberman nie unika pytań o wiedzę tworzącą się dzięki doświadczeniom wizualnym. Struktura eseju przypomina strukturę komentowanych przedmiotów, obiektów, w których na pierwszy plan wysuwa się zdegradowana materialność, lecz nigdy na nich się zatrzymuje. Praktyka naukowa Didi-Hubermana, dzięki anachronicznej relacji z modelami teoretycznymi początków nowoczesności, jest alternatywą dla poststrukturalizmu. Ostatecznie jego analizy opierają się na figurach, które jednocześnie umożliwiają mówienie o wizualności, wskazują na jej epistemiczną efektywność, jak i kwestionują oczywistość przyjmowanych sposobów konceptualizacji.

²⁶ W. Benjamin, *Pasaże*, Kraków 2005, s. 508–509.

²⁷ G. Didi-Huberman, *Devant le temps*, *op. cit.*, s. 87.

Andrzej Leśniak

Contemporary visual culture studies

The article investigates the discourse of contemporary visual culture studies informed by the paradigmatic shift in the field of humanities, known as pictorial turn. Drawing upon the concepts outlined by William J. Mitchell and Mieke Bal, the author argues against the possibility of ahistorical simplifications that might occur when thinking in terms of pictorial turn comes into a growing prominence within the discipline. Certain comparison is drafted as a warning; employing the field of visibility as the universal theoretical basis, without taking into account the specificity of the historical experience, would be parallel to the poststructuralist hegemony of textuality. Similar argument addresses the examples of discourse on visibility built upon models of primarily textual analysis. Therefore, the author emphasizes the necessity to reach out to the earlier modern theory on visual culture proposed by Aby Warburg and Walter Benjamin, who were investigating the themes (or employing the methods) that has been largely overlooked and / or shifted to the margins.