

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

IKONA I TRAUMA

PYTANIA O „OBRAZ PRAWDZIWY”
W LIRYCE I SZTUCE POLSKIEJ
DRUGIEJ POŁOWY XX WIEKU

Agata Stankowska

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

universitas

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

63

IKONA I TRAUMA



Studia nad nowoczesną polską literaturą, sztuką,
kulturą i myślą humanistyczną

pod redakcją
Włodzimierza Boleckiego i Ryszarda Nycza

W serii ukazują się rozprawy poświęcone literaturze oraz innym dziedzinom kultury polskiej. Ich wspólnym problemem jest analiza modernizmu, rozumianego jako składnik i konsekwencja procesów nowoczesności, rozwijających się w Polsce przed XX wiekiem i w jego trakcie.

Książki ukazujące się w tej serii analizują modernizm w Polsce z różnych perspektyw metodologicznych.

IKONA I TRAUMA

PYTANIA O „OBRAZ PRAWDZIWY”
W LIRYCE I SZTUCE POLSKIEJ
DRUGIEJ POŁOWY XX WIEKU

Agata Stankowska

© Copyright for this edition by Agata Stankowska and Towarzystwo
Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2019

ISBN 97883-242-3547-6
e-ISBN 97883-242-2969-7
TAiWPN UNIVERSITAS

Recenzenci
prof. dr hab. Adam Dziadek
prof. dr hab. Ryszard Nycz

Opracowanie redakcyjne
Barbara Turnau

Projekt okładki i stron tytułowych
Ewa Gray

Koncepcja serii powstała w ramach realizacji projektów
badawczych wspartych subsydiami profesorskimi FNP 2002
Włodzimierza Boleckiego („Badania nad modernizmem
w literaturze polskiej XX wieku”) i Ryszarda Nycza
(„Polska nowoczesność: poetyka i kultura”).

Rodzicom

Słowo wstępne

Czytając poezję i przyglądając się sztuce polskiej drugiej połowy XX wieku i dekad późniejszych (szczególnie tej zrodzonej z doświadczenia wojny, ale też wyrosłej z pamięci dziedziczonej), nie sposób przeoczyć powracającej w niej tęsknoty za „obrazem prawdziwym”. Namysłowi nad konwencją stosowną do wyrażenia traumatycznych przeżyć towarzyszy w niej często bunt wobec mediatyzujących właściwości przedstawieniowych form i zawłaszczeniowej potencji języka. Pytania o możliwość współczesnego (ludzkiego, a nie boskiego) *veraikonu* wyrastają tu z pragnienia czy wręcz żądania przyległości do doświadczeniowego jądra, zniesienia asymetrii między cierpieniem a przedstawieniem, spotęgowania bycia w poetyckim obrazie tak, by ten – dobrowolnie ograniczając bądź dezawuuując swój estetyczny wymiar – stawać się mógł symptomem „ja”, odciskiem egzystencjalnej rany, a czasem także narzędziem jej uzdrowienia – „antycypacji rzeczywistości zmartwychwstałej”¹ lub choćby reparacji utraconej „krainy braterstwa”².

Roszczenie „prawdziwości” obrazu urasta w opisywanych projektach do rozmiarów ekstremalnych, a zgłaszający je poeci i twórcy sztuk plastycznych – mimo iż wielokrotnie zdradzają wiedzę o niemożliwym charakterze swoich zamierzeń – z uporem podejmują kolejne (zawsze nieudane i zawsze nieukończone) próby stworzenia słownego odcisku granicznego cierpienia. Czynią to, co

¹ Z. Podgórzec, *Wokół ikony. Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, Warszawa 1985, s. 156.

² E. Kuryluk, *Podróż do granic sztuki. Eseje z lat 1975–1979 i eseje z lat późniejszych na ten sam temat*, Warszawa 2005, s. 139.

ważne, w poczuciu bezwzględnej konieczności spełniania zadania w większej mierze ludzkiego niż artystycznego. Dlatego poszukiwanym przez siebie poetyckim językom, malarskim i teatralnym formom nadają, czego nie sposób przeoczyć, funkcje bliskie tym, jakie obrazy pełniły przed epoką sztuki³.

Oddawana do rąk Czytelnika książka nie przynosi ani systematycznego wykładu dziejów polskiej liryki i sztuki powojennej, ani też, tym bardziej, skrupulatnej rekonstrukcji historycznego pojęcia *veraikonu*. Ogrom literatury poświęconej temu pojęciu, stworzonej w głównej mierze przez teologów chrześcijańskich, historyków sztuki i historyków reprezentacji, do których prac będę się wielokrotnie odwoływała, czyni taki wykład zbędnym. Tym bardziej że projekty poetyckie i artystyczne, o których będzie mowa, odwołują się do pojęcia „obrazu prawdziwego” w sposób konwersacyjny, nie zawsze, a nawet rzadko tematyzowany, często za to posługując się własną idiomatyką i tworząc symetryczne wobec historycznego terminu nazwy. Dlatego w szeregu szczegółowych studiów skupiać się będę na wybranych jedynie zagadnieniach, jakie w obrębie tej rozległej tematyki przywołują artystyczne teksty i wypowiedzi około-poetyckie polskich twórców XX i XXI wieku. Uporządkowane wedle pokrewieństwa zjawisk ułożą się w mozaikową opowieść o sztuce, która przekroczyć chce własne granice w geście tyleż obrazoburczym, co – przeciwnie – maksymalistycznym, utożsamiającym artystyczne próby wypowiedzenia Traumaty z powinnością konieczną, bo zabezpieczającą pamięć, dającą wyraz udręce „ja”, ale też rysującą horyzont prawdziwego, a nie tylko przypadkowego ocalenia.

Przedstawiana praca nie jest monografią w sensie ścisłym. Skupia się na opisie skomplikowanych relacji, jakie zawiązane zostają między obrazem i słowem, teoriami języka poetyckiego i historią reprezentacji w artystycznych projektach Tadeusza Różewicza, Tadeusza Kantora, Jerzego Nowosielskiego, Stanisława Czycza i Ewy Kuryluk. Projektach, powtórzmy raz jeszcze, budowanych w poczuciu konieczności mierzenia się z katastrofą... kosmiczną, historyczną, ludzką. Kryterium doboru bohaterów kolejnych

³ Nawiązuję tu do tytułu książki Hansa Beltinga. Zob. H. Belting, *Obraz i kult. Historia obrazu przed epoką sztuki*, przeł. T. Zatorski, Gdańsk 2010.

szkiców, artystów łączących niejednokrotnie twórczość literacką z malarstwem i teatrem, jest z jednej strony kluczowa dla ich biografii twórczych rola doświadczenia traumatycznego, z drugiej, rozpoznawana w planie poetyki stematyzowanej i immanentnej, projekcja takich ideologii artystycznych, które nazwać by można tworzeniem „projektów niemożliwych”. Cechami charakterystycznymi tych ostatnich jest nieodmiennie spięcie między poczuciem bezradności i konieczności, gra między sztuką zerową a konwencjami artystycznymi, konwersacja między postawą ikonoklastyczną a ikonofilią itp.

Nie mniej ważnym, szczególnie dla historyka literatury, *tertium comparationis* zestawianych w książce studiów przypadków jest fakt, że gros opisywanych twórców należało do tego samego środowiska artystycznego. Autorów *Niepokoju*, *Umarłej klasy*, *Zagubionej bazyliki* łączyła, jak wiadomo, wieloletnia przyjaźń, ludzka i artystyczna. To niebagatelny powód, by studia im poświęcone zgromadzić w jednej pracy. W tle opowieści o indywidualnych projektach Różewicza, Kantora, Nowosielskiego warto opisywać wszak dialogi, jakie artyści ci, mniej lub bardziej bezpośrednio, prowadzili między sobą. Warto wyliczać łączące ich dylematy, wskazywać pokrewieństwo pytań stawianych w różnych językach, słowem – rekonstruować „miejsca wspólne”, ale i rozejścia.

Ani Stanisław Czycz, ani Ewa Kuryluk nie przynależą w sensie ścisłym do tej pokoleniowo-artystycznej konfraterni, choć nie brakuje świadectw o przelotnych spotkaniach starszych i młodszych bohaterów moich rozważań. Studia poświęcone autorom *Anda* i *Weroniki i jej chusty* włączam w ramy snutej opowieści przede wszystkim z powodu oczywistego znaczenia ich prac dla kluczowych zagadnień podejmowanych w książce. Debiutującego w czasie przełomu październikowego Czycza łączy z Kantorem i Nowosielskim przekonanie o niezwyklej wadze doświadczenia surrealizmu, którego pojawienie się stanowi, jak zgodnie sądzą, jedną z najważniejszych cezur we współczesnej, filozoficznej i artystycznej myśli europejskiej. Cezurę, w świetle której na powrót uprawnomocone zostaje myślenie o dziele jako o przestrzeni praktyk „nieczystych”, sprzecznych z dominującym w modernizmie przekonaniem, że sztuka powinna dążyć do spełnienia swej transhistorycznej istoty, przedkładając to, co estetyczne, nad to, co egzystencjalne. Ewa

Kuryluk natomiast pojawić się musiała w gronie bohaterów książki z dwu co najmniej powodów. Po pierwsze jest autorką jednej z najważniejszych dwudziestowiecznych monografii poświęconych kulturowej tradycji: historii, symbolice i strukturze „prawdziwego obrazu”. Po drugie i najważniejsze jest artystką, której prace – obrazy malowane na tkaninach, instalacje tekstylne, autofotografie – łączą się konwersacyjnie z tradycją *acheiropoiatoi*.

Książkę otwierają i kończą szkice poświęcone zagadnieniom bardziej ogólnym, a jednocześnie najbardziej podstawowym, takim jak kwestia sposobu rozumienia obrazu i jego kulturowych funkcji, ewoluujących w rytm filozoficznych i teologicznych przemian, a także współczesnych przejawów sporów (i wątków) ikonoklastycznych, których doskonały przykład w ostatnich dekadach stanowi pełna żaru debata na temat „idei *niewypowiedzianego* Auschwitz”. Próba jej rekonstrukcji przekonuje (nie po raz pierwszy), że ikonoklazm i związaną z nim *à rebours* ikonofilię cechuje swoista powtarzalność, ale też odmienność ujęć i kontekstów teologicznych, estetycznych, społeczno-kulturowych i antropologicznych, w jakich walka z obrazem lub jego obrona zostają podjęte i wykorzystane tak w sztuce, jak i w literaturze. Spojrzenie z tej perspektywy na różnorakie intersemiotyczne teksty kultury, próba odczytania zawartej w nich implicate i explicite refleksji nad „sposobem istnienia obrazu”, wysiłek rekonstrukcji fundujących ją kontekstów teologiczno-metafizycznych i opisu poznawczych oraz performatywnych funkcji przedstawień literackich i malarских prowadzą do opisu ważkiego wyimka współczesnej kultury, przemawiającej jakże często językiem dawnych sporów. Literatura odnotowuje je i opisuje w tematyzowanych projektach poetologicznych, ale przede wszystkim wykorzystuje, konstruując obrazy poetyckie umocowane w autorskich „teoriach widzenia”.

PODZIĘKOWANIA

Dziękuję serdecznie pani Ewie Kuryluk, Fundacji Nowosielskich, Parafii Prawosławnej w Krakowie i Państwowemu Muzeum Auschwitz-Birkenau za wyrażenie łaskawej zgody na przedruk w książce fotografii dzieł objętych prawami autorskimi. Panu

profesorowi Ryszardowi Nyczowi i panu profesorowi Adamowi Dziadkowi wdzięczna jestem za cenne uwagi sformułowane w recenzjach wydawniczych. Dziękuję także Dziekanowi Wydziału Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu panu profesorowi Tomaszowi Mizerkiewiczowi za zgodę na sfinansowanie przez Wydział tej publikacji.

Rozdział I

O sztuce „nieczystej”, różnie rozumianych obrazach i konkurencyjnych modelach ich interpretacji (Wokół wybranych aspektów *Visual Culture Studies*, *Bildwissenschaft* oraz francuskiej semiologii pikturalnej)

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

o zupełnie odmiennych obrazach. Stosujemy również różne dyskursy wobec obrazów tego samego rodzaju⁴.

Zacytowane słowa Hansa Beltinga lapidarnie ujmują wszystkie najważniejsze metodologiczne postawy wobec obrazów, jakie poświadcza współczesna humanistyka, spierająca się głosami przede wszystkim swych antropologicznie i kulturowo zorientowanych badaczy sztuki ponownie o status przedstawień, o sposób ich badania i opisu oraz, po tzw. „zwrocie piktorialnym”⁵, zmierzająca wyrażnie ku rozszerzeniu perspektywy badań na szeroko i nieostro rozumianą wizualność. Tradycyjna historia sztuki zostaje w trakcie tych toczących się od lat siedemdziesiątych XX wieku dysput postawiona w stan podejrzeń, owocujących u początku dyskusji czasami nawet gestem prowokacyjnie likwidatorskim wobec klasycznej refleksji nad sztuką. Choć zwolennicy badań nad „kulturą wizualną”⁶ pozostają często sceptyczni wobec postrzegania tej nowej dyscypliny-niedyscypliny jako gałęzi studiów kulturowych⁷, nie sposób nie zauważyć wielu wspólnych punktów wyjścia. Studia wizualne i kulturowe łączy niewątpliwie nastawienie antyesencjalistyczne, „performatywna koncepcja kultury”⁸, przekonanie o za pośrednictwem poznania w doświadczeniu, a także o immanentnej, a nie tylko kontekstowej zależności poznawanego przedmiotu od kultury, chęć krytycznej analizy obowiązujących przez stulecia wielkich narracji, postrzeganych wcześniej jako uniwersalne, natu-

⁴ H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Kraków 2012, s. 11–12.

⁵ W.J.T. Mitchell, *Zwrot piktorialny*, „Kultura Popularna” 2009, nr 1(23), s. 4. Inne, w dużej mierze synonimiczne, nazwy tej nowej optyki to „zwrot ikoniczny” lub „zwrot obrazowy”.

⁶ M. Bal, *Wizualny esencjalizm i przedmiot kultury wizualnej*, przeł. M. Bryl, „Artium Quaestiones” 2006, nr XVII, s. 295.

⁷ Tamże, s. 319. Bal i Mitchell podkreślają wielokrotnie interdyscyplinarny charakter tego swoistego „ruchu”, który nie ignorując historii sztuki, sięga chętnie po języki innych dyscyplin: antropologii, psychologii, socjologii, filmoznawstwa i medioznawstwa.

⁸ Tamże, s. 317. Bal przekonuje, że, podobnie jak „wizualność”, kulturę należy zdefiniować – podkreślając jej negatywność – „jako przemieszczającą się, zróżnicowaną, umiejscowioną między «strefami kultury» i realizowaną [*performed*] w praktykach władzy i oporu”.

ralne, prawdziwe i konieczne, wreszcie sceptycyzm wobec wyznaczania silnych granic między przedmiotem a jego badaniem, kulturą „wysoką” i „popularną”, pomiędzy akademickimi dyscyplinami, by wymienić tu kilka najważniejszych płaszczyzn utrzymywanych dotychczas antynomii i silnych granic. Efektem niechęci do ostatniej z wymienionych (tu: dzielącej literaturoznawstwo i „studia wizualne”⁹) wydaje się także fakt, że ufundowany pierwotnie na silnym sprzeciwie wobec dominacji praktyk tekstualnych „zwrot ikoniczny” wytracił z biegiem czasu swój antylingwistyczny impet, tak silnie eksponowany w założycielskim szkicu Williama J. Thomasa Mitchella z 1992 roku, ogłoszonym w „ArtForum”. Amerykański profesor anglistyki oraz historii sztuki pisał wówczas:

Czymkolwiek miałby być zwrot piktorialny, powinno być jasne, że nie jest on powrotem do naiwnej *mimesis*, kopią lub odpowiednikiem teorii reprezentacji czy odnowieniem metafizyki piktorialnej „obecności”. Jest raczej postlingwistycznym i postsemiotycznym ponownym odkryciem obrazu jako złożonej gry pomiędzy zmysłami, instytucjami, dyskursem, ciałem i figuratywnością. Jest zdaniem sobie sprawy, że *widzenie* [*spectatorship*] (spoglądanie, wypatrywanie, zerkanie, praktyki obserwacji, inwigilacji i przyjemności wizualnej) może być problemem tak głębokim jak przeróżne formy *czytania* (rozszyfrowywanie, dekodowanie, interpretacja itd.) oraz że doświadczenie wizualne czy „wizualne kompetencje” mogą nie być w pełni wytłumaczalne przez model tekstualności¹⁰.

W opublikowanym w 2002 roku na łamach „Journal of Visual Culture” szkicu *Showing Seeing: A Critique of Visual Culture* Mitchell wyraźnie tonował swe wcześniejsze podejście, separujące badania nad wizualnością od literaturoznawstwa. Wskazywał, że „wszystkie media są mediami mieszanymi, ze zmiennymi proporcja-

⁹ Mitchell, stosując tę nazwę, pragnął zdystansować się od promowanych przez Bal studiów nad „kulturą wizualną”; jako wadę tej ostatniej postrzegał, podobne jak w odniesieniu do pojęcia „historii”, pokrywanie się nazwy przedmiotu i obszaru badań. Zob. W.J.T. Mitchell, *Pokazując widzenie: krytyka kultury wizualnej*, przeł. M. Bryl, „Artium Quaestiones” 2006, nr XVII, s. 274.

¹⁰ W.J.T. Mitchell, *Zwrot piktorialny*, dz. cyt., s. 7–8.

mi zmysłów i typów znaków”¹¹ oraz że literatura „włącza «wirtualne» lub «imaginacyjne» doświadczenie przestrzeni i widzenia, które są nie mniej realne, mimo że zapośredniczone przez język”¹², także stosując bardziej subtelne techniki niż ekfrazą czy opis. Dodawał, że słynną Lessingowską dystynkcję między literaturą jako sztuką czasową i malarstwem jako sztuką przestrzenną należy postrzegać nie jako barierę, lecz jako różnicę, której zauważenie umożliwia dopiero badanie skomplikowanych relacji między słowami i obrazami. Przedmiotem zasadniczej krytyki w tym pisanym już z pewnego dystansu szkicu pozostawało semiotyczne wychylenie badań ikonologicznych, esencjalnie nastawionych i ograniczających swoje zainteresowanie do obrazów materialnych – przedmiotem afirmacji zaś przekonanie, że studia nad widzeniem pozwolą opisać „wizualną konstrukcję tego, co społeczne”¹³. Autor *The Pictorial Turn* wiązał to ostatnie założenie z wezwaniem do badania społecznych praktyk ludzkiej widzialności, analogicznych w pewnej mierze do teorii aktów mowy oraz do opisu gier językowych rozumianych tak, jak czynił to Wittgenstein, inicjując rozwój filozofii języka potocznego. Krok dalej w tym z natury rzeczy interesującym badacza literatury łagodzeniu niechęci do „czytania sztuki” czyniła Mieke Bal w szkicu o takim właśnie tytule. Zastrzegając, że nie ma zamiaru tuszować różnic dzielących obrazy i teksty ani też „redukować obraz[ów] do dyskursu językowego”¹⁴, holenderska badaczka kładła nacisk na nieuchronność semiozy także w odniesieniu do tego, co wizualne¹⁵. Przypominała semiotyczny pewnik o ścisłym związku między nadawaniem znaczeń w procesie odbioru a ramami [*frames*] lektury, obramowującymi dzieło dyskursami, zmiennym i konstruowanym kontekstem odbioru interpretowanego obrazu, „społecz-

¹¹ Tenże, *Pokazując widzenie: krytyka kultury wizualnej*, dz. cyt., s. 288.

¹² Tamże.

¹³ Tamże, s. 281.

¹⁴ M. Bal, *Czytanie sztuki?*, przeł. M. Maryl, „Teksty Drugie” 2012, nr 1–2, s. 44.

¹⁵ „Twierdzę – pisała Bal – że każdy akt patrzenia jest nie «tylko», nie «wyłączenie», lecz zawsze «także» – czytaniem, ponieważ bez przetwarzania znaków w łańcuchy syntaktyczne, które wyznaczają zakres ram odniesienia, obraz po prostu nie może wytwarzać znaczenia”. Tamże, s. 49.

nymi ramami lektury”¹⁶, jak moglibyśmy powiedzieć, posługując się pokrewnym pojęciem znanym polskiemu literaturoznawstwu. „«Sztuka», którą badamy, to przede wszystkim takie «ofrankowane» obrazy”¹⁷, które z różnych przyczyn są często całkowicie sprzeczne z interpretacją historyczną. Podczas gdy ta ostatnia pragnie osadzić dzieło w historii, opisać jego macierzysty, związany z intencją nadawcy, estetyczny i filozoficzny kontekst, ergo zrekonstruować esencjalnie rozumiane znaczenie, Bal wzywała do opisywania zmiennej historii „niezliczonych aktów czytania, które konstytuują «sztukę» w historycznym procesie jej funkcjonowania”¹⁸. Pisała:

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

Analizowanie sposobów, w jakie obrazy są, i były, obramowywane, pomaga ukazać ich historię, która nie kończy się w określonym momencie, ale trwa; historię połączoną za pomocą niewidzialnych tropów z innymi obrazami, instytucjami, które umożliwiły ich wytworzenie, oraz z historycznym umiejscowieniem widzów, do których są skierowane¹⁹.

Dobierając odpowiednie przykłady, badaczka zapraszała do interpretacji takich dzieł, które wzywają odbiorcę do „czytania interdyskursywnego” (omawianym egzemplum był rysunek Treski van Aarde zatytułowany *Krzyk* i nawiązujący do *Wenus przed lustrem* Velázqueza). Chodziło o taki typ lektury, który zderza różne tradycje ikonograficzne, obnażając przy okazji wspierające je dyskursy²⁰. „Lustro van Aarde – pisała Bal – to coś więcej niż ikonografia.

¹⁶ Zob. W. Bolecki, *Spoleczne ramy lektury*, „Teksty” 1981, nr 3, s. 127–134.

¹⁷ M. Bal, *Czytanie sztuki?*, dz. cyt., s. 43.

¹⁸ Tamże.

¹⁹ Tamże, s. 50, 51.

²⁰ Warto zauważyć, że w pewnym sensie pokrewne zjawiska opisywane na przykładzie szesnasto- i siedemnastowiecznego metamalarstwa, służące wówczas uświadamieniu przedstawieniowości przedstawienia, Victor Stoichita definiował jako moment ustanowienia nowoczesnej kondycji sztuki i przejścia od „wyobrażenia” do „obrazu”, rozumianego jako „nowoczesny” przedmiot figuratywny. Zob. V.I. Stoichita, *Ustanowienie obrazu. Metamalarstwo u progu ery nowoczesnej*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Gdańsk 2011.

Nie jest stylistycznym ukłonem w stronę poprzedników, lecz znaczeniowórczym zaangażowaniem w dyskurs, który podtrzymuje tę tradycję²¹. Tym samym stanowi polemiczną odpowiedź na wybrane elementy tradycji i historii, otwiera płaszczyznę krytycznego namysłu, możliwego dzięki umiejscowieniu tego, co historyczne w teraźniejszości i sprofilowaniu przeszłego wobec tego, co aktualnie artysta pragnie osiągnąć i powiedzieć swoim współczesnym. Łatwo się domyślić, że „czytanie interdyskursywne” w rozumieniu Bal wymaga przekroczenia logiki określonych ram lektury; odbiorca musi skoncentrować się na tych elementach obrazu, które naruszają jego wewnętrzną spójność, rozbijają jedność semiotycznego kodu, są „nieczyste” i nielogiczne z punktu widzenia opisywanych przez ikonografię stylów.

Drobne elementy zamienione w znaki mogą obalić wyraźne, całościowe znaczenie dzięki wpisaniu w obraz czegoś, czego pozornie tam nie ma, umożliwiając zawłaszczenie przekazu – kontrprzekaz, kontrkoherencję²². Nauczyliśmy się od wczesnych semiotyków, że różnica rządzi znakami, że znaki konstytuują się w relacji różnicującej. Historia sztuki, gdy uzna, że jakiś element nie pasuje do dzieła, zazwyczaj konstruuje go jako obcy, na przykład jakiś późniejszy dodatek. Czytanie, przeciwnie, uwypukla takie elementy. [...]

Opowiedzenie się po stronie czytania stanowi próbę zintegrowania zagadnień społecznej historii sztuki²³.

Společnej historii sztuki, czyli takiej, która opowiada nie tyle dzieje chronologicznie uporządkowanych stylów i dzieł, włączonych bądź w wielką narrację mitu *mimesis*, bądź też w opowieść o kolejach doskonalenia się autonomicznej i autotelicznej Formy, ile – powtórzmy za Bal – „sztuki pojmowanej nie jako określony zbiór czczonych przedmiotów, tylko trwający, żywy proces”²⁴, którego najważniejszą składową są interwencje w rzeczywistość, kry-

²¹ M. Bal, *Czytanie sztuki?*, dz. cyt., s. 55.

²² O istotności konstruowania kontrkoherencji, zob. moje studium na temat biblijnej *Księgi Sędziów: Death and Dissymmetry. The Politics of Coherence in the Book of Judges*, Chicago 1988 [przypis autorki cytatu].

²³ M. Bal, *Czytanie sztuki?*, dz. cyt., s. 55–56, podkr. A.S.

²⁴ Tamże, s. 57.

tyczne wobec zawłaszczających ją dyskursów i sprofilowane wobec aktualnych społecznych i egzystencjalnych problemów człowieka. Kończąc *Czytanie sztuki?*, Bal nieprzypadkowo tak silny nacisk kładła na przesunięcie akcentu z myślenia o historii (i historii sztuki) jako ciągu przeszłych, spełnionych wydarzeń na historię jako składnik teraźniejszości, w której zostaje zawiązana relacja między przedmiotem (obrazem), który „przybył do nas z przeszłości, ale obecnie jest tutaj”²⁵, a historycznie (czyt. współcześnie) umiejscowionymi widzami. Dopiero taki przybyły z przeszłości obraz czy styl włączony w krwiobieg społecznego tu i teraz, poddany nieraz – czego Bal się nie obawia – „technice zamierzonego anachronizmu i błędnej atrybucji”²⁶, pozwala czytać sztukę jako żywy i nieusuwalny element społecznego życia, a nie tylko przedmiot tradycyjnego akademickiego namysłu nad historią sztuki.

Łatwo zauważyć, że perspektywa patrzenia i czytania zmienia się w tym modelu z historycznej na antropologiczną. To, co historia podtrzymuje jako minione i nieobecne, antropologia wyraźnie osłabia, bowiem jej punkt osadzony jest – uczy Clifford Geertz²⁷ – w tutejszym teraz, nawet jeśli jego przedmiotem jest to, co oddalone, odległe czy przeszłe. Można powiedzieć, że holenderskiej badaczce chodzi – podobnie jak autorowi *Historii i antropologii* – o zainteresowanie historyków (tu: badaczy społecznej historii sztuki i „kultury wizualnej”, nienegujących przydatności tradycyjnego nurtu badań nad sztuką) „nie samą obecnością kulturową (to wiedział już Herodot), lecz antropologicznymi sposobami przybliżenia jej [...]”²⁸. Zależy jej jednak także – co dla Bal bardzo znamienne i czasem wskazywane jako powód swoistego redukcjonizmu znaczącego jej podejście do kultury – na uruchomieniu „procedury krytycznej, nastawionej na dotarcie do ukrytego mechanizmu wytwarzania reprezentacji”²⁹; mechanizmu mającego, czego nie trzeba dodawać, charakter z gruntu ideologiczny, opisywany przez au-

²⁵ Tamże, s. 56.

²⁶ Tamże, s. 57.

²⁷ Zob. C. Geertz, *Historia i antropologia*, „Konteksty” 1997, nr 1–2.

²⁸ Tamże, s. 11.

²⁹ A. Leśniak, *Ikonofilia. Francuska semiologia pikturalna i obrazy*, Warszawa 2013, s. 48.

torkę *Czytania sztuki*? niezmiennie z perspektywy relacji między oporem a władzą.

To antropologiczne wychylenie prowadzi nas ku drugiemu nurtowi badań, jaki obok *Visual Studies* i *Visual Culture Studies* kojarzony jest ze „zwrotem ikonicznym”, czyli powstałej w niemieckim obszarze *Bildwissenschaft*, rozwijanej przez Hansa Beltinga w antropologię obrazu³⁰. Współtworzący tę wewnętrzną rozwarstwowaną dyscyplinę badacze – Gotfried Boehm³¹, Martin Seel, David Freedberg, Georges Didi-Huberman i wspomniany Belting – zgodnie kładą nacisk na konieczność przeniesienia punktu ciężkości z badania historii sztuki (*Kunstwissenschaft*) na badanie historii obrazów (*Bildwissenschaft*), co wiąże się z dwojakiego rodzaju zmianą perspektywy.

Po pierwsze badacze ci, śladem Aby Warburga³², pragną badania nad sztuką uczynić punktem wyjścia do historii kultury (*Kulturwissenschaft*) i opisu zmiennej roli obrazu w historii człowieka oraz przybliżenia na tej podstawie istoty ludzkiej, jako tej, która żyje z obrazami i rozumie świat w obrazach: jest – jak powie Belting – „miejszem obrazów”³³. Trzeba w tym miejscu przypomnieć, że hamburski twórca „ikonologii interwału” miał wizję interdyscyplinarnego projektu łączącego optykę właściwą antropologii, etnologii, mitoznawstwu, psychologii, biologii i ikonografii. Jego

³⁰ Szczegółowe omówienie tych dwu nurtów zawiera tekst Anny Zeidler-Janiszewskiej *Visual Culture Studies czy antropologicznie zorientowana Bildwissenschaft? O kierunkach zwrotu ikonicznego w naukach o kulturze*, „Teksty Drugie” 2006, nr 4, s. 9–29.

³¹ Boehm posługiwał się terminem z pozoru paralelnym do „pictorial turn” Mitchella. Wprowadzone przez niego pojęcie „ikonische Wendung” (*iconic turn*) miało jednak inne znaczenie. Boehm, nawiązując do tradycji hermeneutycznej, w odróżnieniu od Mitchella interpretował znaczenie obrazów w kontekście niemieckiej tradycji filozoficznej (od Kanta do Gadamera). Postulował badanie pomijanej dotąd „logiki obrazów” należących zarówno do tzw. sztuki wysokiej, jak i popularnej, związanej z nowymi mediami i technikami reprodukcji. Inaczej niż Mitchella interesowała go też wartość estetyczna, a nie tylko polityczne, kulturowe i społeczne ramy obiektów wizualnych. Do jego klasycznych tekstów należy szkic z 1994 roku zatytułowany *Die Wiederkehr der Bilder*. Zob. G. Boehm, *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*, red. D. Kołacka, przeł. M. Łukasiewicz, A. Pieczyńska-Sulik, Kraków 2014.

³² Drugą równie ważną tradycją jest tu filozofia historii Waltera Benjamina.

³³ H. Belting, *Antropologia obrazu*, dz. cyt., s. 70.

przedmiotem był obraz wykraczający poza dzieło sztuki i poza granice estetyki. Warburg rozumiał obraz jako narzędzie i fenomen człowieka budującego w zmiennych sytuacjach społecznych i biologicznych, przy użyciu różnych technik (także mentalnych), w świadomy i nieświadomy sposób, swoją ludzką kondycję, tożsamość i kulturę. W kręgu zainteresowań holenderskiego myśliciela, podobnie jak dziś animatorów *Bildwissenschaft*, musiał znaleźć się, i znalazł, pomijany przez ukształtowaną w XIX wieku akademicką historię sztuki obraz nieartystyczny, a także nowe, niemalarskie techniki obrazowania, takie jak fotografia, wreszcie sztuka religijna i pierwotna.

Hermeneutyczny krąg Warburga – pisał Giorgio Agamben – można [...] przedstawić jako spiralę obejmującą trzy zasadnicze poziomy: pierwszy dotyczy ikonografii i historii sztuki; drugi – historii kultury; trzeci, najrozleglejszy – jest [...] „nauką bez imienia” zmierzającą do diagnozy człowieka Zachodu poprzez jego fantazmaty³⁴.

Skupiony na wszelkich przekazach wizualnych hamburski badacz traktował obrazy jako medium „pamięci zbiorowej”³⁵, nie dającej się opisać przy pomocy prostych pojęciowych formuł i monistycznych wizji. Przeciwnie, jego badania nad „ikonologią interwału” służyły budowaniu panoramy kultury znaczonej wewnętrzną polaryzacją (rozumianą w kategoriach dwubiegunowości, a nie antynomii), ujawniającą – co Warburg pokazywał w odniesieniu do epoki renesansu i *Nachleben der Antike* (kontynuacji, transmisji, recepcji) – „swoistą «nieczystość czasu (*impureté du temps*)», jak to określił Georges Didi-Huberman”³⁶.

Boehm, Freedberg, Belting, w Polsce Jan Białostocki i Mieczysław Porębski, kontynuując tradycję szkoły Warburgiańskiej i często sprzeciwiając się uproszczeniom, jakie wobec pierwotnego zamysłu Warburga poczynił Panofsky³⁷, rozumieją obraz szeroko. Widząc

³⁴ Zob. G. Agamben, *Aby Warburg i „nauka bezimienna”*, przeł. i komentarzami opatrzył K. Rutkowski, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2007, nr 3–4, s. 285.

³⁵ W. Bałus, *Dlaczego Warburg?*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2010, nr 2, s. 39.

³⁶ Tamże, s. 30.

³⁷ Panuje zasadnicza zgoda co do charakteru tego uproszczenia. W jego wyniku

w dziele sztuki formę symboliczną, pytają też nieodmiennie o status obrazu (także tego nieartystycznego) w określonym miejscu, czasie i praktyce kulturowej; uznają bowiem, że „nie można redukować obrazu do formy, która obejmuje medium, gdyż ono jest nośnikiem obrazu”³⁸, a także ograniczyć rozumienia obrazu – tak jak czyni to czasem historia sztuki – do przedstawień o charakterze prymarnie estetycznym i tym samym opisywanych jako kolejne ogniwa historii form artystycznych. *Bildwissenschaft* – powtórzmy – pragnie to ostatnie ujęcie znacząco poszerzyć, przenosząc nacisk na pytania o kulturowy i antropologiczny status obrazu³⁹. Píše Belting, w znamienny sposób przesuwając badawczą uwagę z obrazu jako

obraz zostaje wyjaśniony przez tekst, co zasadniczo niweluje ich odmiennność. Badacze *Visual Culture Studies* i *Bildwissenschaft* (nierezygnujący przecież bynajmniej z dobrodziejstw semiotyki, czego przykładem prace i rozważania teoretyczne przywoływanych tu Beltinga, Białostockiego, Bal, Agambena) zgodnie podkreślają, by tak rzec, lingwistyczną perspektywę badań Panofskiego. Georges Kubler pisze: „W ikonologii słowo jest ważniejsze niż obraz. Obraz nie wyjaśniony przez żaden tekst jest dla ikonologa bardziej nieczytelny niż teksty pozbawione ilustracji. Dzisiejsza ikonologia przypomina spis tematów literackich uszeregowanych wedle tytułów obrazów” (G. Kubler, *Kształt czasu: uwagi o historii rzeczy*, przeł. J. Hołówka, Warszawa 1970, s. 193). Podobną ocenę formułuje Belting, pisząc, że: „Stare pojęcie ikonologii nadal oczekuje na wypełnienie sensem odpowiadającym naszej współczesności. Erwin Panofsky, w momencie gdy uczynił je owocnym dla historii sztuki, natychmiast ponownie zawęził je do – poddających się rekonstrukcji w oparciu o teksty historyczne – renesansowych alegorii obrazowych [...]” (H. Belting, *Antropologia obrazu*, dz. cyt., s. 18).

³⁸ H. Belting, *Antropologia obrazu*, dz. cyt., s. 15. Na ten temat pisał obszernie Boehm w szkicu *Od medium do obrazu*, a także w podsumowującym jego prace studium *Elementy nauki o obrazie*. Zob. G. Boehm, *O obrazach i widzeniu*, dz. cyt.

³⁹ Warto dodać, że w koncepcji Beltinga analogicznemu poszerzeniu ulega także rozumienie antropologii, której badacz nie rozumie jako znanej dyscypliny akademickiej, posiadającej określony przedmiot i język opisu, ale raczej jako perspektywę, w ramach której „na drodze badań interdyscyplinarnych, uwzględniających horyzont interkulturowy” można by opisać wielorakiego rodzaju motywację „ludzkiej praktyki obrazowej” (H. Belting, *Antropologia obrazu*, dz. cyt., s. 6), a w konsekwencji także zmienny historycznie i geograficznie „status obrazów” (G. Agamben, *Aby Warburg i „nauka bezimienna”*, dz. cyt., s. 286), niesprowadzalny do zagadnień estetycznych, a zatem i historii form artystycznych.

przedmiotu na samą praktykę obrazowania i stawiając znak równości między tą ostatnią a rozumieniem obrazu *par excellence*:

Pytanie „Co jest obrazem?” nakierowane jest w naszym przypadku – by wymienić niektóre przykłady – na artefakty, dzieła plastyczne [*Bildwerke*], transmisje obrazów i metody obrazotwórcze. Owo „co”, którego szuka się w takich obrazach, nie daje się pojąć bez „jak”, czyli bez rozumienia sposobu, w jaki się „co” sadowi w obrazie lub w jaki staje się obrazem. Wątpliwe, czy w przypadku obrazu można w ogóle określić „co” w sensie treści lub tematu, na takiej samej zasadzie, jak wyodrębnia się jedną wypowiedź z danego tekstu, w którego języku i formie tekstowej zawartych jest wiele możliwych wypowiedzi. Owo „jak” jest właściwym komunikatem, jest prawdziwą formą językową obrazu⁴⁰.

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

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

⁴⁰ H. Belting, *Antropologia obrazu*, dz. cyt., s. 14.

wadzając go do jednego tylko z planów odniesienia, to gorzej niż go kaleczyć, to zniweczyć go, unicestwić jako narzędzie poznania”⁴¹.

Nie tylko twórcy antropologicznie zorientowanej *Bildwissenschaft* są przekonani, że obrazy są miejscami, w których żyjemy, i które generują sensory tylko częściowo przekładalne na pojęcia językowe. Spośród dwudziestowiecznych metodologii badań malarstwa i wizualności najlepiej uświadamia to, co może wydać się paradoksalne, ewolucja francuskiej semiologii pikturalnej, stworzonej przez Louisa Marina i Huberta Damischa w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku. Opisał ją niedawno w doskonałej książce Andrzej Leśniak, pokazując, w jaki sposób wewnętrzna sprzeczność założeń francuskich badaczy (szczególnie wyraźnie widoczna u Marina), polegająca na połączeniu próby uniwersalnego opisanie generowania sensu przez dzieło malarskie, podejmowanej w oparciu o heurystyczny model językoznawstwa de Saussure’a i równoczesne przekonanie o fundamentalnej różnicy dzielącej język (jako przedmiot semiologii) i dzieło sztuki (jako przedmiot badań semiologii pikturalnej), podpowiadające z kolei o konieczności osadzenia analizy w studiach przypadków historycznego konkretnego, doprowadziła do epistemologicznej transformacji inspirowanej strukturalizmem semiologii pikturalnej we współczesną formę studiów nad obrazami⁴².

Nowa dyscyplina powstawała dzięki paradoksalnej logice, w której warunkiem możliwości uniwersalizacji modelu językoznawczego było

⁴¹ J. Białostocki, *Symbole i obrazy*, w: *Wybór pism estetycznych*, wprowadzenie, wyb. i oprac. A. Kuczyńska, Kraków 2008, s. 67, 68, 69. Białostocki cytuje tutaj fragment eseju Eliadego *Images et symboles. Essais sur le symbolisme magico-religieux*, opublikowanego w 1952 roku. Zob. M. Eliade, *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, wybrał M. Czerwiński, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1970, s. 36.

⁴² Leśniak napisze, że ta opisywana przez niego transformacja „może być rozumiana jako jedna z wersji śmierci historii sztuki”, dystansując się jednocześnie – co chciałabym podkreślić także jako moje własne przekonanie – od toposu tradycyjnego historyka sztuki i manieri przeciwstawiania tradycyjnych i nowoczesnych modeli badawczych; przeciwstawienie to, przyjmujące często silną postać, jest w gruncie rzeczy oparte na licznych uproszczeniach. Zob. A. Leśniak, *Ikonofilia*, dz. cyt., s. 88, 89.

odwołanie do historycznego konkretności. [...] Marin buduje teorię, która niejako dopasowuje się do swego przedmiotu, bierze pod uwagę historyczne formy sztuki, ale nie po to, by sprowadzić je do funkcji ilustracji. [...] Uniwersalna nauka konstytuuje się dzięki przejściu historycznego modelu, na mocy generalizacji konkretnego przypadku, który staje się nie tylko założycielskim obiektem teorii, ale też punktem odniesienia dla odmiennych praktyk artystycznych⁴³.

Leśniak pokazuje, jak owo właściwe dla Marina i Damischa uprzywilejowanie postawy historycznej rozsądziło teoretyczny (oparty na strukturalistycznym językoznawstwie) uniwersalistyczny model poznania i generowania sensu przez obraz⁴⁴. Szczególnie wyraźne staje się to wówczas – udowadnia autor *Ikonoofilii* – gdy Marin pyta o stosowność własnej, z założenia uniwersalistycznej teorii, nie tylko wobec badanych przez siebie dzieł historycznych klasycznego malarstwa, ale także w odniesieniu do martwej natury (tu adaptacja wydaje się jeszcze możliwa) oraz sztuki konceptualnej (tu możliwości przeniesienia jawią się mu jako wielce wątpliwe). To zestawienie pozwala, po pierwsze, bardzo wyraźnie uświadomić zależność semiologii pikturalnej jako projektu od „klasycznego modelu malarstwa w tym sensie, że się na nim [owa teoria – A.S.] nawarstwia, traktuje ów model jako źródło myślenia o malarstwie w ogóle”⁴⁵. I po drugie – w konsekwencji – doprowadza do porzucenia (a w każdym razie znaczącego ograniczenia) uniwersalistycznych zamierzeń na rzecz tezy o konieczności „poszukiwania modeli istniejących już w historii”⁴⁶. Decydujący dla tego rozstrzygnięcia okazuje się – powtórzmy – kontekst sztuki konceptualnej, która pozwala zaliczyć do pola artystycznego dowolny obiekt. To z myślą o niej – dowodzi Leśniak – Marin formułuje ostatecznie silne przekonanie o koniecznym powiązaniu teoretycznej optyki historii sztuki (także pytań o istotę i stosowność dyscypliny) z badanymi

⁴³ Tamże, s. 108, 113, 116.

⁴⁴ Marin tak właśnie definiuje obraz w swych wczesnych pracach: „Obraz malarzski to tekst figuratywny oraz system lektury”. Zob. L. Marin, *Éléments pour une sémiologie picturale*, w: tegoż, *Études sémiologiques. Écritures, peintures*, Paris 1971, s. 19. Cyt. za: A. Leśniak, *Ikonofilia*, dz. cyt., s. 95.

⁴⁵ A. Leśniak, *Ikonofilia*, dz. cyt., s. 127.

⁴⁶ Tamże, s. 131.

praktykami artystycznymi: praktykami, które różnie przecież określają możliwość tworzenia sensu w dziele. Warto przytoczyć cytat, który na potwierdzenie tej tezy przypomina autor *Ikonofilii*. Marin pisze:

W refleksji nad badaniami niewątpliwie należy dostrzec konstytutywne dla samych badań epistemologiczne odbicie współczesnej sytuacji sztuki. Owa refleksja, której wytwór zyskuje status dzieła pod warunkiem wytworzenia jego procesu wytwórczego, jest jednym z najbardziej wyrazistych przykładów praktyki: w jednej operacji łączy się nadający pewność namysł teoretyczny i akt praktyki, dzięki któremu konstituuje się obiekt, a refleksja może zaistnieć. **Badania naukowe byłyby zatem „reprodukcją” badań artystycznych, a poziom epistemologiczny dokładnym odpowiednikiem poziomemu działaniom i twórczym, i ekspresyjnym**⁴⁷.

Jeszcze silniej to przekonanie eksponuje Damisch. Dokonując krytycznej refleksji determinujących semiologię pikturalną założeń (jej związku z figuratywnością, paradygmatem reprezentacji mimetycznej, lingwistyką strukturalną), ostatecznie ujawnia on granice tej teorii jako jednej z wielu praktyk naukowych. W jego pracach wzmocnieniu i ugruntowaniu ulega teza o zasadniczej odmienności pomiędzy wizualnością a językiem, a w konsekwencji o odmiennym procesie tworzenia znaczeń w tekście i w obrazie, a także o istnieniu swoistego „naddatku substancji”, związanego z materialnością i zmysłowością przedstawień plastycznych. Leśniak, dokonując skrupulatnych analiz poglądów Damischa, pokazuje punkt dojścia semiologii pikturalnej, która pierwotnie „skoncentrowana na rozwijaniu możliwości heurystycznych modelu pochodzącego z innej dziedziny wiedzy [językoznawstwa strukturalnego – A.S.] zmienia się w semiologię rozwijającą nowe modele dzięki eksploatacji poszczególnych obiektów wizualnych”: „rezygnuje z redukcjonizmu na rzecz uznania sensotwórczej roli owych konkretnych przedmiotów wizualnych”⁴⁸. Warto przypomnieć, że autor *Teorii*/

⁴⁷ L. Marin, *L'œuvre d'art et les sciences humaines*, w: *Encyclopaedia Universalis: Organum*, vol. 17, Paris 1973, s. 477. Cyt. za: A. Leśniak, *Ikonofilia*, dz. cyt., s. 128, podkr. A.S.

⁴⁸ A. Leśniak, *Ikonofilia*, dz. cyt., s. 147.

obłoku w latach osiemdziesiątych XX wieku stanie się promotorem „ikonografii analitycznej” – nowej „heterogenicznej praktyki badawczej, inspirowanej przede wszystkim przez myśl poststrukturalistyczną i psychoanalizę w wersji Freudowskiej i Lacanowskiej, pełniących funkcję krytycznych odniesień wobec ikonografii Panofsky’ego”⁴⁹. Sama zaś, opisywana z wielkim znanstwem przez Leśniaka transformacja, będąca udziałem semiologii pikturalnej, stanowić będzie punkt wyjścia dla innych przedstawicieli francuskiej historii sztuki, włączających się w interdyscyplinarne studia nad obrazami i wizualnością. Daniel Arasse, Giovanni Careri, Georges Didi-Huberman czy Marie-José Mondzain stworzą w efekcie odmienne perspektywy i praktyki badawcze różnie definiowanych obrazów.

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

Odpowiedź na drugie pytanie jest dość oczywista. Literaturoznawca, śledzący toczącą się w ostatnich dziesięcioleciach XX wieku i na początku obecnego stulecia (aż do dnia dzisiejszego) dyskusję historyków sztuki, usłyszy w komentarzach zgłaszanych przez przedstawicieli odmiennych „monopoli definicyjnych” obrazu echo niejednego z argumentów znanych mu z teoretycznoliterackich dysput, dotyczących statusu dzieła literackiego, tekstu i nauki o literaturze w ogóle. Także i tu głównym przedmiotem sporu pozostaje, z jednej strony, esencjalistyczne wychylenie, w efekcie którego tekst (czy też sprowadzany do tekstu obraz) postrzegany jest jako efekt semiozy uruchamianej w procesie lektury nakierowanej na odkrywanie podmiotowo motywowanych „metafizyk sensu”⁵⁰.

⁴⁹ Tamże.

⁵⁰ Historię kolejnych sposobów rozumienia tekstu, ujętą w ramy dialogu kolejnych metodologii, przedstawił swego czasu Stanisław Balbus w artykule *Od tekstu do „tekstu” (i z powrotem)*. Badacz przedstawił w nim dzieje ewolucji (w pewnej mierze pokrewnej wobec opowiedzianej przez Leśniaka transformacji semiologii pikturalnej), jakiej ulegało strukturalistyczno-semiotyczne rozumienie tekstu. Balbus przekonywał, że to, co strukturalizm badał w od-

Z drugiej, pytanie o status dzieła, z punktu widzenia estetyki pokantowskiej „nieczystego”, tzn. takiego, które coraz częściej, a przede wszystkim celowo wykracza poza granice „czystej” sztuki, właściwe jej zainteresowanie formą, środkami i metodami przedstawiania zastępując pytaniem o rolę twórczości jako praktyki bezpośrednio zaangażowanej w życie ludzi. Dotyczy to szczególnie odbiorców współczesnej sztuki, którzy – moglibyśmy powtórzyć za Arthurem

niesieniu do języka, pokazując, jak właściwy mu system otwiera w tekście mechanizm znaczeniowy, nie wypowiadając się jednak na temat znaczeń konkretnego tekstu i konsekwentnie oddzielając dwa plany tekstu: semantyczny i semajologiczny, semiotyka ukazała jednoplanowo, jako system semiozy uruchamianej w procesie lektury. Można nieco przesadnie powiedzieć, że badany przez nią tekst nie składał się już prymarnie ze słów-znaków, lecz od razu ze znaków drugiego stopnia: ze znakowych sekwencji motywowanych. Tak postrzeżony, ów „tekst drugiego stopnia” jawił się jako „organicznie podmiotowy”, tworząc – powtarza za Barthes’em Balbus – „strukturalne metafizyki sensu”, przeciwko którym walczyli i walczą dekonstrukcyjniści. Ich niewątpliwą zasługą jest rozpoznanie, że *episteme* nie da się globalnie ustrukturuować i opisać jako struktura, bowiem świat, człowiek, kultura są w żywiole „historii przeżywanej i historii tworzonej” (P. Ricœur, *Historyczność a historia filozofii*, w: *Drogi współczesnej filozofii*, wybrał i wstępem opatrzył M.J. Siemek, Warszawa 1978, s. 261) bogate w mierze przewyższającej możliwości jakiegokolwiek systemu. „Językoznanstwo strukturalne – pisze Balbus – w swej zaborczości przyczyniło się do zwycięstwa pewnej (antystrukturalistycznej) «metafizyki sensu»”, ale też „semiotyka Peirce’a, która oddała semiotyce strukturalnej nieocenione usługi [...] – w trakcie świadczenia tych usług – chyłkiem je zdestrukuralizowała. [...] Po pierwsze pozwoliła zostawić na boku troskę o system [językowy] i zająć się samym tekstem. Po drugie, umożliwiła wysunięcie na plan pierwszy znaczeniowości tego tekstu, jego relację do świata, przy równoczesnym uwolnieniu jej od dokuczliwych ograniczeń systemu. Po trzecie – dała uzasadnienie dla zastąpienia procesu kodowania i rozkodowywania znaczeń procesem ich wytwarzania w trakcie używania tworów językowych do znaczeniowości predestynowanych. «Znaczenie tekstu» pozwoliła zastąpić «produktywnością znaczeniową»; fakt «znaczenia tekstu» – procesem jego semiozy, której tekst jest nie tyle czynnikiem sprawczym, ale, w ostatecznym efekcie – także (nietrwałym i stale zmiennym) rezultatem; bytem w istocie przedmiotowo nieuchwytnym, stwarzającym w trakcie aktów czytelniczej semiozy – samego siebie. W konsekwencji tekst staje się swoją własną znaczeniowością. Znaczeniowością wszakże «istniejącą» zawsze poza tymże tekstem. [...] «Tekst Właściwy» jest to nieustanne działanie się procesu «jego» kulturowej interpretacji”. Zob. S. Balbus, *Od tekstu do „tekstu” (i z powrotem)*, w: *Sporne i bezsporne problemy współczesnego literaturoznawstwa*, red. W. Bolecki i R. Nycz, Warszawa 2002, s. 116, 119–120.

C. Danto – „nie widzą powodów, by traktować muzeum jako skarbiec piękna, bądź sanktuarium duchowej formy”⁵¹, traktują obrazy raczej jako „miejsca myśli”⁵², a człowieka jako *miejsce obrazów*⁵³. Wreszcie ponowne przemyślenie granic sztuki (też literatury), które w efekcie konfrontacji najpierw tzw. sztuki wysokiej z popularną, a później użycia przez artystów *ready-mades*⁵⁴ i wykształcenia się sztuki konceptualnej okazały się coraz bardziej ruchome, by nie powiedzieć, że w ogóle iluzoryczne.

Sztuką może być dzisiaj wszystko, wszystko może funkcjonować jako sztuka, ponieważ sztuka wyzwoliła się z wszelkich ograniczeń, także z ograniczeń własnej definicji i uzyskała absolutną wolność. Stała się absolutna, jak powiada Boris Groys. Stała się absolutna, ponieważ uczyniła z 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 Duchampa⁵⁵.

Sztuka [...] przeniknęła rzeczywistość – i dzisiaj już nie ma charakteru przedmiotu, ale postawa wobec niego pozwala na nazwanie jakiegoś przedmiotu dziełem sztuki⁵⁶.

⁵¹ A.C. Danto, *Po końcu sztuki. Sztuka współczesna i zatarcie się granic tradycji*, przeł. M. Salwa, Kraków 2013, s. 46.

⁵² A. Leśniak, *Ikono filia*, dz. cyt., s. 131. Badacz przywołuje tu pojęcie Damischa z pracy *Huit thèses pour (ou contre?) une sémiologie de la peinture* („Marcu-la” 1977, nr 2).

⁵³ H. Belting, *Antropologia obrazu*, dz. cyt., s. 70.

⁵⁴ Problem *ready-mades* w literaturze jest złożony. Formy takie można odnajdywać w dziełach posługujących się kolażem, w odniesieniu do zjawisk stylizacyjnych w mimetyzmie formalnym, wreszcie w „przepisywaniu” dzieł już napisanych. Jako przykład tematyzujący ten ostatni rodzaj gry z gotowym przedmiotem można przywołać znane opowiadanie Jorge Luisa Borgesa *Pierre Menard, autor Don Kichota*.

⁵⁵ G. Dziamski, *Sztuka po końcu sztuki. Sztuka początku XXI wieku*, Poznań 2009, s. 7.

⁵⁶ F. Saxl, *Po co nam historia sztuki?*, przeł. K. Kamińska, w: *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce: dwadzieścia sześć artykułów uczonych europejskich i amerykańskich*, wybrał, przeł., przejrzał i wstępem opatrzył J. Białostocki, Warszawa 1976, s. 18.

W efekcie spotkania tych trzech silnych, wymienionych impulsów związanych – powtórzmy – z antyesencjalizmem, z „przemijaniem czystego”⁵⁷ jako znakiem odejścia od estetycznej ortodoksji modernizmu, a także z pojawieniem się wszelkiego rodzaju *ready-mades*, główną funkcją działania artystycznego okazał się konceptualizm oraz interweniujący w rzeczywistość krytycyzm, obejmujący także samą sztukę. Nieprzypadkowo Danto, konstatując wyczerpanie się wielkiej historycznej narracji, która wyjaśniała wpierw tradycyjne malarstwo przedstawiające, związane z dążeniem do coraz doskonalszego (w wielu wymiarach) naśladowania i wyrażenia rzeczywistości, później natomiast opowiadała etapy dochodzenia sztuki nowoczesnej do absolutnie czystej, „niemimetycznej” i zainteresowanej transcendencją formy⁵⁸, wyrażającej istotę samej sztuki, jako trzecie z triady pojęć wyznaczających nasz stosunek do praktyk i dzieł artystycznych wymieniał „zaangażowanie”⁵⁹, skonstrastowane – dodajmy – z absolutną wolnością.

Zapamiętana przede wszystkim z eseju Danto metafora „końca sztuki”, użyta wcześniej przez Beltinga w tekście *Das Ende der Kunstgeschichte?* (1983) i urzeczywistniona, jeśli można tak powiedzieć, w jego słynnej książce *Obraz i kult*, poświęconej religijnym wizerunkom w sztuce chrześcijańskiego Zachodu od czasów późnorzymskich do końca XIV wieku, ogłasza *the end of the art*, rzecz jasna, w dużej mierze jedynie retorycznie. Odnosi się w istocie nie tyle do samej sztuki i jej obiektów, ile do wielkiej narracji historii sztuki, opartej na linearno-postępowym paradygmacie procesu hi-

⁵⁷ A.C. Danto, *Po końcu sztuki*, dz. cyt., s. 9.

⁵⁸ Można oczywiście zgłaszać zastrzeżenia do uproszczeń, na których buduje swoją tezę Danto. Dotyczą one przede wszystkim zawężonego sposobu rozumienia modernizmu. Autor *Końca sztuki* nie dostrzega wewnętrznej polaryzacji tej formacji, rozpiętej między biegunem awangard i nowoczesnego klasycyzmu. W odniesieniu do tego pierwszego ogranicza się natomiast w zasadzie do nurtu awangardy konstruktywistycznej.

⁵⁹ A.C. Danto, *Po końcu sztuki*, dz. cyt., s. 45. Wymieniona triada pojęć – piękna, formy, zaangażowania – znajduje według Danto odzwierciedlenie w trzech wielkich formacjach sztuki: erze naśladowania, erze ideologii oraz interesującej go erze posthistorycznej, charakteryzującej się przede wszystkim odejściem od modernistycznego pragnienia, by dzieło ucieleśniało jedynie filozoficzną istotę samej sztuki. Zob. tamże, s. 50–73.

storycznego⁶⁰; podaje w wątpliwość dalszą stosowność charakteru opowiadanej historii, a nie podważa – co byłoby wszak absurdalne – narastającą obecność przedmiotów uznawanych za artystyczne. Opisywane współcześnie okalające tę przekraczaną narrację historii sztuki przed- i pohistoria (kreślona ręką Beltinga „historia obrazu przed epoką sztuki” i studia badaczy opisujących „sztukę po końcu sztuki”⁶¹) wymykają się temu paradygmatowi⁶². Nade wszystko zaś wiąże z przekonaniem, że w dziejach sztuki były i są okresy, gdy obrazy i teksty literackie są i były tworzone w myśl innych niż prymarnie estetycznych i autonomicznych reguł. Pozostając dziełem plastycznym czy literackim, są jednocześnie, a nawet przede wszystkim narzędziem i przedmiotem „nieartystycznych” (religijnych, politycznych, egzystencjalnych, krytycznych) praktyk, upodrzedniających pragnienie ucieleśniania reguł samej sztuki wobec celów względem niej nieimmanentnych. „«Koniec sztuki» oznacza po części nadanie praw temu, co leżało poza [jej – A.S.] granicami”⁶³. Grzegorz Działowski śladem Okwui Enwezora przekonuje, że współcześnie, patrząc na dzieła, „nie możemy zaczynać od obszaru sztuki”:

Należy zmienić perspektywę, spojrzeć na sztukę z punktu widzenia współczesnej kultury, polityki i ekonomii, bo tylko wtedy możemy dostrzec zarysy nowych poszukiwań: z perspektywy wewnątrzartystycznej możemy mówić jedynie o sztuce po-awangardowej, o terrorze wolności w sztuce, o sztuce, która zatraciła swoje granice i cele, która celebrowała własną śmierć i zanikanie⁶⁴.

Datowanie zmiany, którą wskazywać ma przywołana tu metafora „końca sztuki” (czyt. nieadekwatności dawnej narracji o sztuce,

⁶⁰ Zob. M. Wichrowski, *Spór o naturę procesu historycznego (od Hebrajczyków do śmierci Fryderyka Nietzschego)*, Warszawa 1995.

⁶¹ Odwołuję się tutaj do tytułu książki Grzegorza Działowskiego.

⁶² Belting napisze jakże znamienne, że „współczesna sztuka przejawia świadomość historii sztuki, lecz nie posuwa jej już naprzód”. Zob. H. Belting, *The End of the History of Art*, przeł. Ch.S. Wood, Chicago 1987, s. 3. Cyt. za: A.C. Danto, *Po końcu sztuki*, dz. cyt., s. 27.

⁶³ A.C. Danto, *Po końcu sztuki*, dz. cyt., s. 34.

⁶⁴ G. Działowski, *Sztuka po końcu sztuki*, dz. cyt., s. 16.

a nie współczesnej nieobecności jej przedmiotów), wiąże się oczywiście z pojawieniem się określonych zjawisk artystycznych. Danto wskazuje rok 1964 jako datę wystawy *Brillo Box* Andy Warhola⁶⁵. Inni badacze podkreślają rolę sztuki konceptualnej, a wcześniej abstrakcjonizmu ekspresjonistycznego i – jeszcze wcześniej – surrealizmu, który jako „sztuka nieczysta”⁶⁶ nadawał prawo temu, co antyformalne i antyestetyczne; temu, co dotychczas leżało poza granicami sztuki konstruktywistycznej, usytuowanej w centrum modernistycznego projektu. Pisze Danto:

Czysty rozum to rozum odnoszący się do siebie samego i nieposiadający żadnego innego przedmiotu zainteresowań. Czysta sztuka – analogicznie – jest sztuką odnoszącą się do sztuki. Surrealizm – zainteresowany snami, nieświadomością, erotyką i [...] niesamowitością – tymczasem niemal ucieleśnia nieczystość⁶⁷.

Współczesną sztukę można uznać za nieczystą [*impure*] bądź niewymagającą czystości [*nonpure*], możliwe to jest jednak tylko na tle nadal żywego wspomnienia o modernizmie jako maksymalistycznym w swoich wymaganiach artystycznym ideale. [...] Przez ostatnie sto lat sztuka kroczyła drogą prowadzącą do filozoficznej samoświadomości – milcząco przyjmowano, że oznacza to, iż artyści muszą tworzyć dzieła, które ucieleśniają filozoficzną istotę sztuki⁶⁸.

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

⁶⁵ Danto dopowiadał później, że *Karton Brillo* Warhola przywoływał jedynie jako synekdochiczny znak przełomu filozoficznego w sztuce światowej, dokonującego się wraz z minimalistycznym stosowaniem materiałów przemysłowych, wraz z *arte-povera*, wraz z post-minimalistyczną sztuką Evy Hesse i innych. Zob. A.C. Danto, *Po końcu sztuki*, dz. cyt., s. 177.

⁶⁶ Jako ucieleśnienie nieczystości i wstęp do przekroczenia istoty modernizmu przedstawiał surrealizm Clement Greenberg w eseu z 1960 roku *Malarstwo modernistyczne*. Danto przejmuje wizję historyczną i definicję modernizmu przedstawione przez Greenberga, wykorzystując je dla zbudowania opisywanej przez siebie antynomii między estetyką i krytyką sztuki oraz historią i etapem „posthistorycznym”, który nie wpisuje się już w linearno-postępowy model procesu historycznego.

⁶⁷ A.C. Danto, *Po końcu sztuki*, dz. cyt., s. 34–35.

⁶⁸ Tamże, s. 9, 71.

Historia modernizmu to historia oczyszczania bądź też ogólnej czystki, historia pozbawiania sztuki tego wszystkiego, co dla niej nieistotne. Trudno w pojęciu czystości i oczyszczania nie dosłyszeć politycznych ech [...]. Echa te stale niosą się po udręczonych polach narodowych konfliktów, a pojęcie czystek etnicznych nabrało cech przerażającego imperatywu ruchów separatystycznych na całym świecie. Nie ma nic zaskakującego (prawda ta może co najwyżej szokować) w tym, że politycznym odpowiednikiem modernizmu w sztuce był totalitaryzm wraz ze swymi ideami czystości rasowej i projektem pozbycia się wszelkich dostrzeżonych zanieczyszczeń⁶⁹.

Ta ostatnia uwaga prowadzić musi do postawienia pytania o związki tego, co Danto nazywa „przemijaniem czystego”, z doświadczeniem totalitaryzmu i jego najsłabszego, najradzykalniejszego projektu, jakim była Zagłada. Nieprzypadkowo przecież powojenne kontynuacje poetyk zrodzonych z surrealistycznego pnia jawią się właśnie jako awers wyrażającego te skrajne doświadczenia traumatycznego realizmu⁷⁰, a pojawienie się w połowie lat pięćdziesiątych XX wieku taszyzmu, nazywanego również abstrakcją ekspresjonistyczną, wiąże się bez wątpienia tyleż z poszukiwaniem dróg wyjścia z „czystości” konstruktywistycznych praktyk, z „szyderstwem z ambicji ogarnięcia materii za pomocą intelektu”⁷¹, co z szukaniem sposobu na wyrażenie „nieczystego” życia podmiotu, porażonego przez wojnę i szukającego wewnętrznych źródeł wolności⁷². Przyjdzie się nad tym tematem jeszcze zatrzymać. Tymcza-

⁶⁹ Tamże, s. 118.

⁷⁰ Termin ten przejmuję za Piotrem Piotrowskim, który użył go dla określenia istoty taszystowskich obrazów Tadeusza Kantora. „W pewnym sensie – twierdził badacz, powołując się na zainspirowanego Lacanem Hala Fostera – surrealizm jest odwrotnością realizmu. [...] surrealizm jest traumatycznym realizmem”. Piotrowski, interpretując wojenne („realistyczne”) przedstawienia teatralne Kantora i jego „surrealizujące” malarstwo z lat czterdziestych, stawia tezę, że mimo zasadniczej odmienności poetyk oba te etapy twórczości autora *Umarłej klasy* są wyrazem tego samego dążenia do zmierzenia się z traumą Zagłady i zaniechania reprezentacji na rzecz prezentacji, czyli podmiotowego ponowienia (ucieleśnienia?), a nie stworzenia obrazu. Zob. P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 1999, s. 23.

⁷¹ Tamże, s. 52.

⁷² W tym kontekście bardzo znamieną jest dyskusja, jaką wokół abstrakcji eks-