



obraz/ciało

Obraz/ciało to zbiór tekstów prezentujących wybrane zagadnienia z obszaru trwającej od kilku dekad dyskusji o obrazie. Autorzy problematyzują kluczowe dotyczące medium pytania między innymi z perspektyw: koncepcji pola, intertekstualności, psychologii percepcji i psychoanalizy. Wspólnym mianownikiem wszystkich tekstów jest także cielesność, ustanawiająca alternatywny sposób czytania, niekiedy w poprzek ich zasadniczej treści. *Ciało* dedykowane jest jednak przede wszystkim wizualne uzupełnienie książki, w postaci filmu Tomasza Kozaka *Flash of the new Flesh 1*. Publikacja stanowi podsumowanie zainicjowanego w 2009 roku w Krakowie projektu *dyscypliny/sztuki* (Fundacja SPLOT, Bunkier Sztuki, Małopolski Instytut Kultury), którego celem było stworzenie przestrzeni debaty, a nierzadko również sporu, na polu filozofii i teorii sztuki.

obraz/ciało

Wydawcy:



BUNKIER SZTUKI



**SPLIT
FUNDACJA**

małopolski
instytut
kultury

MIK

Redakcja naukowa: Paweł Brożyński, Małgorzata Jędrzejczyk

Tłumaczenia: Paweł Brożyński, Karolina Doeppner, Małgorzata Jędrzejczyk,
Hanna Marcinak

Konsultacja językowa przekładów z języka niemieckiego: Karolina Doeppner,
Katarzyna Lorenc

Projekt graficzny i skład: Marcin Klag

Redakcja: Ewa Ślusarczyk

Korekta: Agnieszka Stęplewska

Copyright © for this Polish edition by SPLIT, Kraków 2013

Copyright © for the Polish translation by SPLIT, Kraków 2013

Copyright © for design by MIK, Kraków 2013

ISBN 978-83-62224-22-7

ISBN 978-83-928042-9-1

ISBN 978-83-61406-84-6

Publikacja powstała w ramach projektu *dyscypliny/sztuki* prowadzonego w Krakowie
od 2009 roku przez Fundację SPLIT, Bunkier Sztuki i Małopolski Instytut Kultury.

Film Tomasza Kozaka *Flash of the New Flesh 1* dzięki uprzejmości Lokalu_30.

Film stanowi integralną część książki. All rights reserved.

Flash of the New Flesh 1 jest dostępny pod adresem: [http://artmuseum.pl/pl/filmoteka/
praca/kozak-tomasz-flash-of-the-new-flesh](http://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/kozak-tomasz-flash-of-the-new-flesh)

Podziękowania:

Bartłomiej Adler, Wojciech Bałus, Halszka Brzóska, Piotr Cypriański,
Karolina Doeppner, Manfred Fraunlob, Gabriel Hubman, Dorota Krakowska,
Małgorzata Lelito, Łucja Malec-Kornajew, Massolit Bookstore, Hanna Marcinak,
Joanna Orlik, Aneta Rostkowska, Bolesław Samodulski, Kornel Skiba, Gabriel Ramin Schor,
Katarzyna Wąs, Michał Zawada. Szczególne podziękowania należą się Beacie Seweryn.

Tłumaczenia z języka niemieckiego dzięki dotacji Austriackiego Konsulatu Generalnego
w Krakowie oraz Goethe-Institut w Krakowie

austriackie forum kultury^{krk}



GOETHE
INSTITUT

Paweł Brożyński, Małgorzata Jędrzejczyk, dyscypliny/sztuki _____	7
Gabriele Werner, Nie każdy zwrot ku obrazowemu oznacza to samo. O koncepcjach Gottfrieda Boehma i W.J.T. Mitchella oraz nieoczekiwanym spotkaniu z teorią mediów Friedricha Kittlera na polu (braku) teorii obrazu _____	11
Wolfram Pichler, W stronę historii sztuki pola obrazu _____	33
Stanisław Czekalski, Wizualna intertekstualność _____	57
Josef Vojvodík, Siła dotyku – nowoczesność anachronizmu. O filozofii sztuki Georges’a Didi-Hubermana _____	73
Stefan Neuner, Dwoistość obrazu. Problem „widzenia jako” u Jaspersa Johnsa, Richarda Wollheima i Ludwiga Wittgensteina _____	91
Roman Dziadkiewicz, Fizjologia obrazów _____	113
Tomasz Kozak, Wokół krytyki rozumu kinematograficznego (Uwagi wstępne) _____	127
Biogramy _____	137

obraz/ciatio

Niniejsza książka jest zbiorem tekstów naukowców i artystów, którzy zgodzili się wziąć udział w projekcie *dyscypliny/sztuki*¹, będącym przestrzenią debaty, a nierzadko również sporu, na polu filozofii i teorii sztuki. Nazwa projektu miała: a) w przewrotny sposób przypominać o dyscyplinującym sztukę charakterze nauki; b) zwracać uwagę na samodyscyplinowanie się sztuki; c) i wreszcie podkreślać spotkanie się i zderzanie różnych dyscyplin naukowych z różnymi przejawami sztuki.

Pierwsza odsłona projektu *dyscypliny/sztuki* dotyczyła teorii obrazu, i to właśnie jej rozwinięciem jest ta publikacja. Nie oznacza to jednak, że autorami zamieszczonych tu tekstów są wyłącznie prelegenci owej pierwszej odsłony. Gabriele Werner, której tekst otwiera tom, została zaproszona przez nas do drugiego etapu: *psychoanaliza w badaniu sztuki*, natomiast artyści Roman Dziadkiewicz i Tomasz Kozak, których teksty (i film) z kolei zamykają publikację, zostali zaproszeni do ostatniego etapu: *sztuka teorii*. Jednocześnie oprócz referatu Stanisława Czekalskiego żaden inny artykuł nie stanowi bezpośredniego zapisu wystąpienia. W kilku wypadkach (Werner, Dziadkiewicz, Kozak) autorzy postanowili przesłać (lub zostali przez nas o to poproszeni) zupełnie inny tekst, mieszczący się w zakładanych przez nas ramach problemowych. Dlatego książkę traktujemy jako swobodną dokumentację cyklu wykładów odbywających się w ramach projektu.

Zaproponowany zbiór tekstów nie został również pomyślany jako antologia, której zadaniem jest prezentacja najważniejszych nurtów w dziedzinie – mówiąc najogólniej – dyscyplin naukowych czy też perspektyw badawczych, których przedmiotem może być obraz. Jest on przede wszystkim podsumowaniem dotychczasowych działań w ramach projektu. Jest także, mamy nadzieję, cennym materiałem edukacyjnym i badawczym dla naukowców i studentów kierunków humanistycznych, którzy są tego zbioru najważniejszymi adresatami. Osoby specjalizujące się w badaniu obrazu odnajdą tu niemal zupełnie nieznaną w naszym kraju, lub znaną słabo, teoretyczne propozycje, jak koncepcja pola obrazu Wolframa Pichlera. Liczymy również, że sam układ tekstów i rysująca się w książce siatka problemowa, a więc stworzona przez redaktorów narracja, okażą się inspirujące.

W toku prac nad publikacją zdaliśmy sobie sprawę, że, obok obrazu, wspólnym mianownikiem wszystkich tekstów jest cielesność, bez względu na to, czy rozumiana jest ona tekstualnie, materialnie, czy też jako zawieranie się jednego modelu w drugim. Wspomnieć w tym miejscu należy, że planując cykl wykładów, nie

1 Projekt rozpoczął się w maju 2009 roku w Krakowie z inicjatywy Fundacji SPLOT, przy wsparciu Bunkra Sztuki i Małopolskiego Instytutu Kultury.

odnosiliśmy się do Beltingowskiej triady medium–obraz–ciało. W zależności od krytycznego nastawienia osoby oceniającej, oznaczać to może zatem niezwykłą przenikliwość diagnozy Beltinga bądź jej oczywistość i tautologiczność.

Głównym sprawcą naszej (auto)diagnozy był Tomasz Kozak, który w odpowiedzi na zaproszenie do udziału w *sztuce teorii* zaproponował pokaz swojego najnowszego wówczas (maj 2012) filmu *FLASH OF THE NEW FLESH 1*, który w postaci linku do FilMOTEKI Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie dołączamy do książki. Kolejne rozmowy o koncepcji publikacji prowadzone z Romanem Dziadkiewiczem utwierdzały nas w przekonaniu, że zatytułowanie jej *obraz/ciało* jest najwłaściwsze. Tym sposobem wyłonił się nowy sposób czytania niektórych tekstów, ustanowiony niejako w poprzek ich zasadniczej treści.

Tekst Dziadkiewicza oraz opatrzone krytycznym komentarzem film Kozaka są jednocześnie gestem wprowadzenia artystów w dyskurs teoretyczny na ich własnych warunkach. Mocne, niepoprawne politycznie i obrazoburcze wypowiedzi obu artystów są jednocześnie skrajnie odmienne. Podczas gdy Dziadkiewicz nawołuje do fizjologicznego, zmysłowego i erotycznego kontaktu z obrazem, karcąc kąśliwymi uwagami znudzonych akademików, Kozak przestrzega przed uwodzącą siłą obrazu, wycofując się na pozycje dyskursywne, niemal ikonoklastyczne, komponując swój film jako ilustrację filozoficznych pojęć i narzędzie hermeneutyczne. Zadaniem, a jednocześnie wyzwaniem dla czytelnika jest wysłuchanie obu głosów równie uważnie oraz próba paradoksalnego dostrzeżenia racji w nich obu. Następnym krokiem zaś jest przeczytanie poprzednich tekstów ponownie, już po doświadczeniu *Fizjologii obrazów* oraz *FLASH OF THE NEW FLESH 1* (i komentarza do filmu).

W dyskursie akademickim wciąż dominujące wydaje się przekonanie, że wielość problemów i pytań dotyczących obrazu należy sformułować w obrębie jednego, najlepiej nowo powołanego projektu badawczego. W ten sposób powstały teoria obrazu, ogólna nauka o obrazie i nauka o obrazie, studia nad kulturą wizualną czy studia nad wizualnością, a wreszcie antropologia obrazu. Przekonanie o konieczności stworzenia nowej teorii, dyscypliny czy perspektywy badawczej wynikało z poczucia – będącego wspólnym doświadczeniem różnych badaczy – że żadna z dotychczasowych nauk nie ujmuje specyfiki obrazu we właściwy sposób. Historia sztuki zajmuje się przede wszystkim obrazem artystycznym, ignorując nieartystyczną kulturę wizualną; kulturoznawstwo przyjmuje ogólną perspektywę kulturową nieadekwatną do medium; filozofia zaś zbyt mocno upojeciowia obraz. Oczywiście lista zarzutów pod adresem tradycyjnych dyscyplin jest znacznie szersza. Jednocześnie większość najważniejszych badaczy zajmujących się obrazem działa w instytucjonalnych ramach owych tradycyjnych dyscyplin. Dotyczy to również autorów, z których propozycjami czytelnik za chwilę pewnie się zapozna. Otóż, poza dwójką artystów, wszyscy są wykładowcami historii

sztuki w Austrii, Czechach, Niemczech, Polsce i Szwajcarii. Większość z nich studiowała jednak kilka różnych kierunków, w tym również kierunki ścisłe. Ów stan rzeczy skłania do przekonania, że od tworzenia konsystencji nowych dyscyplin ważniejsze jest sprawne i heurystyczne formułowanie problemów badawczych – w czym, mamy nadzieję, pomoże ta publikacja.

obraz/ciatio

Michael Hagner, spoglądając na wychodzące z użycia w latach 70. mówienie o zmianie paradygmatów, zauważa, nie bez ironii, że od dłuższego czasu jego miejsce w dyskursie naukowym zajmuje mówienie o „zwrocie”. Podczas gdy początkowo mieliśmy do czynienia jedynie ze „zwrotem lingwistycznym”, obecnie pojawiają się zarówno bezpośrednio po sobie, jak i obok siebie: zwrot praktyczny, eksperymentalny, dyskursywny, relatywistyczny, reprezentacyjny, cielesny, piktorialny i kulturowy². Choć większość z wymienionych powyżej zwrotów nie jest przedmiotem koncepcji ogólnej nauki o obrazie [*allgemeine Bildwissenschaft*], to wspomnienie o nich jest ważne dla zrozumienia, że zarówno „zwrot lingwistyczny”, jak i „zwrot piktorialny” (który uzyskał specyficzne znaczenie jako „zwrot ikoniczny”) – z racji rozumienia ich w ramach teorii obrazu jako opozycji – przede wszystkim nie są niczym więcej niż przyporządkowaniami pozycji w obrębie dynamicznego procesu [rozwoju] wiedzy. W tym procesie jedna pozycja nie zostaje tak po prostu zastąpiona inną. Zrozumienie tego, co kryje się pod pojęciami konkretnych „zwrotów”, służy raczej ich ocenie oraz postrzeganiu ich selektywnego użytkowania specyficznie określonych pól w obrębie o wiele większego obszaru wiedzy [*Wissensplateau*].

Richard Rorty i „zwrot lingwistyczny”

W roku 1967 Richard Rorty wprowadził w obieg pojęcie zwrotu lingwistycznego. Chciał przez to odróżnić filozoficzne stany rzeczy [*Sachverhalt*] od naukowych stanów rzeczy, czyniąc te pierwsze problemem języka filozoficznego: „«filozofią lingwistyczną» nazwę takie spojrzenie, w którym problemy filozoficzne są problemami dającymi się rozwiązać (lub unieważnić) przez reformowanie języka lub przez lepsze rozumienie języka, którym się obecnie posługujemy”³. Tezy oraz teorie filozoficzne zaczęły być rozumiane jako rezultat „logicznej analizy języka”. Tym samym (historycznie) zmieniające się wypowiedzi na temat tychże tez oraz teorii nie miały być pojmowane jako zwykłe zmiany opinii na ich temat, ale jako przekształcenia systemów pojęciowych i w ten sposób jako zmiany znaczeń⁴. Głównym punktem odniesienia Rorty’ego jest Wittgenstein z okre-

1 Tekst pochodzi z książki *Bild/Kritik*, hrsg. B.J. Dotzler, Kadmos Verlag, Berlin 2012.

2 *Ansichten der Wissenschaftsgeschichte*, hrsg. M. Hagner, Fischer Verlag, Frankfurt am Main 2001, s. 20.

3 R. Rorty, *The Linguistic Turn. Essays in Philosophical Method (with Two Retrospective Essays)*, University of Chicago Press, Chicago–London 1992, s. 3.

4 Tenże, *Filozofia a zwierciadło natury*, przeł. M. Szczubińska, Wydawnictwo Spacja–Fundacja Aletheia, Warszawa 1994, s. 149–189.

su *Traktatu*, ponieważ w opublikowanym w 1921 roku dziele wyraźnie daje on do zrozumienia, że to, co mówi się o przedmiotach (świata), że istnieje jakiś stan rzeczy, dostępne jest jedynie językowo, to znaczy dopiero mówienie generuje fakt [*Tatsache*]/stan rzeczy⁵. Zwrot lingwistyczny sproblematyzował zatem następujące pytanie: o których stanach rzeczy można powiedzieć, że istnieją poza językiem, a które zamiast tego zostają wytworzone jako stan rzeczy przez język oraz przez język zostają zmodyfikowane? Te pytania filozofii języka przejęły inne nauki, ażeby rozważyć – w równym stopniu z pozycji wiedzy co historii – tworzenie swoich stanów rzeczy. I tak oto w 1969 roku Roland Barthes zapytał, jaka jest relacja między obrazem a językiem (która to relacja została nieuchronnie utworzona w celu odczytania obrazu), wnioskując, że: „Obraz, ktokolwiek przenosi go w pismo [*verschriftlichen*], istnieje jedynie w opowieści, którą snuję o nim ja; albo: [istnieje] w sumie organizacji lektur, do których mnie skłania: malowidło jest zawsze jedynie swoim własnym różnorodnym opisem”⁶. Dzięki temu obraz w charakterystyczny sposób staje się tekstem, tekst zaś stwarza obraz.

„Zwrot piktorialny” W.J.T. Michella

Literaturoznawca i badacz sztuki W.J.T. Mitchell rozpoczął w roku 1984 spór z Richardem Rortym pytaniem zadawanym odtąd przez wielu innych badaczy: czym jest obraz? Pytanie swoje postawił w momencie, w którym przecież „lingwistyka, semiotyka, retoryka oraz rozmaite modele «tekstualności» stały się prawdziwą *lingua franca* dla krytycznych rozważań nad sztuką, mediami oraz formami kulturowymi”. Cytat ten pochodzi z opublikowanego w 1997 roku tekstu pod tytułem *Der Pictorial Turn*⁷, który w wydaniu niemieckim jest skróconą wersją tekstu *The Pictorial Turn*⁸ z 1994 roku, który to z kolei stanowi kondensat tez Michella z publikacji: *Picture Theory*⁹, *The Language of Images*¹⁰ oraz *Iconology*¹¹. W ostatniej

5 L. Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, przeł. B. Wolniewicz, Polskie Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 2000, § 4.1.

6 R. Barthes, *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, übersetzt von D. Hornig, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1990, s. 158.

7 *Der Pictorial Turn w: Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*, hrsg. Ch. Kravagna, ID-Archiv, Berlin 1997, s. 15–40.

8 Tenże, *The Pictorial Turn*, w: *Picture Theory: Essays on Visual and Verbal Representation*, The University of Chicago Press, Chicago–London 1994. Polski przekład: W.J.T. Mitchell, *Zwrot piktorialny*, przeł. M. Drabek, „Kultura Popularna” 2009, nr 1, s. 4–19, tu s. 5.

9 Tenże, *Picture Theory*...

10 Tenże, *The Language of Images*, The University of Chicago Press, Chicago–London 1980.

11 Tenże, *Iconology. Image, Text, Ideology*, The University of Chicago Press, Chicago–London 1987.

z wymienionych książek, która powstała w roku 1986, a została opublikowana w 1987 roku, punkt wyjścia dla argumentacji Mitchella stanowi jeszcze diagnoza nieufności wobec obrazu: „Nowoczesne badania zakładają, że obrazy muszą być pojmowane jako rodzaj języka; już nie uznaje się obrazów za przeźroczyście okna na świat, ale pojmuje się je jako rodzaje znaków, które zwodniczo przybierają postać naturalności i przeźroczystości, za którymi jednak kryje się przewrotny, wykrzywiony, zniekształcający mechanizm reprezentacji, proces ideologicznej mistyfikacji”¹². Nieufność ta przekształciła się w 1997 roku w przypuszczalną obronę obrazu jako takiego, a ton Mitchella stał się ostrzejszy: „Społeczeństwo jest tekstem. Natura i jej naukowe reprezentacje są «dyskursami». Nawet Nieświadome ustrukturyzowane jest jak język”¹³. By dotrzeć do struktur i form, które kontrolują porządek obrazu, należy uwolnić obraz z „linearnego dyktatu tekstu”, z jego językowej powierzchni. W roku 1986 Mitchell może jeszcze stawiać na równi obraz językowy, obraz duchowy i obrazowość, które są dla niego różnymi sztucznymi i konwencjonalnymi rodzajami znaków. W tym czasie istotne jest dla niego, by przedyskutować różnice, ukazać zróżnicowane „logiczne przestrzenie” po to, ażeby obraz jako formę i strukturę odłączyć od mistycyzmu prywatnego i okultystycznego procesu tworzenia. Jednakże, jak wspomniano powyżej, ton staje się ostrzejszy, a wraz z owym zaostrzaniem się tonu Mitchell przenosi krytykę dyscypliny z filozofii języka na historię sztuki.

Na początku tekstu *Der Pictorial Turn* znajduje się uwaga, po przeczytaniu której można by pomyśleć, że równie dobrze w tym miejscu tekst mógłby zostać zakończony: „Czymkolwiek miałby być zwrot piktorialny, powinno być jasne, że nie jest on powrotem do naiwnej *mimesis*, kopia lub odpowiednikiem teorii reprezentacji czy odnowieniem metafizyki piktorialnej «obecności». Jest raczej postlingwistycznym i postsemiotycznym ponownym odkryciem obrazu jako złożonej gry pomiędzy wizualnością, zmysłami, instytucjami, dyskursem, ciałem i figuratywnością”¹⁴. Mitchellowi chodzi jednak o to, by tę złożoną grę przeciwstawić „modelowi tekstualności”. Model ten nie zostaje w dalszej części tekstu powiązany z Richardem Rortym, ale z Erwinem Panofskim i ikonologią. Mitchell wychodzi od problemu podstawowego znaczenia słowa „ikonologia”: „Z jednej strony sugeruje ono dyskursywną naukę o obrazach [*image*], zapanowanie nad ikoną przez *logos*; z drugiej (jak pisze Wood), niektóre uporczywe obrazy oraz podobieństwa przenikają do tegoż dyskursu, prowadząc do zsumowania

12 Tamże.

13 *Der Pictorial Turn* w: *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*, hrsg. Ch. Kravagna, Ed. ID-Archiv, Berlin 1997, s. 15, (cyt. za polskim przekładem s. 5).

14 Tamże, s. 18–19, (cyt. za polskim przekładem s. 7).

«światoobrazów» i «światopoglądów». Ikona w ikonologii jest niczym stłumiona pamięć, powracająca nieustannie w formie niekontrolowanego objawu¹⁵. Istotny jest tutaj kierunek argumentacji Mitchella, który wyraża się w zdaniu, że w ikonologii „ikona» absorbowana jest całkowicie przez *logos*” oraz że krytyczna ikonologia uzmysławia opór *ikony* wobec *logosu*¹⁶.

Obraz jako przedmiot

Krytyka Mitchella odnajduje się w teoriach obrazu, które starają się sformułować ogólne i jednocześnie wiążące pojęcie obrazu w taki sposób, by móc go postrzegać i analizować jako samodzielną formę poznania i przeżycia. Niezbywalnym fundamentem dla tej teorii obrazu jest to, że obraz posiada materialne powiązanie, jest dowodem rzeczowym [*dinghafte Evidenz*]¹⁷. O ile związana z rzeczywistością obrazowość nie wyklucza trójwymiarowych obiektów ani nawet takich obrazów, które są wytwarzane poprzez procesy techniczne lub elektroniczne – dopóki istnieje jakiś materialny nośnik – o tyle nie ma nic dziwnego w tym, że to właśnie stare dobre malarstwo tablicowe, „kawałek powierzchni wysmarowanej farbą”¹⁸, jest obiektem, dla którego zostaje wzorcowo ustalone materialne odniesienie obrazu. Powodem powyższego jest udoskonalanie takiej teo-

15 Tamże, s. 26 (cyt. za polskim przekładem s. 13).

16 Sigrid Schade wyjaśniła, że termin „pictorial turn” pokrywa się w swojej niejasności z niejednoznacznością tego, co rozumie się właśnie pod pojęciem „modelu lingwistycznego”: „Wraz z «modelem lingwistycznym» odrzucone zostają następujące koncepcje: koncepcja tekstualności, lektury lub czytelności, koncepcja ogólnego obrazu kultury jako pisma, języka lub [kultury] jako obszaru nakładania się dyskursów. Odrzucona zostaje zatem koncepcja znakowego charakteru [Zeichenhaftigkeit] ludzkiej komunikacji w ogóle, w której to komunikacji tekst i obraz jako elementy konstytuujące znak nakierowane zostają na siebie nawzajem”. Zob. S. Schade, *Vom Wunsch der Kunstgeschichte, Leitwissenschaft zu sein. Pirouetten im so genannten „pictorial turn”*, w: *Die Visualität der Theorie vs. Die Theorie des Visuellen. Eine Anthologie zur Funktion von Bild und Text in der zeitgenössischen Kultur*, hrsg. N. Möntmann, D. Richter, Revolver, Frankfurt am Main 2004, s. 369–387, tu s. 375. Ponieważ jednak chodzi w tym miejscu o generowanie znaczenia, które nieodzownie uwzględniłoby splatanie się wszystkich nadających znaczenie elementów, to z metodycznego punktu widzenia nie może tu chodzić tylko o pojęcia, ale o taką metodę, która uważa tekst i obraz za nierozdzielne, a to byłaby teoria znaku, zatem semiologia. Tamże, s. 378. Por. także S. Buchmann, *The Prison-House of Kunstgeschichte*, „Texte zur Kunst” 1997, z. 28, r. 7, s. 53–62.

17 G. Boehm, *Was ist ein Bild?*, Wilhelm Fink Verlag, München 1994, s. 30.

18 Tamże, s. 31.

rii obrazu, dla której obrazem jest jedynie to, co zdaje się istnieć jako jednostkowość¹⁹ i jako jedność, która z kolei zaznacza się poprzez ramę²⁰. Wszystkie trzy pojęcia podporządkowują sobie obiekt, który może być nazwany obrazem, jednak z poprzedzającym go i kształtującym od początku sensem: w tradycji historii sztuki obiekt staje się „dziełem”, nawet jeśli nie zostanie zdefiniowany jako dzieło „sztuki”. To ograniczenie obowiązuje jednakże tylko tych autorów, którzy odwołują się do teorii obrazu Gottfrieda Boehma, samego Boehma natomiast nie obowiązuje. Co się tyczy jego samego, rzeczowość [*Dinglichkeit*], materialno-formalny charakter obrazu, w przeciwieństwie do tego, co przedstawione, znaczy dalece więcej niż zwykłe zaakcentowanie materialności. Rzeczowość obrazu (artystycznego), która nierozzerwalnie wiąże się z samym procesem jego tworzenia, jest tym aspektem, który na tle innych obrazów użytkowych wyróżnia go jako dzieło sztuki.

„Zwrot ikoniczny” Gottfrieda Boehma

Obrazy pokazują coś, czym same nie są. Z propozycją tą łączy się coś innego niż magiczna funkcja obrazu. Wręcz przeciwnie! Wraz ze sformułowaniem, „że obrazy pozwalają pokazać coś, czym same nie są”²¹, otwierają się drzwi do sensu obrazów, który ma się ujawnić nie tylko poprzez ich obrazowość, nie tylko przez formę czy temat. Sens ten nie może być „racjonalnie zdystansowany i uwięziony” i nie może też realizować się w dyscyplinujących porządkach naukowych kategorii analitycznych czy to filozofii, historii sztuki, czy też semiotyki²².

19 Tenże, *Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder*, w: *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*, hrsg. H. Burda, Ch. Maar, Dumont Buchverlag, Cologne 2004, s. 30.

20 K. Sach-Hombach, *Konzeptionelle Rahmenüberlegungen*, w: tegoż, *Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2005, s. 13.

21 R. Brandt, *Die Wirklichkeit des Bildes. Sehen und Erkennen. Vom Spiegel zum Kunstbild*, Hanser Verlag, München 1999, s. 10.

22 M. Schulz, *Ordnungen der Bilder. Eine Einführung in die Bildwissenschaft*, Wilhelm Fink, München 2005, s. 96. Chociaż Horst Bredekamp wprowadza do tytułu swojego tekstu *Repräsentation und Bildmagie der Renaissance als Formproblem* (München 1995) pobudzające słowo [Reizwort] *Bildmagie*, to w swojej argumentacji do *Judyty i Holofernesy* Donatella, tak jak w argumentacji do florenckiej namiętności dla wizualnego mordy tyranów, bardziej niż wyraźne staje się, że „magia” odczaruje się szybko, kiedy konteksty polityczne i funkcje reprezentacyjne dzieła obrazowego staną się podstawowymi problemami analizy formy „analizy szczegółowej”.

pojęcie obrazu, które za punkt wyjścia przyjmuje różnicę między przedstawieniem i przedstawionym, Gottfried Boehm wprowadził do debaty jako formułę „zwrotu ikonicznego”. Boehm uczynił to jako historyk sztuki, który stara się wzmocnić pierwotny dostęp hermeneutyki do fenomenów obrazowych²³. Czy ni przy tym rozróżnienie pomiędzy logiką ikonicznego, logiką zdania, a także innych form językowych²⁴ z jednej strony oraz pomiędzy poszczególnymi rodzajami obrazów z drugiej strony, ażeby móc uzasadnić konkretne bycie [*bestimmtes Sein*] obrazu. Dzięki temu Boehm stał się z jednej strony lekturą obowiązkową dla wszystkich, którzy po roku 1994 – czyli po publikacji jego *Die Wiederkehr der Bilder* – pisali o obrazach. Z drugiej strony teoria obrazu – którą zwalczano już dwadzieścia lat temu nie pod pojęciem „zwrotu ikonicznego”, lecz „hermeneutyki obrazu” – zdaje się znów gwałtownie stawać potężną w dyskursie naukowym²⁵. Jednak o ile dwadzieścia lat temu wykorzystywano ją jako jedną z wielu możliwych wykładni oraz interpretacji obrazu – głównie przeciw ikonologii jako ikonoklazmowi – o tyle dziś jest ona raczej umacniana jako „nauka o obrazie”.

Podczas gdy tekst Gottfrieda Boehma *Die Wiederkehr der Bilder* cieszył się uznaniem głównie z powodu wprowadzenia w nim pojęć „zwrotu ikonicznego” oraz „różnicy ikonicznej” [*ikonische Differenz*], to poglądy sformułowane w tekstach *Zuwachs an Sein. Hermeneutische Reflexionen und bildende Kunst* (1996) oraz *Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder* (2004) wymagają dodatkowego objaśnienia. W nich to bowiem rozwija Boehm argumentację o byciu obrazu. Dzięki tej argumentacji Boehm czyni rozróżnienie pomiędzy obrazami, które są zwykłymi odwzorowaniami bądź ilustracjami rzeczywistości [*Realität*] albo jakiejś

23 G. Boehm, *Zuwachs an Sein. Hermeneutische Reflexionen und bildende Kunst*, w: H.G. Gadamer, *Die Moderne und die Grenzen der Vergegenständlichung*, hrsg. B. Klüser, Galerie Klüser, München 1996, s. 98.

24 Tenże, *Jenseits der Sprache...*, s. 28–29.

25 Hermeneutyka obrazu, jak twierdzi Konrad Hoffman, odgranicza sztukę zarówno „od komunikatywnego doświadczenia rzeczywistości (język) i duchowego czasu”, tak jak „hermeneutyczne spojrzenie [abstrahuje, G.W.] od widzącego podmiotu” – „jako rzeczywistość wielkość, uwarunkowaną językowo i czasowo, odmierzaną przez czas” [Hoffmann 1986, s. 36, 37]. Już wówczas Hoffmann wskazywał na „programowe, zamierzone samowylączenie z rzeczywistości” hermeneutyki obrazu i nie był zmęczony by podkreślić, że przez „rzeczywistość” rozumiane są język i historia (tamże, s. 38). W kwestii rezygnacji z odniesienia do rzeczywistości, które dotyczy w równiej mierze dzieła sztuki, artysty/artystki oraz odbiorcy/odbiorczyni, Willibald Sauerländer mówi o „odrestaurowanym przywołaniu wiecznej współczesności sztuki dawnej” i tradycyjnej konfrontacji „widzącego” i „rekonstruuującego” (Sauerländer 1985, s. 62, 63).

rzeczywistości [*Wirklichkeit*], a takimi, które poprzez swoją samodzielność są w stanie pokazać więcej na temat rzeczywistości. Równocześnie w tychże tekstach wprowadzony zostaje podział między obrazem a językiem, jako że istnienie tegoż obrazu uzasadnione jest raczej na drodze przeddyskursywnej obserwacji poczynionej inteligentnym okiem, co znaczy tyle, że jego egzystencja obrazu nie jest do końca uchwytana za pomocą języka. Krytyka języka albo „kontrola możliwości nośnej języka”²⁶ redukuje przy tym język do jego logiki wypowiedzi oraz jego logiki sądzenia, ażeby móc przeciwstawić mu ikoniczny *logos*.

Różnica ikoniczna

W lapidarnym przypisie w *Die Wiederkehr der Bilder* Boehm wskazuje na analogię pomiędzy „różnicą ikoniczną” a „różnicą ontologiczną” u Heideggera²⁷. Później o Heideggerze nie ma już mowy. Jeśli w tym miejscu Boehm nawiązuje jeszcze do Martina Heideggera, to zarówno dlatego, że jest on istotnym punktem odniesienia²⁸ dla hermeneutyki obrazu, jak i dlatego, że istnieją teorie obrazu, które, tak jak czynił to Heidegger, problematyzują obraz jako akt i wynik działania [*Handlungsergebnis*]²⁹.

Teoria obrazu Boehma – która, ściśle rzecz biorąc, jest teorią dzieła sztuki – fundując miejsce obrazu, opiera się na rozróżnieniu dwóch znaczeń słowa *logos*. Słowo dane jest przez tekst [*in der Weise des Textes*], za pomocą którego mówi się o obrazie, oraz – przeciwnie – dane jest przez pojawienie się myśli, które wymownie ujawnia: „Wiadomo, że obrazy posiadają swoją siłę i swój sens. Wiedza ta jest odwieczna i odnoszona jest przez wielu ludzi aż do prehistorii”³⁰. Ta idea manipula-

26 Tamże, s. 36.

27 G. Boehm, *Die Wiederkehr der Bilder*, w: *Was ist ein Bild?*, hrsg. tegoż, Wilhelm Fink Verlag, München 1993, s. 30.

28 Lambert Wiesing, który rozumie przez to sformułowanie ilościowe pomnożenie rzeczy w świecie przez nieprzedstawiające obiekty obrazowe, pokazuje, do jakich innych znaczeń sformułowania *Zuwachs an sein* można dojść, kiedy czyta się je bez Heideggera.

29 Por. H.J. Rheinberger, *Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2001, s. 206, 271, 338. Rheinberger odnosi w tych miejscach swoje pojęcie reprezentacji do sformułowań Heideggera przedstawiające tworzenie [*vorstellendes Herstellen*] i tworzące przedstawienie [*herstellendes Vorstellen*], poprzez co obraz staje się kształcący [*Bildung*], a przedstawienie [*Vorstellen*] – przedstawiające [*Hinstellen*]: „[R]zecz przedstawia się tak, jak ma się dla nas [*wie es mit ihr für uns steht*], przed nami.

30 G. Boehm, *Jenseits der Sprache?*..., s. 29.

cji obrazami, pozbawiona pełnej świadomości obrazu jako przedmiotu, bez oddzielania obrazów pojmowanych jako obiekty działania od podmiotu akcji³¹, daje się wywieść z Heideggerowskich określeń istotowych [*Wesenbestimmungen*], które oddzielają od siebie „rzecz” [*Ding*], „narzędzie” [*Zeug*] i „dzieło” [*Werk*]. Rzeczowość dzieła sztuki nie jest „sama” [*bloß*]³², nie jest również zdefiniowana poprzez jego użycie. Rzeczowość dzieła sztuki jest horyzontem rozumienia, poprzez który dzieło sztuki ugruntowuje się w swojej samodzielności, jak też w swojej samowystarczalności oraz ostatecznie w swojej prawdzie³³. Owa rola różnicy ikonicznej jest u Boehma warunkiem, który trzeba spełnić, aby wpaść na trop pytań „jak?” oraz „poprzez co?”, które odnoszą się do znaczenia oraz oddziaływania obrazu. Jest ona również próbą umocowania różnicy ikonicznej w akcie odbioru. Odnosząc się do obrazu, nie prowadzi jednak do niczego ponad konstatację, że obraz wydarza się i jest przeżywany oraz w tymże wydarzeniu odczuwany. Niemniej można o analogii pomiędzy różnicą ikonyczną a ontologiczną powiedzieć, że ów lapidarny przypis³⁴ raczej przestania niż odsłania to, jak dalekosiężna jest owa analogia. W *Jenseits der Sprache* Boehm otwiera — w odniesieniu do logiki obrazu jako przedmiotu [*Ding*] postrzegania — „przestrzeń możliwości”, poprzez którą „poruszamy się w argumentacji, w której nieokreślone i potencjalne stanowią podstawę nośną [*tragender Grund*] określonego”³⁵. To właśnie ta terminologia wskazuje na powinowactwo z Heideggerowską różnicą ontologiczną pomiędzy byciem [*Sein*] i bytem [*Seiende*]³⁶. Do logiki tego różnicującego myślenia przynależy to, że „nieokreślone jest byciem określonego”³⁷, dlatego specyfiką obrazu jest rozświetlenie [*aufscheinen*] sensu, „który jednocześnie prześciga wszystko faktyczne”³⁸.

Poszerzone pojęcie logosu

Podsumowując krótko rozróżnienia Boehma, można powiedzieć, że *logos* – kiedy tenże nie jest ujęty ikonicznie, a zatem rozumiany jest jako mowa, słowo

31 Por. tamże, s. 32 i n.

32 Słowo *bloß* można przetłumaczyć tu również jako „naga” [przyp. red.].

33 M. Heidegger, *Źródło dzieła sztuki*, przeł. J. Mizera, w: tenże, *Drogi lasu*, przeł. J. Gierasimiuk, R. Marszałek, J. Mizera, J. Sidorek, K. Wolicki, Aletheia, Warszawa 1997.

34 Przypis w *Die Wiederkehr der Bilder*, por. przyp. 27 [przyp. red.].

35 G. Boehm, *Jenseits der Sprache?*..., s. 38.

36 M. Heidegger, *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004, s. 274 i n.; G. Figal, *Martin Heidegger zur Einführung*, Junius Verlag, Hamburg 1992, s. 70 i n.

37 Tamże, s. 78.

38 G. Boehm, *Was ist ein Bild?*..., s. 30.

– jest dla niego przypadkiem logiki wypowiedzi i osądu oraz przynależy w wypowiedzi temu, co faktyczne³⁹. Przez to, słowo rozmija się jednak w sposób nieunikniony z tym, co nieokreślone, zmysłowe i wielowartościowe⁴⁰, czyli z tym, co z kolei legitymuje ikoniczny logos, nie tylko dlatego, iż jego sensowność dwukrotnie podlega koniugacji, ale i dlatego, że sens ten objawia się w pewnej nieobecnej treści. Nieprzypadkowo Konrad Hoffmann, rozprawiając o tymże nadmiarze, czy też „przelicytowaniu”, mówi o „rzeczowej mistyce dzieła” [*Dingmystik des Werks*]⁴¹.

Najważniejszym argumentem na rzecz ugruntowania „ikonicznego logosu” jest zredukowanie ikonologii do pozornie prostej zależności obrazu od rzekomo uprzedniego w stosunku do niego pisma. Wedle Boehma, jeśli tak faktycznie się dzieje, obraz staje się odbiciem [*das Bild wird zum Abbild*], ilustracją, usługą oraz jednocześnie wieloznacznym symbolem [*Platzhalter*]⁴² językowego lub pisemnego sensu, który został sformułowany poza obrazem i dla którego obraz jest jedynie substytutem⁴³. Obowiązuje jednak zasada: „Dopiero widziany obraz staje się tak naprawdę obrazem kompletnym”⁴⁴. Wraz z określeniem „widziany” dotknięta zostaje najbardziej drażliwa kwestia tej argumentacji. W jaki sposób można bowiem zwербalizować percepcję zmysłową jako niezależny od języka proces umysłowy? Jednak wraz z owym pytaniem Boehm nie porusza kwestii, czy nauka ma odbywać się w języku. Poprzez owo pytanie dotyka problemu, w jaki sposób coś może być zaobserwowane jako „coś” – jako „nadający znaczenie akt podstawowy [*Grundakt*]”, który wydarza się między okiem

39 Tenże, *Jenseits der Sprache?*..., s. 38.

40 Tamże.

41 K. Hoffmann, *Die Hermeneutik des Bildes*, „Kritische Berichte” 1990, Heft 4, Jahrgang 14, s. 8.

42 *Der Platzhalter* – znak zastępczy, wieloznacznym symbol; osoba trzymająca dla kogoś miejsce [przyp. red.].

43 G. Boehm, *Jenseits der Sprache?*..., s. 35 i n. Esej Kathrin Hoffman-Curtius *Orientalisierung von Gewalt: Delacroix „Tod des Sardanapal”* przedstawia w sposób egzemplaryczny, w jak niewielkim stopniu uproszczenie zakładające, jakoby ikonografia była zwykłym dowodem na istnienie poprzedzającego obraz tekstu, jest w stanie sprostać wymogom metod badawczych historyka sztuki: „Przyglądając się kompozycji Delacroix z sześciu perspektyw, pragnę wpleść ją w kontekst, który umożliwi rozpoznanie tego obrazu jako odpowiedzi na portrety umarłych bohaterów Rewolucji Francuskiej”, w: *Projektionen. Rassismus und Sexismus in der Visuellen Kultur*, hrsg. A. Friedrich, B. Haehnel, V. Schmidt-Linsenhoff, Ch. Threutner, Jonas, Marburg 1997, s. 61–78.

44 G. Boehm, *Jenseits der Sprache?*..., s. 41.

a światem materialnym⁴⁵ – bez zrozumienia tego „czegoś” jako opisanego językowo, dającego się nazwać i określić? Siłą rzeczy Boehm pozostaje nam dłużny odpowiedź na powyższe pytanie, z tego względu, że według niego sens obrazu zostaje wytworzony w akcie obserwacji, tenże sens nie zostaje jednak „poprzedzony” żadnym językowym *logosem*⁴⁶. W ten właśnie sposób sens oraz znaczenie mogą być umiejscowione tylko w formalnej logice budowy obrazu, w opisie stosunku form figuratywnych oraz tła [*Grund*], w świetle, linii oraz kolorze – wzbogaconych dzięki psychoanalizie widzenia i spojrzenia⁴⁷. W tym kontekście język rozumiany jest jako akt korekty [*Zurichtung*] i dyscyplinowania, ograniczenia oraz tresury aktu oglądania.

„Działanie obrazu”

Metodyczne zogniskowanie pojęcia obrazu pociągnęło za sobą konstrukcję „obrazu” jako niewątpliwej jednostkowości i jako tożsamości fundującej bycie z posiadającą moc sprawczą samooczywistością [*wirkungsmachtiger Selbstevidenz*]. Chyba żaden z tytułów książek w tak trafny sposób nie akcentuje przeznaczenia bycia obrazu [*Seinsbestimmung des Bildes*] jak *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images* W.J.T. Mitchella. Również Boehm, jak pokazano powyżej, przyznaje obrazowi „bycie”, które umożliwia mu działanie. Choć pomiędzy pozycjami zajmowanymi przez Mitchella i Boehma zachodzi wiele podobieństw, nie są one z sobą w pełni zgodne⁴⁸. Oba dzielą pogląd, że wizualne postrzeganie oraz doświadczanie nie są w pełni wytłumaczalne poprzez środki czy też modele tekstualności. Jednak podczas gdy sama definicja „zwrotu piktorialnego” Mitchella zawiera w sobie krytyczny dystans wobec coraz bardziej dominującej obrazowości w mediach masowych, „zwrot ikoniczny” Boehma od samego początku jest metodycznym pojęciem dla analizy obrazowości. Oba podejścia łączy jednak to, że obrazy posiadają rzekomo swoje „ja” [*Selbst*]⁴⁹, które również uchyliła się całkowitej dostępności [*Erschliesbarkeit*] przez język. Jeśli by jednak spytać,

45 Tamże, s. 32.

46 Tamże, s. 43.

47 Teoria obrazu, która uwydatnia ikoniczne „naprzeciwko” dla języka, nie obchodzi wszelako przy analizie formalnej. Książka Boehma *Was ist ein Bild?* zawiera oba centralne teksty Jacques’a Lacana na temat obrazu *Linie und Licht* oraz *Was ist ein Bild/Tableau?* z roku 1964.

48 Por. G. Boehm, *Iconic Turn. Ein Brief, w: Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, hrsg. H. Belting, Wilhelm Fink Verlag, München 2007, s. 27–36; W.J.T. Mitchell, *Pictorial Turn. Eine Antwort*, s. 37–46.

49 *Selbst* może oznaczać „ja” oraz „jaźń” [przyp. red.].

w jaki sposób owo „ja” jest skonstruowane, z obu propozycji wyłonią się odmienne teoretyczne fundamenty, a pojęcia „piktorialny” oraz „ikoniczny” nie będą rozumiane jako dwa odmienne określenia tego samego, w gruncie rzeczy jednakowo pojmowanego zwrotu. Konfrontacja obu pozycji wypukła to, że wymiar danego pojęcia obrazu ujawnia się dopiero wtedy, gdy jego pochodzenie rozumiane jest przez pryzmat właściwej mu „kultury wizualności”.

Jeden z najbardziej wyrazistych fragmentów na temat indywidualnej zdolności wypowiedzi [*eigenwertigen Aussagefähigkeit*] obrazu znajdziemy w tekście Boehma *Zuwachs an Sein*: „Mocne obrazy to takie, które prowadzą wymianę materii [*Stoffwechsel*] z rzeczywistością. Nie odwzorowują jej, ale również się jej nie przeciwstawiają. Doprowadzają natomiast do powstania zwartej nieodróżnialnej jedności. To właśnie owo nakładanie się przedstawienia i przedstawionego, jako kategoryjne przeformułowanie obrazu, umożliwia mu bycie oglądanym w jego nieokrojonej potędze. Poprzez to nieodróżnicowanie mamy udział w obu: zarówno w estetycznym spełnieniu [*ästhetischen Perfektion*], jak i treściowej oczywistości. Takie obrazy są mocne, ponieważ uwidaczniają nam w rzeczywistości to, czego byśmy się bez nich nie dowiedzieli. Obraz wskazuje na samego siebie (akcentuje siebie, zamiast się znosić), wskazując tym samym na to, co przedstawione. Nieodzowne jest zatem podkreślenie wzmożonej prawdy [*gesteigerte Wahrheit*], która wynosi obraz daleko ponad zwykłą dostępność [*Vorhandenheit*], oferowaną przez odwzorowanie”⁵⁰.

Użycie biochemicznej metafory „przemiany materii” [*Stoffwechsel*] – która domaga się dokładniejszego oglądu pod kątem zaangażowanej w nią teorii obrazu – jest nietypowe dla języka Boehma, a przez to irytujące. Ten wgląd [*Innensicht*] w teorię obrazu nie byłby jednak tak istotny, gdyby wypowiedzi o działaniu obrazu, pojawiające się w debatach na temat ogólnej nauki o obrazie, nie zostały powielone w aktywnej teoretycznie pragmatyce obrazu, w analizach praktycznego użycia obrazu oraz w magii obrazu. To znaczy na sposób, w jaki objawia się skłonność lub awersja do posiadającej moc oddziaływania magicznej potęgi obrazu, która pociąga za sobą decydujące konsekwencje dla danego sposobu budowania teorii.

Dlatego też dla wyjaśnienia należy wskazać w tym miejscu zupełnie inny kontekst, w którym metafora „przemiany materii” zajmuje ważne miejsce i po- przez który to kontekst można wyjaśnić wyjątkowość użycia tego terminu przez Boehma. Karol Marks wielokrotnie posługiwał się w *Kapitale* ową metaforą, aże-

50 G. Boehm, *Zuwachs an Sein. Hermeneutische Reflexionen und bildende Kunst*, w: H.G. Gadamer, *Die Moderne und die Grenzen der Vergegenständlichung*, hrsg. B. Klüser, Galerie Klüser, München 1996, s. 106.

by opisać pracę jako działanie produkujące wartość dodaną w naturze: „Praca jest przede wszystkim procesem zachodzącym między człowiekiem a przyrodą, procesem, w którym człowiek poprzez swoją własną działalność zapośrednicza, reguluje i kontroluje wymianę materii między sobą a przyrodą”⁵¹. Praca jako „twórczyni wartości użytkowych” jest pożytecznym działaniem wytwarzającym, jest społeczną działalnością, u której podstaw leży celowa wola⁵². „Oddziałując za pośrednictwem tego ruchu na istniejącą poza nim przyrodę i zmieniając ją, człowiek zmienia zarazem swoją własną naturę. Rozwija drzemiące w niej moce i podporządkowuje grę tych, swej własnej zwierzchności”⁵³.

Bez stworzenia paradoksalnych konstrukcji nie da się rozszyfrować porównania obu tekstów, ponieważ w pierwszym przypadku obraz przyjmuje pozycję człowieka – z perspektywą na przemianę materii – w drugim przypadku zaś przyjmuje pozycję natury – z perspektywą na potencjalne. U Boehma istnieją dwie istności [*Entitäten*]: obraz oraz rzeczywistość, brakuje zaś trzeciej okoliczności, to jest ludzkiej pracy, która u Marksa w pierwszej kolejności konstituuje przemianę materii. Właśnie w tym miejscu znajdujemy klucz do porównania tekstów, albowiem poprzez rezygnację z pracy u Boehma powstaje następujący „obraz”: uwolniony od pożytku i celu obraz staje się autonomiczny i opowiada się po stronie autonomii sztuki, której wytworzenie nie pociąga za sobą użytku. To wytworzenie, wyzwolone ze społecznej działalności, konstituuje mit artysty jako autonomicznego twórcy, a nawet go eliminuje, ponieważ mowa jest jedynie o wytworzonym, co spowodowało komentarz Konrada Hoffmanna: „Iskra w dziele przeskakuje z «rzeczy» na odbiorcę, iskra życia i prawdy przesywającej siły. W ten sposób rzeczywistość ma się konkretyzować mimo rzekomo ograniczającej subiektywnej domieszki «inicjatora»”⁵⁴. Produkt, którego wartość ugruntowana jest sama w sobie, staje naprzeciw rzeczywistości, która dana jest jako abstrakcyjna wielkość. Obraz zmienia zatem tę rzeczywistość, rozumianą jako wynaturzoną. Jednocześnie objawia się jako obraz oraz jako przedstawienie i przemienia swoje bycie ze zwykłej obecności [*Vorhandenheit*] – to pojęcie nie pada u Boehma – w „dzianie się prawdy” [*Geschehnis der Wahrheit*]⁵⁵. W tej przemianie tkwi u Boehma fundamentalna różnica między „mocnymi obrazami” a „słabymi obrazami”. Pierwsze z nich bez trudu wyobra-

51 K. Marks, *Kapitał. Krytyka ekonomii politycznej*, przeł. H. Lauer, M. Kwiatkowski, J. Heryng, L. Selen, w: K. Marks, F. Engels, *Dzieła*, t. 23, Książka i Wiedza, Warszawa 1968, s. 205.

52 Tamże, s. 48 i n.

53 Tamże, s. 205 i n.

54 K. Hoffmann, *Die Hermeneutik des Bildes*, „Kritische Berichete” 1990, Heft 4, Jahrgang 14, s. 9.

55 M. Heidegger, *Źródło dzieła sztuki...*, s. 22.

zić można sobie jako składniki tradycyjnych wykładów przedstawiających zarys historii sztuki. Do drugiej grupy Boehm zalicza wszystkie „obrazy naukowe”, ponieważ, będąc instrumentami w użyciu, mają cel, a „metaforyczną albo estetyczną wartościowość” posiadają co najwyżej jako dokumenty historyczne. Jako takie byłyby zatem częścią nauki o obrazie, jednak nie samej historii sztuki⁵⁶. Teraz zrozumiałe staje się, dlaczego Boehm mówi o zwrocie ikonycznym. Jego teoria centralizuje się wokół pojęcia obrazu, a opiera się na ikonizacji, nie na wizualności czy widzialności.

W przeciwieństwie do tego, u Mitchella teoria obrazu (*picture theory*) oznacza program czynienia widzialnym [*Sichtbarmachung*]. Zgodnie z logiką argumentacji zwrot piktorialny jako apel zakładać powinien, że wraz ze zwrotem lingwistycznym idzie w parze twierdzenie, iż człowiek jest we władaniu języka, co pociągałoby za sobą władzę nad działaniem i sensem. Sprzeciw Mitchella dotyczy tego potężnego gestu. Bynajmniej nie zawsze i nie wszędzie widoczny jest on w jego tekstach. Na pewno jest widoczny tam, gdzie Mitchell inscenizuje nieoczekiwane na polu krytyki ideologii spotkanie z Erwinem Panofskym i Louisem Althusserem – w tekście na temat zwrotu piktorialnego⁵⁷.

Mitchell⁵⁸ cytuje ze *Studien zur Ikonologie*⁵⁹ Panofskiego ten fragment, który określa mianem prasceny ikonologii: spotkanie widzącego „ja” opowieści oraz jego znajomego, który na ulicy, pozdrawiając, uchyla kapelusza. Za pomocą tej sceny Panofsky dokonał przejścia od ikonograficznego opisu do ikonologicznej interpretacji. Scenę tę konfrontuje Mitchell z dwiema innymi scenami pozdrowienia, które u Louisa Althussera, w jego teorii wezwania, są przykładami sposobów działania ideologii jako praktyki zwracania się do kogoś; praktyki, która identyfikuje oraz określa indywidualność zarówno jako wolną podmiotowość, jak i jako istotę podporządkowaną jakiemuś autorytetowi⁶⁰.

„Zainscenizujemy zatem sami scenę rozpoznania (w przeciwieństwie do zwykłego porównania) pomiędzy ikonologią Panofskiego i ideologią Althussera, wyzywając, ażeby nawzajem odkryli się na nowo w sobie oraz się «pozdrowili». Ikonologia rozpoznaje siebie jako ideologię, to znaczy system naturalizacji, homo-

56 G. Boehm, *Jenseits der Sprache?*..., s. 53.

57 Dziękuję Silke Wenk za to, że w porę jeszcze raz wskazała mi oryginalność tego zestawienia.

58 W.J.T. Mitchell, *Zwrot piktorialny*..., s. 13 [przyp. red.].

59 E. Panofsky, *Ikonografia i ikonologia*, w: *Studia z historii sztuki*, przeł. J. Białostocki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1971, s. 11.

60 L. Althusser, *Ideologie und ideologischer Staatsapparat. Aufsätze zur marxistischen Theorie*, übersetzt von P. Schöttler, Verlag für das Studium der Arbeiterbewegung, Hamburg–Westberlin 1977, s. 141.

geniczny dyskurs, który gasi konflikty oraz różnice w obrazach «organicznej jedności» oraz «syntetycznej intuicji» [Mitchell cytuje tutaj Panofskiego, przyp. G.W.]. Ideologia rozpoznaje siebie jako ikonologię, rzekomą naukę, nie jedynie jako przedmiot nauki. Dokonuje tego odkrycia dzięki temu, że rozpoznaje oraz akceptuje swoje pochodzenie (zarówno etymologicznie, jak i historycznie) jako «naukę idei», przy czym «idee» należy rozumieć jako obrazy...⁶¹.

Ideologia – tak można objaśniać słowa Mitchella – nie tylko przemawia czy też wzywa, objawia się również jako „obraz” [*image*] i w ten sposób gości w „obrazach” [*pictures*] – jak sam przedstawia to dalej w tekście za Panofskim na przykładzie perspektywy: „Perspektywa jest figurą tego, co moglibyśmy nazwać ideologią – historyczną, kulturową formacją, która maskuje się pod postacią uniwersalnego kodu naturalnego”⁶². Również ideologia w rozumieniu Althussera zakłada uniwersalną strukturę, centrum wypełnione autorytetem. To centrum, zwane „PODMIOTEM” może oznaczać (jak cytuje Mitchell) Boga, jak również „suwerena”, „państwo” bądź „naród”, czy też ogólnie „władzę”⁶³.

Wszystkie te odniesienia oraz wywody Mitchella podpadają pod pojęcie „pownego rozpoznania”, a nie jedynie porównania, ponieważ chce on otworzyć „wspólną przestrzeń”, którą „zamieszkują” Panofsky i Althusser. Przestrzeń tę chce on otworzyć dla nauki, której celem jest nie tylko poznanie obiektów przez podmioty, ale również stworzenie „etycznego, politycznego i hermeneutycznego obszaru”, który to z kolei zakłada „poznanie podmiotów przez podmioty, a może nawet PODMIOTÓW przez PODMIOTY”⁶⁴. To, że Mitchell (jak zresztą również Althusser⁶⁵) wykorzystuje w swojej argumentacji pojęcie podmiotu w taki sposób, jakby tenże był niewątpliwie pewny i od zawsze dany, a nawet „absolutny” oraz zapisany wielkimi literami, okazuje się decydującym problemem, który należałoby zbadać. Jeśli jednak użyć tego sformułowania w sposób produktywny dla teorii obrazu, należy najpierw wskazać na to, że obrazy w sposób implicytny, względnie jako negacja, uwidaczniają to, co uchyla się intencjonalnemu działaniu produkujących oraz recypujących czy też panowaniu. To zjawisko można nazwać momentem „niemożliwości zamknięcia znaczenia i tożsamości” (Lummerding), „dyspozycji władzy” (Foucault), „minięcia” [*Verfehlen*] porządku symbolicz-

61 W.J.T. Mitchell, *Der Pictorial Turn...*, s. 33.

62 Tamże, s. 17.

63 L. Althusser, *Ideologie und ideologischer...*, s. 146; L. Scholz, *Anrufung und Ausschließung. Zur Politik der Adressierung bei Heidegger und Althusser*, w: *Die Listen der Evidenz*, hrsg. M. Cuntz, B. Nitsche, I. Otto, M. Spaniol, DuMont Verlag, Köln 2006, s. 289.

64 W.J.T. Mitchell, *Der Pictorial Turn...*, s. 36.

65 L. Althusser, *Ideologie und ideologischer...*, s. 140 i n.

nego (Lacan) czy też ideologii, co z kolei byłoby pytaniem z dziedziny kultury wizualności, dzięki której ta nie-widzialność została ugruntowana. Istotne jest, że Mitchell uzasadnia stosunek wzajemności pomiędzy obrazem a tym, co stoi na przeciw niego [*Gegenüber*], w sposób, który nie odnosi się do magii, lecz umieszcza obraz w obszarze politycznego.

Gdy Mitchell pisze w swoim artykule *Der Pictorial Turn*: „Współczynnik władzy/ wiedzy we współczesnej kulturze wizualnej i niedyskursywnych porządkach reprezentacji jest zbyt oczywisty, zbyt głęboko zakorzeniony w technologiach porządkania, dominacji i przemocy, zbyt nasycony przejawami neofaszyzmu i globalnej, kolektywnej kultury, by móc nie zwracać na niego uwagi. Zwrot piktorialny nie jest odpowiedzią na wszystko. Jest zaledwie sposobem na postawienie pytania”⁶⁶, sytuuje „zwrot piktorialny” w polu polityki kultury wizualnej. Jego wypowiedź związana jest z dyskusją na temat też z książki Jonathana Crary’ego *Techniken des Betrachtens*, a przede wszystkim z jego twierdzeniem, że technologia elektronicznego tworzenia obrazów odłączyła widzenie od człowieka. Jednakże – jak to pokazują przykłady Crary’ego zacytowane przez Mitchella – nie należy mówić o kulturze wizualnej w liczbie pojedynczej. Natomiast po dokładniejszej obserwacji obszaru zastosowania technologii obrazowych teza o rzekomych „niedyskursywnych porządkach reprezentacji” wymaga skorygowania. Przytaczane przez Mitchella przykłady obejmują: „wspomagane komputerowo projektowanie, syntetyczną holografię, symulatory lotu, animację komputerową, rozpoznawanie obrazów w robotyce, śledzenie promieni, odwzorowanie tekstur, *motion control*, hełmy wirtualne, obrazowanie rezonansu magnetycznego oraz czujniki multispektralne”⁶⁷. Jako obszary zastosowania powyższych technik produkcji obrazów Crary wymienia przemysł informacyjny, medycynę, wojsko oraz policję. Mitchell uzupełnia tę listę o efekty specjalne w filmach akcji (np. *Terminator*) oraz o bezpośrednie amerykańskie działania wojenne „operacji Pustynna Burza”⁶⁸. Po-przez te przyporządkowania Mitchell sugeruje, że w produkcji obrazu mniej więcej w jednakowym stopniu stosuje się te same technologie. Tym samym nie wyjaśnia jednak, na jakiej podstawie mają dać się opisać kolejno: środek masowego przekazu, jakim jest film, sztuka komputerowa (w której to stosuje się również hełmy wirtualne), wojsko oraz przemysł informacyjny, jako nieodróżnicowana, *quasi-jednolita* kultura wizualna, która tworzyłaby koherentną całość. Sugeruje do tego, że uwarunkowany technologicznie wygląd płaszczyzny obrazu nie jest jednak każdorazowo charakterystyczną reprezentacją technicznego języka czy tek-

66 W.J.T. Mitchell, *Der Pictorial Turn...*, s. 26 i n.

67 Tamże, s. 26.

68 Tamże.

stu. To zawężenie do obrazowości grozi odszczepieniem od dyskursywnego porządku zależności władzy i wiedzy, odszczepieniem, od powołania którego Mitchell rozpoczyna swoje uzasadnienie zwrotu piktorialnego. W ten sposób obraz, jako efekt tego stosunku, oddziela się od tego, co dyskursywne.

Różnica numeryczna: Friedrich Kittler

Odnosząc się do technicystycznej teorii mediów, możemy mówić o nowym ikonoklazmie, który nie opiera się na niczym innym, jak tylko na starej wierze w magiczną moc sprawczą obrazów. Znaczyłoby to jednak wyłącznie przeniesienie krytyki kultury zdominowanej przez tekst na grunt technicystycznej teorii mediów, a tym samym potwierdzenie magicznej mocy sprawczej obrazów. W ten sposób krytyka ta mogłaby się wiązać z utratą na znaczeniu pojęć „zmysłu i zmysłowości”⁶⁹. Inną możliwością jest natomiast krytyczne omówienie wyobrażeń, jakie wiążą się z pojęciami danych i ilości danych [*Datenmengen*]. Wynikające z powyższych propozycji pojęcie obrazu będzie przydatne w wyjaśnieniu kilku kwestii.

Z takim samym uporem, z jakim Gottfried Boehm wstawiał się za ontologicznym pojęciem obrazu oraz za analizą obrazu, która z tegoż pojęcia została wywiedziona, Friedrich Kittler śledził pojęcie mediów, wywodzące się z samego „bycia” techniki, a nie z jej porozrzucanych produktów: „Bez tej formuły [*The Medium Is the Message* McLuhana, przyp. G.W.], która wręcz zakazuje poszukiwania czegoś za wytworzonymi technicznie powierzchniami, medioznawstwo miałoby wprowadzić jakiś przedmiot – podobnie jak swój przedmiot mają zagadkowe nauki pokroju teologii czy też teoria lodowa [*Welteislehre*]⁷⁰ – jednakże nie istniałoby medioznawstwo jako takie, w swej metodycznej jasności i izolacji”⁷¹. Z tego powodu pozostaje jedynie „przejąć pojęcie mediów stąd, skąd ono samo się wywodzi: w ogólności z fizyki, a w szczególności z inżynierii informacji”⁷².

Proponuję – tworząc świadomą analogię z różnicą ikoniczną Boehma – odniesienie pojęcia różnicy numerycznej do teorii mediów Kittlera, ażeby podkreślić bliskość tych dwóch koncepcji z perspektywy teorii poznania. Teza jest następu-

69 S. Krämer, *Friedrich Kittler – Kulturtechniken der Zeitachsenmanipulationen*, w: *Medien-Theorien. Eine philosophische Einführung*, hrsg. A. Lagaay, D. Lauer, Campus Verlag, Frankfurt am Main, New York 2004, s. 203.

70 *Welteislehre* – popularna na początku wieku XX pseudonaukowa teoria austriackiego inżyniera Hansa Hörbigera, wedle której większość ciał niebieskich składa się z lodu [przyp. red.].

71 F. Kittler, *Berliner Vorlesung 1999*, Merve Verlag, Berlin 2002, s. 24.

72 Tamże, s. 25.

jąca: Kittler, uzasadniając swoje pojęcie mediów, przeformułowuje – dzięki specyficznej lekturze kategorii Jacquesa Lacana – Heideggerowskie *Pytanie o technikę*⁷³ w taki sposób, że wymóg medialnego może być rozumiany ontologicznie, technika zaś – przywodząco [*hervorbringend*]. Pojęcie różnicy numerycznej pochodzi zatem z zakresu technologii komputerowej, która jest ontologiczna w postaci hardware'u oraz ontyczna w postaci software'u⁷⁴.

poprzez odniesienie się do fizyki oraz inżynierii informacji, Kittler – jeśli chodzi o pojęcie mediów – dokonuje najpierw odwrotu od Heideggera, którego niejasne [*unanschauliche*] wyobrażenie natury, to, „by przyroda stawiała się do raportu w jakiś rachunkowo dający się ustalić sposób i by jako system informacji zachowała nastawność”⁷⁵, jest przez niego konstatowane jedynie jako zniknięcie natury, jako użycie [*Gebrauch*] i jeden ze środków znajdujących się na „składzie” [*Bestand*].

Dla medioznawstwa owo zniknięcie nie jest ważne, istotne jest to, co wraz z tym zniknięciem zostaje stworzone, oraz jakie wynika z tego nowe pytanie w kwestii technicznej istoty techniki. „To, co dziś jest w odznaczający się sposób [*ineinem eminenten Sinn*] byciem, nie daje się zasadniczo zobaczyć, pomimo lub właśnie dlatego, że najpierw dostrzec można widzialne. Pod tym względem historia mediów optycznych jest historią znikania”⁷⁶. Tutaj „byt” [*Seinende*] ten jest czymś więcej niż jestestwem [*Dasein*] owego określonego ukazującego się [*Erscheinendes*]. I tenże byt określony jest przez swoją nieokreśloność oraz bycie-możliwym, jest też czymś innym niż język: „Dla istot, które mieszkają w języku, to, co widzą i słyszą, zawsze objawia się jako coś. Natomiast dla wspomaganych komputerowo analiz obrazu *coś-jako-coś* [*Etwas-als-Etwas*] pozostaje teoretycznym odległym celem, którego możliwość osiągnięcia nawet nie jest pewna”⁷⁷. Media techniczne, pojmowane ściśle jako narzędzia zapisu, przesyłania i przetwarzania

73 Por. M. Heidegger, *Pytanie o technikę*, w: tegoż, *Budować, mieszkać, myśleć*, przeł. K. Michalski, K. Pomian, M.J. Siemek, J. Tischner, K. Wolicki, Czytelnik, Warszawa 1977, s. 241.

74 Także Georg Friedrich Tholen cytuje ów tekst Kittlera, w którym mowa jest o tym „jest”: „Materia jest dziś informacja, a już nie tylko energia”, z kolei „w przeciwieństwie [do tego], w samych komputerach wszystko jest liczbą”. Tholen czyta w tym „implicitny antropomorfizm”, co jednakże moim zdaniem nie prowadzi daleko („Tholen Metaphorologie der Medien”, maszynopis, s. 10).

75 M. Heidegger, *Pytanie o technikę*...

76 F. Kittler, *Berliner Vorlesung 1999*, Merve Verlag, Berlin 2002, s. 202.

77 Tenże, *Computergrafik. Eine halbtechnische Einführung*, w: *Mimetische Differenzen. Der Spielraum der Medien zwischen Abbildung und Nachbildung*, hrsg. G.Ch. Tholen, S. Flach, Kassel University Press, Kassel 2002, s. 226.

nia, w myśl tej teorii mediów, nie operują danymi wyprodukowanymi przez samo medium, ale – i to oznacza drugi punkt zwrotny – „fizykalnie realnym sobą” [*physikalisch Reellen selbst*]⁷⁸. Poniżej powinniśmy bliżej przyjrzeć się pojęciu realnego, gdyż pochodzenia Kittlera, podobnie i pochodzenia Boehma, nie da się sprowadzić do hasła „uczeń Heideggera”⁷⁹. Wszelako w tym „realnym” czai się Heideggerowska różnica ontologiczna, przy czym pytanie, zamiast przyczynowości zorientowanej na korzyść i użytek, dotyczy inaczej artykułowanej przyczynowości pomiędzy techniczną istotą techniki a mediami.

Dla literaturoznawcy Kittlera pismo oraz książka są również mediami – mediami przedtechnicznymi – i jest to decydująca cezura co do tego, w jaki sposób „realne” rozwija swoje znaczenie w teorii mediów. By swoje rozróżnienie na media przedtechniczne i techniczne uczynić przekonującym, Kittler powołuje się (odnosił się do tego w swojej karierze już wcześniej) na te elementy teorii lingwistyki strukturalnej oraz na wynikające między innymi z niej terminologie służące do opisu konstituowania się podmiotu, które odnajduje u psychoanalityka Jacques’a Lacana.

Wszelkie fenomeny rozpoznawania postaci funkcjonują u Lacana pod metodycznym hasłem Wyobrażonego z taką puentą, że są one zarówno automatyczne, jak i złudne. (...) Teraz należy zapamiętać, że Wyobrażone tworzy tylko jedną z trzech metodycznych kategorii owej strukturalistycznej teorii. Wymiar kodu (...) występuje u Lacana pod nazwą Symbolicznego, które okazuje się głównie zamieszkiwać kod języka codzienności. Trzecią kategorią jest wreszcie Realne, której proszę nie mylić z popularną, tak zwaną realnością. Jako *le réel* określone jest jedynie to, co nie posiada ani postaci – jak Wyobrażone – ani składni – jak Symboliczne. Innymi słowy: Realne wypada zarówno z kombinatorycznych porządków, jak i z procesów optycznego postrzegania; ale właśnie dlatego (...) może być zapisane i przetwarzane przez media techniczne⁸⁰.

Należy dodać, że zgodnie z teorią Lacana niemożliwe jest, by te trzy kategorie – Wyobrażonego, Symbolicznego i Realnego – ściśle od siebie oddzielić oraz przyporządkować je odrębnym działaniom lub też jakiemuś „postępowaniu” mediów. Odwrót od Lacana ma miejsce wtedy, gdy Kittler przekłada Lacanowski termin *le réel* na *das Reelle*, czym zarazem odcina się od funkcjonującego w niemieckojęzycznych tłumaczeniach terminu *das Reale*. Dzięki temu zabiegowi Kittler nie tylko łączy jedno z centralnych pojęć teorii Lacanowskiej ze zmodyfikowaną nazwą, ale także, przede wszystkim, integruje je w swojej teorii mediów w we-

78 Tamże, s. 202.

79 G. Winthrop-Young, *Friedrich Kittler zur Einführung*, Junius Verlag, Hamburg 2005, s. 78.

80 F. Kittler, *Berliner Vorlesung...*, s. 36, 37.

wewnętrznie zmienionej formie. Odtąd realne [*das Reelle*] będzie tym miejscem bytu, które oddala jego teorię mediów od elementów widocznych [*Sichtbarkeiten*] na płaszczyznach w stronę funkcjonowania samych mediów. Proces ten w początkowej fazie odnosi się do liczby, a następnie przebiega zgodnie z argumentacją posiłkującą się teorią Lacana: „Liczby są symboliczne, o ile – jak znaki w ogóle – są zastępowalne, a więc ostatecznie wszystkie dają się odwzorować w systemie binarnym – pod tym warunkiem jednak, że liczby binarne istnieją jako historyczny system notacji. W przeciwieństwie do tego realne [*reell*] są te same liczby, o ile ich cyfry oraz operatory wymagają konkretnej i datowanej historycznie notacji i tak samo realnych [*reellen*] mediów. Dopiero media zapewniają bowiem realnemu [*Reellen*] „przyklejenie do swego miejsca” w ogóle, a w szczególności umożliwiają znakowi pierwiastka odnalezienie tego miejsca „na kartce papieru”⁸¹. Kittler powiada tu, że cyfry oraz symbole, którymi posługujemy się w matematyce, są kulturowymi osadzeniami [*Setzungen*]. Jedyńka jako liczba, a przede wszystkim zero, w określonym momencie historycznym musiały najpierw zostać wprowadzone, ażeby wszystkie inne mogły być reprezentowane przez cyfry 0 oraz 1. Dalej Kittler pisze, że proces ten nie pojawił się nieoczekiwanie jak grom z jasnego nieba, ale że postać liczb (cyfr oraz operatorów) uzależniona jest zarówno od tego, o czym mają informować, jak i od obiegu, którego medium informacje te mają zostać przekazane. Przyjmuje się z góry, że istnieją takie liczby, które w istocie nie są już znakami, lecz realnym „byciem” [*reelle „Sein”*]. Jednak bycie liczby jako takiej nie jest możliwe do zobrazowania [*nicht*

81 Tenże, *Draculas Verhältnis, Technische Schriften, Reclam, Leipzig 1993*, s. 68. Tezę, jako by Lacan ujął swoje psychoanalityczne teorie za pomocą formalnego języka matematyki, w znacznym stopniu dyskredytuje następująca wypowiedź Lacana: „Matematyczna formalizacja jest naszym celem, naszym ideałem. Dlaczego? – ponieważ sama jest matmem, co oznacza, że jest zdolna do integralnego przekazywania samej siebie”. J. Lacan, *Das Seminar. Buch XX: Encore* (Fadenringe, 22.10. 1973), Quadriga Verlag, Weinheim, Berlin 1986, s. 128. O ile mi wiadomo, jedynie Mai Wegener jasno określiła funkcję, jaką język matematyki pełni w psychoanalitycznej teorii Lacana: „Matematyka odstawia pewien aspekt języka, który normalnie pozostaje zasłonięty przez narośle Wyobrażonego. Tym, co zostaje uwydatnione, oczyszczone i „uszlachetnione” przez matematyczne użycie języka, jest (...) samo rusztowanie języka: budowa kości albo tryby, które leżą zarówno u podstaw struktury języka naturalnego, jak i języka formalnego. Językowa prawidłowość rozwija się – to jest to, o czym Lacan w tamtych latach nieustannie mówił swojej publiczności – początkowo oddzielnie w stosunku do sensu. M. Wegener, *Neuronen und Neurosen. Der psychische Apparat bei Freud und Lacan. Ein historischer Versuch zu Freuds Entwurf von 1895*, w: *Trajekte. Eine Reihe des Zentrums für Literaturforschung Berlin*, hrsg. S. Weigel, K. Barck, Wilhelm Fink Verlag, München 2004, s. 62.

abbildbar], wymaga jakiegoś medium oraz reguły notacji⁸². Należy podkreślić, że ta teoria liczb oraz możliwość odwzorowania znaczą coś zupełnie innego niż analogia liczbowa Boehma: „Ikoniczny *logos* jest ściśle spokrewniony z *logosem* liczb (która gwoździ swego uzasadnienia nie odwołuje się do języka)”⁸³. Kittler tymczasem próbuje przypisać możliwości algorytmizacji „wszystkiego możliwego” nieokreślone, rozumiane ontologicznie bycie, któremu dopiero w różnicy numerycznej wyznaczane jest określone jestestwo, a poprzez to będące jednocześnie więcej niż tym (cyfrą). Kittler za przykład podaje ton, który podczas każdorazowego mówienia zaczyna drgać i może zostać zapisany na fonografie tylko jako przypadkowe wydarzenie się piosenki lub słów.

Powyższe warunki czynią z teorii mediów Kittlera teorię umocowanej w technice samodzielności mediów, nie zaś ich służebności. Dążąc do sformułowania technicystycznej hermeneutyki mediów, owa teoria mediów upodabnia się w stawianych przez siebie pytaniach o bycie swoich przedmiotów do teorii obrazu przedstawianej przez Gottfrieda Boehma.

Podobieństwo leży przede wszystkim w zakładanej przyczynowości, która u Boehma prowadziła do stworzenia pojęcia różnicy ikonicznej i która mieści się w różnicy numerycznej u Kittlera, a także prowadzi do pytania: co powoduje przywodenie [*Hervorbringung*] (*poiesis*), kiedy materiał, forma, wygląd i *logos* stale się zazębiają, a rzeczy oraz czynności nie mogą być już od siebie oddzielone⁸⁴. W tym uzasadnianiu przyczynowości Kittlerowi zależy, ażeby przekształcić to, co substancjalne rzeczowości [*das Substantielle der Dinglichkeit*] w *Inne* tak, by zgodnie z logiką argumentacji móc nadal uzasadniać tę przyczynowość. Owo

82 H. Mehrstens, *Moderne Sprache Mathematik. Eine Geschichte des Streits um die Grundlagen der Disziplin und des Subjekts formalen Systeme*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1990, s. 23–34. By uczynić bardziej zrozumiałym, dlaczego Kittler jako humanista pisze o liczbach, niech w tym miejscu przywołany zostanie historyk matematyki Herbert Mehrstens ze swoim stanowiskiem wobec pisania i pisma matematyków: „«System zapisu» jest poza tym słowem, którego matematycy w ogóle nie wykorzystują. W ich języku i mowie chodzi o liczby, ilości, potęgę, ale nie o pisanie symboli. Przy tym wszystkim piszą i bazgrzą oni nieustannie. Nie mówią o swoim czynnie, oni to czynią. I robią to za pomocą znaków, które bazgrzą na papierze, tablicy czy także na piasku. Nie chodzi mi o to, żeby dać wyobrażenie o czynnie matematyków, ale o to, żeby przeanalizować ich mowę z perspektywy ich czynu na podstawie analizy także ich matematycznych czynów. W znacznej mierze polegają one na tym, aby postawić znaki i tym samym opracować zasady, na podstawie których można stawiać znaki zgodnie z zasadami”.

83 G. Boehm, *Jenseits der Sprache?*..., s. 41.

84 M. Heidegger, *Pytanie o technikę*..., s. 332.

Inne jest gdzieś „niemożliwym realnym”⁸⁵, w innych zaś miejscach nazwane jest „realnym w swojej niewystawionej nieprzewidywalności”⁸⁶.

Wraz z technicystyczną teorią mediów Kittlera można by uzasadnić taką teorię obrazu, dzięki której obrazy cyfrowe mogą być pojmowane wyłącznie jako analogowe przedstawienia niewielkiej liczby danych. Oddzielenie danych bądź ilości danych od transformacji w ikoniczne oznaczałoby, że należy – sięgając daleko poza grafikę komputerową i z tego względu bardziej radykalnie – zapytać o możliwość odwzorowania i referencyjności obrazu, unikając tym samym naiwnego pojęcia reprezentacji. Jednakże pozbycie się [pojęcia] zapośredniczenia [*Vermitteltheit*] z pojęcia mediów znaczyłoby, że należy rozumieć sprzętowe oraz technologiczne warunki produkcji jako nie więcej niż część ustrukturyzowanego systemu znaków, który stwarza znaczenie⁸⁷. O ile nie ma tu mowy o mistyce rzeczy, o tyle założyć można pewne zaczarowanie techniki. Problemатyczne czy nawet zgubne jest w kokieterii Kittlera to, że wraz z „okrucieństwem” jego teorii mediów technicznych⁸⁸ ontologicznie uzasadniony technicyzm oraz matematyczny formalizm wykluczają podmiot działania, a tym samym odpowiedzialność.

Rezultatem dyskusji przeprowadzonej w niniejszym artykule jest nagły apel, ażeby pożegnać się z mówieniem o „zwrotach”. Apel, ażeby pożegnać się również z tymi pojęciami dotyczącymi obrazu i mediów, które są zamknięte na zbadanie przyczyn swojego ostatecznego uzasadnienia i których dyspozytywy – dotyczące logiki ich argumentacji – krążą w hermeneutycznym błędnym kole, wykazując, gdzie wymagane jest pytanie „jak?”, dotyczące znaczeń produkowanych wciąż na nowo w mowie o obrazach i mediach.

Przełożyli Paweł Brożyński, Karolina Doeppner, Małgorzata Jędrzejczyk

85 F. Kittler, *Computergrafik. Eine halbertechnische Einführung*, w: *Mimetische Differenzen*, hrsg. G.C. Tholen, S. Flach, Kassel University Press, Kassel 2002.

86 Tenże, *Die Nacht der Substanz*, w: *Kursbuch Medienkultur. Die massgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*, hrsg. C. Pias, J. Vogl, L. Engell, O. Fahle, B. Neitzel, DVA, Stuttgart 1999, s. 517.

87 R. Barthes, *Introduction to the Structural Analysis of Narratives*, w: tenże, *The Semiotic Challenge*, Basil Blackwell, Oxford, pierwsze wydanie 1966, wznowienie 1988, s. 188.

88 F. Kittler, *Philosophien der Literatur*, Berliner Vorlesung, Merve, Berlin 2002, s. 30.

obraz/ciatio

Jasne jest, że moja przestrzeń wzrokowa inaczej się kształtuje pod względem długości niż pod względem szerokości”².

„Za [Hinter] naszymi myślami [Gedanken]³, zarówno prawdziwymi, jak i fałszywymi, znajduje się zawsze ciemne tło [Grund], które dopiero później możemy wydobyć na jaw i wypowiedzieć w postaci myśli”⁴.

Ludwig Wittgenstein

1.

Niniejszy tekst gromadzi rozważania poświęcone zagadnieniu pola obrazu [Bildfeld] w historii sztuki. Ponieważ przemyślenia te zostały wyrażone w ramach krytycznej dyskusji na temat obrazu, która najpierw i przede wszystkim skupia się wokół pojęcia podłoża [Grund] (lub na podłożu pojęć⁵), chciałbym zacząć od – siłą rzeczy tymczasowego – określenia relacji między różnymi znaczeniami słów „pole” i „podłoże”. Celem takiego zabiegu nie jest stworzenie apodyktycznego ustalenia; ma on służyć wstępnej orientacji w obszarze, w którym powiązania są skomplikowane, niejasne i zależne od zmiennego użycia językowego, od którego nie można oczekiwać uniwersalnego obowiązywania.

Bez wątpienia są miejsca, w których pojęcia pola i podłoża stykają się lub wręcz zachodzą na siebie w zakresie pojęciowym lub rzeczowym. Tak jak podłoże,

- 1 Ten esej jest częścią większego projektu, który podejmuje tematykę pola obrazu i możliwości topologii obrazu, por. również: *Topologie. Falten, Knoten, Netze, Stülpungen in Kunst und Theorie*, hrsg. W. Pichler, R. Ubl, Turia + Kant Verlag, Wien 2009. Za wskazówki, krytykę i pomoc podziękowania dla: Hansa Adlera, Manueli Ammer, Gottfrieda Boehma, Teji Bach, Richarda Heinricha, Kathariny Herrmann, Cathariny Kahane, Rainera Krupitza, Stefana Neunera, Kathariny Puffer, Wenera Rappla, Gudrun Swobody i Ralpha Ubla. W języku niemieckim tekst ukazał się pod tytułem *Zur Kunstgeschichte des Bildfeldes*, w: *Der Grund. Das Feld des Sichbaren*, hrsg. G. Boehm, M. Burioni, Wilhelm Fink Verlag, Monachium 2012, s. 441–474.
- 2 L. Wittgenstein, *Dzienniki 1914–1916*, przeł. M. Poręba, postowie J. Ziobrowski, Wydawnictwo Spacja, Warszawa 1999, s. 140, § 20.10.1916 [przyp. red.].
- 3 Zrost *Hintergedanke* oznacza w języku niemieckim *podtekst* lub *ukryte zamiary* [przyp. red.].
- 4 L. Wittgenstein, dz. cyt., s. 61, § 8.12.1914 [przyp. red.].
- 5 Słowo *Grund* może oznaczać w języku niemieckim *podłoże, tło, powód, przyczynę, rację, grunt i ziemię* [przyp. red.].

które dźwiga wzniesiony na nim budynek, tak i pole, jeśli jest to pole uprawne, może dźwigać drzewa wydające owoce. Pole może być częścią tego lub innego podłoża (w sensie działki). I odwrotnie, granica działki może ewentualnie zbiec się z granicą pola. Figura [Figur] może się odnosić zarówno do podłoża, jak i do pola, tak samo jak możliwe jest określenie związku między figurą a podłożem jako związku między „tematycznym centrum zainteresowania” a „nietematycznym polem”⁶. Spoglądając jednak pod kątem pojęciowym, pole i podłoże są łatwe do odróżnienia. Osoba mówiąca o podłożu może mieć na myśli to, co leży u podstaw, czyli uzasadnienie, to, „na czym leży i spoczywa coś innego”⁷, lub przestrzenne przed i za, w sensie pierwszego planu [Vordergrund] i tła [Hintergrund]. W odniesieniu do pól nasze zainteresowanie dotyczy natomiast kwestii, czy są one otwarte lub czy zawierają coś w rodzaju granicy, stanowiącej być może początek innego, sąsiadującego pola. Za pomocą pola można także wyróżnić poszczególne pozycje [Positionen], które mogą zostać zajęte w polu. Zaznaczone mogą zostać również siły, które w ramach tego pola działają⁸. Także związki pomiędzy figurą a podłożem z jednej strony, z drugiej zaś między figurą a polem są zróżnicowane. W relacji figury do podłoża nie mniej interesujące jest, czy i jak przedstawiona figura odróżnia się od niego oraz jak przed nie występuje. Podłoże można sobie wyobrazić jako miejsce urodzenia, przetrwania [Bergungsort] albo pochówku danej figury, miejsce, z którego może ona wyjść lub w którym może się zatopić; jego wymiarem jest zatem, patrząc na to w ten sposób, głębokość [Tiefe]. W przeciwieństwie do podłoża, patrząc na pole, choć wcale nie musi być ono płaskie, pytamy raczej o jego rozległość [Weite] lub rozszerzenie i zwracamy uwagę na dane pozycje [Stellung] figur. Czy ta lub inna figura wchodzi w ogóle w przestrzeń pola? A jeśli tak, to na jaką pozycję? Nie tyle chodzi tutaj o pojawianie się i znikanie figur jako takich, ile o pozycję, na jakiej to pojawianie się, względnie jej [figury] działanie, ma miejsce, a także o zależność jakości ich pojawiania się i działania od danych, przyjmowanych przez nie pozycji.

6 Por. G. Boehm, *Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder*, w: *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*, hrsg. Ch. Maar, H. Burda, Dumont Buchverlag, Köln 2004, s. 28–43 (przedruk w: G. Boehm, *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, Berlin University Press, Berlin 2007, s. 34–53).

7 Por. M. Heidegger, *Zasada racji*, przeł. J. Mizera, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 2001, s. 146.

8 O semantyce pola (w szczególności w odniesieniu do pojęcia pola leksykalnego) por. W. Zillig, *Wörter, Felder und Wortfelder. Ein Essay über eine sprachwissenschaftliche Metapher*, w: *Jost Trier. Leben, Werk, Wirkung*, hrsg. W. Zillig, Aa Verlag, Münster 1994, s. 129–203, w szczególności s. 140–148.

W obecnym języku potocznym, jak również w literaturze naukowej pojęcie pola nie jest reprezentowane słabiej niż pojęcie podłoża. Nasze wypowiedzi i teksty przeniknięte są metaforami pola różnego pochodzenia. Co byśmy zrobili bez pojęcia „pole napięcia”? Nie wspominając już o nieuniknionym „ustawić się” [*Sich-Positionieren*] i „być dobrze ustawionym” [*Gut-Aufgestellt-Sein*], które zawierają pewne militarne konotacje⁹. Pojęcie pola oczywiście weszło do użycia w obszarze filozofii i nauk ścisłych, na długo przed przejściem go przez marketing i wszechobecny dziś wokół nas żargon taktyczno-strategiczny. W filozofii profil nadał mu Immanuel Kant¹⁰. Prominencję pojęcia pola w czasach współczesnych można wytłumaczyć przede wszystkim faktem, że od XIX wieku znajdowało i wciąż znajduje ono zastosowanie w wielu dyscyplinach naukowych. Jak wiadomo, odnosi się to zarówno do fizyki – od Faradaya i Maxwella do Einsteina – jak i innych dyscyplin¹¹. Pojęcie to jest także wykorzystywane w psychologii poznawczej, psychologii postaci i fenomenologii¹², w społeczno-psychologicznej koncepcji pola Kurta Lewina czy socjologii Pierre’a Bourdieu, a także w językoznawczych i literaturoznawczych studiach tak różnych pisarzy, jak Karl Bühler, Jost Trier i Harald Weinrich¹³. Wybitni historycy sztuki

9 Powiązane z *Gut-Aufgestellt-Sein* wyrażenie *in Gefechtsordnung aufgestellt sein* oznacza w języku niemieckim stać w ordynku, czyli w szyku wojskowym [przyp. red.].

10 Por. wstęp do *Krytyki władzy sądzienia* i rozwinięte w niej metakonceptualne rozróżnienie na pole [*Feld*], podłożo [*Boden*] i obszar pojęciowy [*Gebiet eines Begriffs*] (rozdział 2). Więcej także w: J.-C. Martin, *Variations. La philosophie de Gilles Deleuze*, Payot, Paris 1993. Mniej sprofilowane jest pojęcie pola u Baumgartena (*Metaphysik*, § 378). Według Baumgartena różne wyobrażenia mogą być przypisane różnym polom, np. ciemne wyobrażenia „polu ciemności”, jasne wyobrażenia „polu jasności”. Te „pola” pomyślane są jako nadrzędne przedstawienia, przy czym „pole ciemności” identyfikowane jest przez Baumgartena jako „podłożo duszy”. Grunt staje się tutaj zatem specjalnym rodzajem pola. Za tę wskazówkę dziękuję Hansowi Adlerowi.

11 Por. M.B. Hesse, *Forces and Fields. The Concept of Action at a Distance in the History of Physics*, Nelson, London 1961. Pomocne wskazówki dotyczące różnego definiowania pojęcia pola w znaczących dyskursach XIX i XX wieku można znaleźć także w: J.K. Otto, *Skulptur als Feld. Flache Bodenplastik seit 1960*, Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main, Berlin, Bern 2006, s. 163–187. Do tego tekstu dotarłem niestety już po zakończeniu prac nad manuskrytem.

12 Brakuje tutaj, na ile mogę to stwierdzić, zakrojonych na szeroką skalę naukowych rozważań na ten temat. O fenomenologicznym pojęciu pola, które wymaga dalszego zbadania zob. np. Z. Choi, *Der phänomenologische Feldbegriff bei Aron Gurwitsch*, Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main – Berlin – Bern 1997.

13 Więcej o właściwych teoriach z zakresu nauk społecznych w: J.L. Martin, *What is Field Theory?*, „*American Journal of Sociology*” 2003, 109, nr 1, s. 1–49. O teorii pola leksykalnego Triera zob.: *Jost Trier. Leben, Werk, Wirkung*, hrsg. W. Zillig, dz. cyt.

ki, m.in. Meyer Schapiro, Dagobert Frey czy Max Imdahl, podejmowali próby stworzenia i upowszechnienia własnej definicji pojęcia pola. Najbardziej znanym tekstem jest esej Schapiro *Niektóre problemy semiotyki sztuk plastycznych. Pole i nośnik znaków obrazowych* [*On Some Problems in the Semiotics of Visual Art. Field and Vehicle in Image-Signs*]¹⁴. W niemieckojęzycznej historii sztuki ważnym odniesieniem jest również poświęcona sztuce Giotto książka Maxa Imdahla¹⁵. Kto chciałby zająć się refleksją na temat pojęcia pola w historii sztuki, odwoła się dzisiaj nie tylko do Schapiro i Imdahla, lecz także – choć mniej bezpośrednio – do Freya.

Nie chciałbym stwarzać wrażenia, że pojęcia pola u tych trzech historyków sztuki się pokrywają. Schapiro umieścił swoje rozważania w obszarze semiotyki obrazu i rozwinął je w nawiązaniu do „niemimetycznych elementów” obrazu. Imdahl, zainspirowany między innymi wcześniejszymi studiami Freya¹⁶, chciał stworzyć w ramach historii sztuki metodę, która zasypałaby przepaść między analizą formy a interpretacją treści¹⁷. Po-

14 Studium Schapiro ukazało się po raz pierwszy w: „Semiotica”, 1969, 1, s. 223–242. W moim tekście odwołuję się do niemieckiego tłumaczenia, które ukazało się pod tytułem: *Über einige Probleme in der Semiotik der visuellen Kunst. Feld und Medium beim Bild-Zeichen*, w: *Was ist ein Bild?*, hrsg. G. Boehm, Wilhelm Fink Verlag, München 1994, s. 253–274. Tekst w języku polskim ukazał się w tłumaczeniu Ewy König-Krasińskiej w roku 1976 pod tytułem *Niektóre problemy semiotyki sztuk plastycznych. Pole i nośnik znaków obrazowych*, w: *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce. Dwadzieścia sześć artykułów uczonych europejskich i amerykańskich*, red. J. Białostocki, PWN, Warszawa 1976, s. 280–301 [przyp. red.].

15 M. Imdahl, *Giotto. Arenafresken – Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*, Wilhelm Fink Verlag, München 1980. W języku polskim ukazał się tekst (pochodzący z tegoż, *Giotto. Zur Frage der ikonischen Sinnstruktur*, Die Hefte der Siemens Stiftung, München 1979) Giotto. Na język polski przetłumaczony został fragment książki *Z zagadnień ikonicznej struktury sensu*, przeł. T. Żuchowski, w: *Perspektywy współczesnej historii sztuki. Antologia przekładów „Artium Quaestiones”*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2009 [przyp. red.].

16 D. Frey, *Giotto und die maniera greca. Bildgesetzlichkeit und psychologische Deutung*, „Wallraf Richartz-Jahrbuch”, 1952, 14, s. 73–98. Tłem jest tu sięgająca wstecz niemieckojęzyczna tradycja badań giottowskich, polegająca na opisywaniu kompozycji tego malarza w szczególnie uislny sposób jako struktur całościowych. Najważniejszymi nazwiskami są tutaj: Friedrich Rintelen (*Giotto und Giotto-Apokryphen*, München – Leipzig 1912), Theodor Hetzer (*Giotto. Grundlegung der neuzeitlichen Kunst*, Mittenwald Stuttgart 1981, w: *Schriften Theodor Hetzers*, hrsg. G. Berthold, t. 1; ale przede wszystkim – opublikowany w 1941 roku w postaci książki – obszerny tekst: *Giotto. Seine Stellung in der europäischen Kunst*, Vittorio Klostermann Verlag, Frankfurt am Main 1941, s. 29–249).

17 Więcej w: F. Thürlemann, *Ikonographie, Ikonologie, Ikonik. Max Imdahl liest Erwin Panofsky*, w: *Bildtheorien. Anthropologische und kulturellen Grundlagen des Visualistic Turn*, hrsg. K.-S. Hombach, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2009, s. 214–234.

mimo przytoczonych różnic da się jednak w owych sposobach pojmowania pola obrazowego odnaleźć coś na kształt wspólnego jądra. Zgodnie z nim, należałoby wyobrazić sobie pole obrazu jako rodzaj ograniczonej płaszczyzny, w którą coś może zostać wpisane [*eingetragen werden kann*] bądź może w nią wkroczyć [*Eingang finden kann*]. Można rozważać to wpisanie jako zaznaczenie [*Markierung*], element lub figurę. Tym, co zwłaszcza jest tu ważne, jest pewna korelacja różnic rozmieszczenia i różnic wartości. Przesunięty w polu obrazowym element przyjmuje przy odbiorze inną wartość pozycyjną [*Stellenwert*] [w systemie], zmieniają się także możliwości jego rozwoju [*Entfaltungsmöglichkeiten*]. Pole obrazu, nawet jeśli pozornie sprawia wrażenie jednorodnego, okazuje się zróżnicowaną przestrzenią, podzieloną na różne obszary, strefy i pozycje.

Wyobraźmy sobie na przykład schematyczne przedstawienie krajobrazu z drzewem, łąką i niebem. Jeśli wprowadzimy w przestrzeń obrazu element dodatkowy, na przykład czerwony okrąg, dodatek ten, w zależności od swojej pozycji, może być owocem na jabłoni, piłką na trawie, wschodzącym lub zachodzącym słońcem. Nasi teoretycy pola – Schapiro, Frey, Imdahl – z pewnością nie byłiby zadowoleni z tego przykładu. Różnice wartości, do których oni się odwołują, nie powinny być zredukowane do kwestii mapowania [*Abbildung*]¹⁸. Nie chodziło im także o trywialną sytuację, w której przesunięcie elementów przedstawienia na płaszczyźnie obrazu [*Bildfläche*] koreluje z przesunięciem odpowiednich przedmiotów przedstawienia w fikcyjnej przestrzeni obrazu (według schematu: jeśli przesunę czerwony okrąg w górę, na obrazie nastąpi wschód słońca). Wspomniani teoretycy zainteresowani byli innymi rzeczami, na przykład sceniczną wagą lub specyficzną treścią wyrazu, którą dana figura może przyjąć, w zależności od własnej pozycji, jaką może zajmować w polu. Jakie miejsce oferuje figurze największy zakres możliwości [*Entfaltungsmöglichkeit*]? Gdzie jej pojawienie się będzie miało największą siłę oddziaływania, a gdzie jej pozycja zostanie zachwiana? Różnice te powinny być jeszcze lepiej zauważalne i semantycznie istotne później, gdy płaszczyzna obrazu – abstrahując od danego elementu – pozostaje pusta. Niezależnie od tego, czy na obrazie zostają przedstawione określone przedmioty, płaszczyzna obrazu byłaby zatem jak zróżnicowana w sobie, niejasna [*abgeschatteter*] jakościowo przestrzeń – przestrzeń, w której góra i dół, lewo i prawo, centrum i peryferie są różnymi rejonami, i w której poruszenia – w zależności od ich kierunku – posiadają różne wartości. Te obecne w polu różnice wpływają – tak brzmi argument – bezpośrednio na elementy w nie wprowa-

18 W kwestii pojęcia pola obrazu ściśle dotyczącego teorii odwzorowania por. E. Stenius, Wittgensteins *Traktat. Eine kritische Darlegung seiner Hauptgedanken*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1969, s. 130.

dzione. Schapiro podkreślał, że samo przesunięcie figury z osi środkowej może nadać jej pewne napięcie psychiczne¹⁹. Ponieważ takie rezultaty przedstawienia zdają się leżeć na innym poziomie niż relacje odwzorowywania [*Abbildungsrelationen*], a przede wszystkim także dlatego, że nie mają one nic wspólnego z ideą przedstawiania poprzez podobieństwo [*Abbildung durch Ähnlichkeit*], pole obrazu zaliczone zostało przez Schapiro do „niemimetycznych elementów” znaku obrazowego. Pole w jego rozumieniu – Frey i Imdahl myśleli podobnie – samo w sobie nie przedstawia niczego, odgrywa jednak istotną rolę w konstytuowaniu się obrazowej zawartości sensu [*bildlicher Sinngehalt*]. Jest wątpliwe, czy takie rozważania byłyby możliwe bez doświadczenia malarstwa abstrakcyjnego; to nie przypadek, że większość tego, co wspomniani historycy sztuki wywodzili w kwestii pola obrazu, można *mutatis mutandis* odnaleźć już u Kandinskiego²⁰.

○ ile mi wiadomo, naszkicowane pojęcie pola było w historii sztuki podejmowane i rozwijane jedynie sporadycznie. Odnoszące się do tego tematu pomysły Schapiro – znacznie bogatsze i bardziej zróżnicowane, niż zostało to tutaj zasygnalizowane – spotkały się z uznaniem wśród francuskich autorów, takich jak Jean-Claude Lebensztejn, Jean-Claude Bonne i Georges Didi-Huberman²¹. Niedawno również David Summers odwołał się do Shapiro w swoich rozważaniach, mających na celu systematyczną rekonstrukcję terminologii pojęć historii sztuki dotyczących przestrzeni²². Co się tyczy historycznie i systematycznie mniej odległych – jednak w aspekcie teorii obrazu przynajmniej

19 M. Schapiro, dz. cyt., s. 287–288.

20 W. Kandinsky, *Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente*, 7. Aufl., Benteli Verlag, Bern-Bümpliz 1973 (po raz pierwszy wydane jako dziewiąty tom *Bauhaus-Bücher*, hrsg. W. Gropius, L. Moholy-Nagy, Albert Langen Verlag, München 1926). [Wyd. pol.: W. Kandyński, *Punkt i linia a płaszczyzna. Przyczynek do analizy elementów malarskich*, przeł. S. Fijałkowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1986, przyp. red.]. Odpowiadający *polu* termin nazywa Kandinsky *płaszczyzną podłoża* [*Grundfläche*] [w polskim przekładzie błędnie: *płaszczyzna obrazu* lub *powierzchnia obrazu*, przyp. red.] – co po raz kolejny przypomina, że poruszamy się w obszarze, w którym terminologiczne przyporządkowania nie są jednoznaczne.

21 Por. J.-C. Lebensztejn, *Zigzag*, Flammarion, Paris 1981 (tu przede wszystkim tekst o Franqu Stelli: *L'étoile*, s. 49–80); J.-C. Bonne, *L'art roman de face et de profil. Le tympan de Conques*, Le sycomore, Paris 1984 (niestety nie udało mi się zająrzeć do tej niesamowicie trudnej do zdobycia książki); G. Didi-Huberman, *Die Frage des Details, die Frage des „pan”*, w: *Was aus dem Bild fällt. Figuren des Details in Kunst und Literatur*, hrsg. E. Futscher, S. Neuner, W. Pichler, R. Ubl, Wilhelm Fink Verlag, München, 2007, s. 43–86.

22 Por. D. Summers, *Real Spaces. World Art History and the Rise of Western Modernism*, Phaidon Press, London – New York 2003.

tak samo ambitnych (a z pewnością bardziej śmiałych) – rozważań Freya i Imdahla, odniósł się do nich całkiem niedawno między innymi także Thomas Puttfarken. Krytycznie zauważył, że obaj – zarówno Imdahl, jak i Frey – pozwalają sobie na myślenie o obrazie tylko w liczbie pojedynczej, pozostawiając pytania o skalę zupełnie niezauważone. Wystrój malarski kaplicy Arena autorstwa Giotta nie jest – jak akcentuje Puttfarken – zbiorem estetycznych, zamkniętych w sobie, pojedynczych obrazów (jak zdają się zakładać Frey i Imdahl), lecz monumentalnym systemem obrazowym. Koncepcja pola w wydaniu Freya i Imdahla nie uwzględnia ani kontekstów odniesienia [*Verweisungszusammenhänge*], które wykraczają poza pojedynczy obraz, ani związanych z monumentalizmem włoskiego malarstwa freskowego kwestii z obszaru estetyki recepcji. W związku z tym posiada ona ograniczoną użyteczność w analizie sztuki przednowoczesnej²³.

Na gruntowną debatę dotyczącą pojęcia pola obrazu w historii sztuki trzeba nam będzie jeszcze poczekać. Jej celem musiałoby być pokazanie, że dziedzina, jaką jest historia sztuki, operuje w sposób mniej lub bardziej przemyślany – częściowo zupełnie odmiennymi – pojęciami pola. Obok pola obrazu, definiowanego zgodnie z postulatami Shapiro, Freya lub Imdahla, istotne historyczne i teoretyczne odniesienie stanowi również zrekonstruowany przez Jeroena Stumpela termin *campo*²⁴. Dalszej dyskusji wymagają także rozważania Huberta Damischa sprzed ponad trzydziestu lat, dotyczące określenia relacji między zachodnią i dalekowschodnią koncepcją pola obrazu²⁵. Poniższe rozważania ograniczą się jedynie do zdefiniowania wyżej wymienionego pojęcia pola obrazu na stosunkowo mocno zawężonym obszarze sztuki zachodniej XIX i przede

23 Por. T. Puttfarken, *The Discovery of Pictorial Composition. Theories of Visual Order in Painting 1400–1800*, Yale University Press, New Haven – London, 2000, s. 8–35.

24 Por. J. Stumpel, *On Grounds and Backgrounds. Some Remarks about Composition in Renaissance Painting*, „Simiolus. Netherlands Quarterly for the History of Art” 1988, 18, No. 4, s. 219–243; G. Didi Huberman, *Fra Angelico. Unähnlichkeit und Figuration*, Wilhelm Finle Verlag, Monachium 1995, s. 23 n.; T. Puttfarken, dz. cyt., s. 110–121.

25 Por. H. Damisch, *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*, Editions du Seuil, Paris 1972, s. 219; L. Ledderose, podczas dyskusji w ramach konferencji zorganizowanej w Bazylei, zwrócił uwagę na to, że porównania Shitao – dla Damischa szczególnie ważne jest porównanie pomiędzy malarstwem a „drogami, które ograniczają pole” – są po części trudne do zinterpretowania, a często także konkurują z innymi metaforami, tak że niełatwo jest określić poszczególne porównania jako tropy mistrzowskie chińskiego malarstwa (tak jak w przypadku znanej metafory okna Leona Battisty Albertiego, uznawanej za trop mistrzowski ważnej zachodniej koncepcji obrazu wczesnej ery nowożytnej).

wszystkim XX wieku. Chcę skonfrontować to pojęcie z kilkoma istotnymi pracami i zobaczyć jego skuteczność: jakie zjawiska można dzięki niemu określić precyzyjniej, jakie mogą się stać historycznie bardziej zrozumiałe, a jakie dopiero staną się widoczne i gdzie musi nastąpić modyfikacja tego pojęcia, aby stała się możliwa słuszna ocena tego zjawiska.

Sceptycy będą się zastanawiać, na ile przekonujące jest w ogóle, aby mówić o *polu* obrazu, pod warunkiem że nie traktuje się tego pojęcia jako synonimu dla dobrze znanej „płaszczyzny obrazu”. W malarstwie nowoczesnym należy wskazać szereg kontekstów odniesienia oraz modeli, uzasadniających takie właśnie użycie w języku i idące za nim rozłożenie akcentów. Jeśli prawdą jest na przykład to, że *pole widzenia* [*Gesichtsfeld*] i *plansza do gry* [*Spielbrett*] stanowią dwa ważne punkty odniesienia lub modele nowoczesnego malarstwa, to faktycznie właściwe wydaje się spojrzenie na przywołane poniżej obrazy w świetle pytania o pojęcie pola. Poniżej będę korzystał z obu modeli – pola widzenia i planszy do gry. Omówię też jeszcze jeden, trzeci punkt odniesienia, który w tym kontekście można określić pojęciem przestrzeni odczuwania [*Gefühlsraum*].

2.

Pole widzenia, przestrzeń odczuwania i plansza do gry – te pojęcia wyznaczają rozległy obszar, który w niniejszym tekście może być przedstawiony jedynie w sposób fragmentaryczny. Wiadomo, że pojęcie pola widzenia zostało ukształtowane przede wszystkim przez dziewiętnastowieczną fizjologię postrzegania. Hermann von Helmholtz nadał mu dokładne znaczenie terminologiczne²⁶. Podczas gdy inny Hermann, a raczej Herman, a mianowicie Melville, kilka lat wcześniej filozofował o dwóch polach widzenia u kaszalota, porównując je do dwóch małych, oddzielonych od siebie przez ciemne pasmo górskie jezior. Wtedy jednak pojęcia pola widzenia lub *visual field* nie były jeszcze znane. Ale widocznie istniało już niezbadane zainteresowanie tą sprawą²⁷.

Podobnie jak w naszkicowanym z punktu widzenia historii sztuki pojęciu pola, także pole widzenia wskazuje na wyobrażenie płaszczyzny zróżnicowanej ze względu na obszary i strefy. Znajdujące się w polu widzenia elementy mogą, w zależności od ich położenia w polu, przyjmować różne wartości lub, bardziej konkretnie, różne właściwości ukazywania się [*Erscheinungsqualitäten*]. Wystarczy pomyśleć tylko o wielokrotnie rozważanych różnicach jakości-

26 Por. H. von Helmholtz, *Handbuch der Physiologischen Optik*, Bd. 3, hrsg. J. von Kries, Hamburg, Leipzig 1910 (Bd. III. *Gesammelte Schriften*, hrsg. J. Brüning, Olms-Weidmann Verlag, Hildesheim, Zürich – New York 2003); w kwestii rozróżnienia pola widzenia [*Gesichtsfeld*], pola spojrzenia [*Blickfeld*] i pola patrzenia [*Sehfeld*] por. s. 135–137.

27 Por. *Moby Dick*, rozdz. 74.

wych pomiędzy widzeniem centralnym a peryferyjnym. Na skutek „fizjologizacji pojęcia obrazu”²⁸ w XIX wieku pole widzenia stało się dla malarstwa ważnym modelem lub kontekstem odniesienia. Później, u takich artystów jak Turner, zastępuje ono starą metaforę okna. Tym, co ukazują obrazy takie jak *Regulus* Turnera, nie jest rodzaj obramowanego przez okno i trzymanego na dystans widoku. Obrazy takie pozostają w znacznie bardziej bezpośrednim, wydającym się niekiedy wręcz gwałtownym, związku z fizjologicznym (właśnym) życiem oka²⁹. Przedstawienie traci ostrość i wyrazistość krawędzi, ponieważ powierzchnia obrazu nie (lub nie tylko) identyfikuje się z perspektywiczną powierzchnią rzutowania, lecz z determinowanym fizjologicznie polem widzenia. Obraz zachowuje się jak maska [*Blickmaske*] oddająca fizjologię oka. Wiadome jest, że problematyka ta przeszła za pośrednictwem neoimpresjonizmu do fazy konstituowania się malarstwa abstrakcyjnego. Może zilustrować to obraz z serii *Pieta Mondriana Molo i Ocean* z 1915 roku. Czarne linie [*Markierungen*] tworzą coś w rodzaju pola. Pole to wykazuje wertykalną i horyzontalną strefę zagęszczenia. W kontekście serii zagęszczenie wychodzące z dolnej krawędzi obrazu i prostopadłe do niej niechybnie identyfikowane jest jako molo, położona zaś nad nią pozioma kompresja znaków identyfikowana jest jako horyzont morza. Zagęszczenia i lśniące ruchy linii możemy powiązać na zasadzie skojarzeń z określonymi obiektami. Owalny kształt i pewnego rodzaju *fading out*³⁰ na krawędziach ewokują w dużej mierze strukturę pola widzenia – pustego pola widzenia, w którym rodzaj szumu morza staje się zauważalny dla postrzegania wzrokowego, i które leży u podstaw każdego możliwego postrzegania rzeczy [*Gegenstandswahrnehmung*]. Obraz staje się maską, przez którą widać jedynie *własną*, zharmonizowaną z polem widzenia odbiorcy formę.

Kuszące byłoby w tym momencie, zwłaszcza w świetle koncepcji pola, zwrócić się w stronę rekonstrukcji ukrytej logiki malarstwa nowoczesnego, którą wycho-

28 S. Egenhofer, *Die Abstraktion und die Topik des Imaginären*, w: *Struktur, Figur, Kontur. Abstraktion in Kunst und Lebenswissenschaften*, hrsg. C. Blümle, A. Schäfer, Diaphanes Verlag, Zürich – Berlin 2007, s. 272–297, tu s. 282.

29 W tej kwestii zasadniczo J. Crary, *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert, aus dem Amerikanischen von Anne Vonderstein*, Verlag der Kunst Dresden, Dresden 1996. Specjalnie w odniesieniu do obrazu *Regulus* Turnera *Aveuglante lumière*, w: *Aux origines de l'abstraction. 1800/1914*, hrsg. S. Lemoine, P. Rousseau, Kat.-Ausst, Musée d'Orsay, Paris 2003, s. 105–109.

30 W języku angielskim *fading out* oznaczać może cichnięcie, rozmywanie się, przyciemnianie i zanikanie [przyp. red.].

dząc od podobnych obserwacji, zasugerowała Rosalind Krauss³¹. Ograniczę się jedynie do kilku uwag. Możemy wyobrazić sobie, że tam, gdzie teraz wi-
dać pewnego rodzaju pole energii, całkiem wyraźnie było widać także zanurzone w oceanie moło. Tak samo możemy nazwać to hipotetyczne moło figurą, a ocean tłem [Grund]. Możemy także stwierdzić, że pole powstało poprzez to, iż tło zostało podniesione do rangi figury, albo poprzez to, że figura została zatopiona w tle. Pole byłoby zatem zniesieniem przeciwieństwa między figurą a tłem. Jest trudne do ustalenia, gdzie i przez kogo po raz pierwszy została sformułowana myśl, że w polu następuje zniesienie przeciwieństw między figurą a tłem. Możliwe, że początkiem była poświęcona sztuce, amerykańska literatura lat 60., poczynając od książki Antona Ehrenzweiga *The Hidden Order of Art*³². Z historycznego punktu widzenia myśl ta była ważna i silnie oddziaływała, aż po dzieło Rosalind Krauss *Optical Unconscious*. Jest jednak wątpliwe, czy da się ją utrzymać. Pole nie zawiera się już w tle, tak samo jak nie może być traktowane jako logiczny derywat dialektyki figury i tła. Aby to udowodnić, wystarczy przeprowadzić prosty eksperyment myślowy: migotające pole Mondriana nie zniknęłoby na rzecz tła, jeżeli pojawiłaby się w nim figura. Co więcej, figura ta, jak również każda inna, mogłaby być rozpatrywana przez pryzmat jej podwójnej relacji: albo w odniesieniu do tła, od którego się odróżnia w mniej lub bardziej wyraźny sposób, albo w stosunku do pola, przyjmując w nim taką lub inną pozycję – o ile nie rozciąga się lub nie wystaje poza pole. Naturalnie możliwe jest odbieranie całego pokrytego czarnymi liniami [Strichen] pola jako figury: czegoś o jajowatym kształcie, co odcina się od jasnego tła³³. Zagęszczenie linii [Markierungen] przy prawej dolnej krawędzi owalu sprawia, że taki sposób widzenia mógłby nawet wydawać się słuszniejszy. Tak rozumiana figura mogłaby być z kolei ustawiona w stosunku do pola.

31 Zob. R. Krauss, *The Optical Unconscious*, The MIT Press, Cambridge (Mass.) 1993. [Polskie tłumaczenie dwóch pierwszych rozdziałów książki: *Optyczna podświadomość*, przeł. M. Bryl, w: *Perspektywy współczesnej historii sztuki. Antologia przekładów „Artium Quaestiones”*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2009, przyp. red.]. Zupełnie inną próbę ujęcia historii nowoczesnego malarstwa z punktu widzenia pola obrazu podjął także – jego tekst wymaga szczególnego uznania – Bernd Growe w: *Modernität und Komposition. Zur Krise des Werkbegriffs in der französischen Malerei des 19. Jahrhunderts*, w: *Das Kunstwerk*, hrsg. W. Oelmüller, Ferdinand Schöningh Verlag, Paderborn 1983, s. 154–183.

32 A. Ehrenzweig, *The Hidden Order of Art. A Study in the Psychology of Artistic Imagination*, Phoenix Press, Berkeley, Los Angeles 1967, szczególnie s. 32–34 i 271–275.

33 Zob. G. Boehm, *Ikones Wissen. Das Bild als Modell*, w: tegoż, *Wie Bilder Sinn...*, s. 114–140, tu s. 137 n.

A dokładniej w stosunku do ograniczonego ramą pola malowidła [*Gemälde*], w którym ona (figura) jest umiejscowiona w taki, a nie inny sposób. Z powyższego wynika jeszcze raz wniosek, że pole jest czymś innym niż tło i nie może być wyprowadzone z dialektyki figury i tła.

3.

W odróżnieniu od dość wyraźnie zarysowanego pojęcia pola widzenia, używane przez Schapiro pojęcie „przestrzeni odczuwania codziennego doświadczenia” (*the felt space of everyday experience*) wymaga komentarza. Pod nazwą tą kryje się wykraczające poza zwykłe wizualne rozumienie, otwarte na aspekty fenomenologiczne pojęcie przestrzeni postrzegania [*Wahrnehmungsraum*]. Rozumiana jest ona jako pewnego rodzaju postrzeganie przestrzeni, w której doświadczenie ciężaru rzeczywistości materialnej [*Körperwelt*] staje się odczuwalne i która poddana jest kulturowym wartościowaniom i nawykom, na przykład rozróżnianiu lewej i prawej strony. Schapiro podkreśla, że przestrzeń odczuwania jest zorganizowana w sposób anizotropowy³⁴, tak że różnice kierunków, góra lub dół, lewo lub prawo, poziomo lub pionowo i tak dalej, mogą w pewnych warunkach mieć większe znaczenie niż metryczne odległości³⁵. Płaszczyzna obrazu staje się anizotropowym polem obrazu poprzez oparcie się na przestrzeni odczuwania lub poddanie się jej oddziaływaniu. To jednak – jak mi się wydaje – wymaga czegoś w rodzaju koordynacji płaszczyzny obrazu z głównymi osiami tego ucieleśnionego doświadczenia przestrzennego. Osoba stojąca przed wiszącym na ścianie obrazem może tę wertykalną orientację odebrać jako lustrzane odbicie własnej pozycji stojącej w przestrzeni, o ile spełnione są określone warunki i nie ma żadnych elementów, które blokowałyby lub wykolejały wyimaginowaną koordynację.

Jeśli weźmiemy pod uwagę te rozważania i potraktujemy je jako punkt odniesienia, stanie się od razu jasne, że stosunek malarstwa nowoczesnego do „przestrzeni odczuwania codziennego doświadczenia” był niejednoznaczny. Z jednej strony, koordynacja płaszczyzny obrazu i przestrzeni odczuwania była w malarstwie świadomie wykorzystywana już od około roku 1800. Z drugiej strony, charakterystyczne dla sztuki nowoczesnej jest podejmowanie prób kwestionujących tego rodzaju koordynację czy sprzężenie. Jeśli chodzi o przestrzeń odczuwania, estetyczna moderna zdaje się wahać między tymi afirmatywnymi i negatywnymi odniesieniami.

przykładem takiego – w istocie rzeczy znanego – zjawiska jest dzieło Paula Klee *Rosenwind*. Klee zawarł szereg istotnych rozważań na temat topografii płaszczyzny obrazu w wykładanej przez niego w Bauhausie teorii projektowania [*Gestal-*

34 Anizotropowy – zależny od kierunków [przyp. red.].

35 M. Schapiro, dz. cyt., s. 288.

tungslehre]. Niektóre z nich wyprzedzały to, co lata później omawiali Frey, Schapiro czy Imdahl w odniesieniu do koncepcji pola³⁶. Już w *Rosenwind* (1922) Klee bawi się możliwościami, jakie daje przesunięcie pól względem siebie. Róża zostaje usunięta z centralnej osi, barwne obramowania obejmujące czerwone pole są różnej szerokości, tak jakby czerwone pole zostało przesunięte względem ram. Dół i góra obrazu są jakościowo różne. Na dole, w obszarze roślinnym, przeważają ortogonalne pociągnięcia pędzlem. W części górnej, w obszarze gwiazd, wszystko porusza się w bardziej swobodny sposób. Strzałki nie tylko funkcjonują jako wektory, lecz także sugerują, że chodzi tutaj o coś w rodzaju krytycznego pomiaru pola obrazu jako takiego. Pomiaru, który w mniejszym stopniu dotyczy wielkości pola, a bardziej jego orientacji, jego różnych obszarów i działających w nim sił. Widzimy strzałki, które zaczynają się przy ramach, i takie, które w nie uderzają. Ukośnie ustawione w części górnej wektory wskazują na fakt, że pole wcale nie musi być pozbawione głębi (gdyż pola niekoniecznie muszą być płaskie).

Skąd pochodzi wiejący przez czerwone tło obrazu wiatr różany [*Rosenwind*]³⁷? Powstał przez odwrócenie róży wiatrów [*Windrose*]. Godne podziwu zagranie: należy zauważyć, że między tym, co nazywamy tutaj polem obrazu, i rzeczownikami złożonymi obecna jest strukturalna analogia. Struktura znaczeniowa takich słów zdaje się – zauważył to już wybitny i współczesny Paulowi Klee teoretyk pola Karl Bühler – zakładać pewną matrycę, której struktura, o tyle podobna jest do pola, o ile da się w niej rozróżnić poszczególne pozycje, którym odpowiadają różne semantyczne przyporządkowania wartości [*Wertzuschreibungen*]. W zależności od układu słów [*Wortstellung*] zmienia się wartość pozycyjna [*Stellenwert*] tych słów, które tworzą daną konstrukcję³⁸. Nawiązanie do róży wiatrów jest jednak istotne także z innego powodu. Klee tematyzuje za jego pomocą raz jeszcze orientację w obrazie, a przede wszystkim orientację tego obrazu. Orientacja obrazu oznacza w tym przypadku koordynację z zakotwiczoną w doświadczeniu siłę ciężenia, podzieloną na lewo, prawo, dół i górę, przestrzenia odczuwania odbiorcy.

W momencie gdy płaszczyzna obrazu opiera się na przestrzeni odczuwania, konstytuuje się ona jako pole obrazu i natykając się na nią, odzwierciedla swój status pola i przywołuje ją [przestrzeń odczuwania] do świadomości. Wiatr różany [*Rosenwind*] jest w stanie wystawić na próbę, a nawet zniszczyć możli-

36 Zob. P. Klee, *Das bildnerische Denken. Schriften zur Form- und Gestaltungslehre*, hrsg. und bearb. J. Spiller, Schwabe Verlag, Basel, Stuttgart 1956, rozdz. 5.

37 *Wiatr różany* – stały wiatr wschodni, o sile 4 stopni w skali Beauforta [przyp. red.].

38 Zob. K. Bühler, *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*, UTB Verlag, Stuttgart 1999 (pierwsze wydanie: Jena 1934), §22.

wiającą orientację różę wiatrów [Windrose]. W twórczości Klee łatwo znaleźć przykłady, w których konsekwentnie podkopuje on skoordynowanie płaszczyzny obrazu z osiami przestrzeni odczuwania³⁹. Aby ukazać szeroki zakres tej problematyki, wskazana jest zmiana historycznego i geograficznego położenia. Kolejnym przykładem jest dzieło Jaspiera Johnsa z 1964 roku. Nosi ono w tym kontekście mało zaskakujący tytuł – *Field Painting*. Malowidło [Gemälde] to pod wieloma względami tematyzuje problem orientacji obrazu⁴⁰. Format obrazu i skonstruowana w postaci zawiasu centralna oś skutecznie stwarzają lustrzaną relację odbicia między obrazem a odbiorcą. Koordynacja osi ulega jednak wielokrotnemu przerwaniu: chociażby przez inne ukierunkowanie pisma, które powoduje konieczność pochylenia głowy lub też przez takie detale, jak odchylony od pionu włącznik. Można zacząć wątpić, czy obraz został powieszony prawidłowo, czy rzeczywiście ma format poziomy. Można nawet zapytać, czy sposób powieszenia obrazu nie jest działaniem przewrotnym. Takie wskazówki jak odcisk stopy w prawym górnym rogu sugerują, że musiał on kiedyś leżeć na ziemi. Obraz ma zatem za sobą fazę leżenia. Więc może to tak naprawdę leżący obraz? Gdy Johns traktuje swoje dzieło jako paczkę transportową, umieszczając w rogach opis „dół prawo”, „góra lewo” i tak dalej, nie przyczynia się to do przywrócenia pewności w kwestii jego orientacji, wręcz przeciwnie.

W kontekście związanej z orientacją problematyki, bardziej zrozumiały staje się dziwny fakt, że Johns skojarzył swoje dzieło z oraniem pola⁴¹. Za pomocą tego skojarzenia tematyzuje on opozycję między poziomym rozciągnięciem a pionowym obrazem. Jedno spojrzenie na dzieło Lászla Moholy-Nagya *Ungarische Felder* z lat 1920/1922 wystarczy, aby zobaczyć, że takie odniesienie do horyzontalności pola uprawnego w malarstwie moderny nie jest przypadkiem odosobnionym. Praca Moholy-Nagya, tak samo jak *Field Painting* Johnsa, jest uderzającym przykładem tego, że w malarstwie XX wieku nieustannie chodziło o wyzbycie się zawartych w płaszczyźnie obrazu różnicowań i uwolnienie jej od współrzędnych narzucanych przez przestrzeń odczuwania⁴².

39 Inaczej niż u Kandinskiego, por.: J.-C. Lebensztejn, *L'étoile*, s. 49–80, szczególnie s. 57.

40 Por. wnikliwą analizę autorstwa Stefana Neunera, *Topologische Wendungen bei Jasper Johns*, w: *Topologie. Falten, Knoten...*, s. 235–294, szczególnie s. 249, 265 n.

41 Por. M. Crichton, *Jasper Johns*, Thames and Hudson, London 1977, s. 92.

42 Dziękuję Teji Bachowi za wskazówkę dotyczącą tego obrazu. Uwolnienie od przestrzeni odczuwania nie jest w tym wypadku konsekwentne, ponieważ grube (postrzępione) płótno w pewnych polach potwierdza przez swoją strukturę „wewnętrzną różę wiatrów”, przed stojącym przed obrazem odbiorcą. To samo dotyczy sygnatury w prawym dolnym rogu.

Prezentowane przykłady mogą przemawiać za rozszerzeniem pojęcia pola obrazu. Być może najstosowniej byłoby mówić o polu obrazu nie tylko w tych przypadkach, gdy dana płaszczyzna obrazu jest zróżnicowana na obszary i odpowiadające jej zróżnicowane rozłożenie wartości, ale także wtedy, gdy mamy do czynienia z zaburzeniem lub negacją tego modelu. Zgodnie z powyższą regułą językową [*Sprachregelung*] mianem pola obrazu mogą być określane także takie płaszczyzny przedstawieniowe, w których opisane wzajemne związki między rozmieszczeniem a wartościowaniem zostają w pewien sposób ominięte lub nie są istotne. W przeciwieństwie do pola obrazu, pojęcie płaszczyzny obrazu w każdym przypadku powstaje dzięki temu zauważalnemu zróżnicowaniu na obszary i odpowiadające im wartości. Sens pojęcia płaszczyzny obrazu konstryuuje się nie tylko poprzez opozycję w stosunku do „przestrzeni obrazu” [*Bildraum*]. Obrazy nie dzielą się jednak tylko na takie, które stwarzają iluzję głębi, i takie, które podkreślają swoją płaskość lub przyjmują ją w sposób refleksyjny. Co najmniej równie ważne różnice odnajdziemy w obszarze tego, co można nazwać właściwościami pola obrazu. „Wewnętrzna orientacja” obrazu – czy prezentuje się spojrzeniu odbiorcy jako wertykalne naprzeciwko, czy odbiega od pionu – jest jedną z takich właściwości pola. Zależy ona od tego, czy i w jaki sposób obraz wychodzi naprzeciw wymaganiom „przestrzeni odczuwania”, czy je odrzuca. Nie trzeba dodawać, że nie (tylko) dosłowna pozycja obrazu poddana musi być dyskusji: nawet malowidła wiszące na ścianie mogą – Steinberg wykazał to na przykładzie Rauschenberga, my widzieliśmy to po raz kolejny u Johnsa – mieć wewnętrznie więcej wspólnego z łózkami⁴³ lub z horyzontalnymi [leżącymi na sobie] warstwami [*Ablagerungen*] niż z wertykalnymi [nakładającymi się] perspektywami [*Ausblicken*] czy widokami [*Anblicken*]⁴⁴.

Omawianie takich różnic w odniesieniu do możliwie obszernie zróżnicowanego pojęcia pola obrazu jest zrozumiałe także ze względów historycznych. W okresie, gdy powstało dzieło *Field Painting* Johnsa, w pracowniach artystów od dawna toczyła się już dyskusja na temat pola obrazu. Ważną rolę w tych rozważaniach odegrała opublikowana po raz pierwszy w roku 1954 książka *Sztuka*

43 Nawiązanie do obrazu Roberta Rauschenberga *Łóżko* (1955) i do omawianego przez L. Steinberga problemu kształtowania obrazu na wzór łóżka [przyp. red.].

44 Zob. L. Steinberg, *Other Criteria*, w: *Other Criteria. Confrontations with Twentieth-Century Art*, Oxford University Press, London, Oxford, New York 1972, s. 55–91; tegoż, *Monet's Water Lilies*, w: tamże, s. 235–239; Y.-A. Bois, *El Lissitzky. Radical Reversibility*, „Art in America” 1988, No. 4, s. 161–180; tegoż, *Piet Mondrian*, New York City, w: tegoż, *Painting as Model*, MIT Press, Cambridge (Mass.), Londyn 1993, s. 157–183, szczególnie s. 182 n.; Y.-A. Bois, R. Krauss, *L'informe, mode d'emploi*, Centre Pompidou, Paris 1996.

i percepcja wzrokowa [Art and Visual Perception] autorstwa Rudolfa Arnheima⁴⁵. Arnheim sformułował w niej termin pola obrazu, zbiegający się w wielu miejscach z przytoczonymi teoriami cytowanych powyżej historyków sztuki. Obecnie u Freya i Imdahla porównanie pola obrazu do pola magnetycznego znalazło istotne miejsce⁴⁶. Wprowadzenie przez Johnsa do swojego obrazu prawdziwego pola magnetycznego ma złożone przyczyny, które nie mogą zostać tutaj szczegółowo omówione. Być może chodziło między innymi o dosłowne wykorzystanie, a jednocześnie ironiczne potraktowanie metafor pola magnetycznego i pola oddziaływania siły [Kraftfeld], o których wiele mówili wówczas również jego koledzy po fachu: Carl Andre czy Frank Stella⁴⁷.

4.

Omawiana tutaj (w odniesieniu do zwrotu Schapiro) tak zwana przestrzeń odczuwania jest – jak już wcześniej powiedziano – mniej ostro zarysowanym niż pole widzenia, bardziej otwartym conceptem. Przestrzeń odczuwania zawiera ciężar ciała i wagę kulturowych oddziaływań. Zamiast określać otwarte pole widzialności, odnosi się do głęboko zakorzenionych nawyków i skłonności postrzegania. Przytoczone przykłady obrazów miały na celu przypomnienie znaczenia obu terminów dla rozwoju malarstwa nowoczesnego i badań nad nim. Okazuje się, że znaczące przykłady malarstwa nowoczesnego są zorganizowane pod różnymi względami w odniesieniu do pola. Pojęcia pola stają się dla nas interesujące nie tylko wtedy, gdy świat widzialny wycofuje się do pola widzenia. Używanie tych pojęć jest – ze względów historycznych i systematycznych – bliskie nam także wtedy, gdy widzenie za pomocą środków artystycznych zakotwiczone jest w fenomenologicznym ciele [Leib], lub wtedy, gdy owo zakotwiczenie zostaje zakwestionowane. Dyskusja na temat pola wydaje się uzasadniona także w trzecim przypadku, a mianowicie gdy pole widzenia i przestrzeń odczuwania w równym stopniu są wycofane, po to, aby płaszczyzna obrazu została odniesiona do zupełnie innego modelu, a mianowicie do paradygmatu *planszy do gry* [Spielbrett].

45 R. Arnheim, *Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye*, Berkeley 1954, wyd. pol. R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, przeł. J. Mach, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1978.

46 Na temat teoretycznych podstaw psychologii postaci zob.: H. Mey, *Studien zur Anwendung des Feldbegriffs in den Sozialwissenschaften*, Piper Verlag, München 1965, rozdz. 2.

47 Interesującą wskazówkę odnoszącą się do tej dyskusji znajdziemy u J.-C. Lebensztejna, *Zigzag*, s. 49–80, szczególnie s. 56. Pragnę wspomnieć tutaj tylko, że pojęcie pola obrazu w amerykańskiej sztuce lat 60. i 70. odnosiło się nie tylko do koncepcji malarstwa, ale także do rozwoju i dyskusji nad nowymi formami rzeźby i plastyki. Zob. J.K. Otto, *Skulptur als Feld...* Także tutaj pojęcie pola nie pokrywa się z płaszczyzną obrazu.

Nawet ten, kto pojmuje płaszczyznę obrazu jako planszę do gry, zobaczy w niej pole lub system pól, choć oczywiście nie w sensie czystego pola widzenia albo uznającej prawa rzeczywistości materialnej przestrzeni odczuwania. Ten trzeci model powiązany jest w sposób oczywisty bardziej ze strategicznym myśleniem i działaniem niż z kwestiami postrzegania.

To, co mogło oznaczać w ubiegłym wieku zwrócenie malarza w stronę modelu planszy do gry, pokazuje wykonana w 1917 roku fotografia z widokiem na wnętrze nowojorskiego atelier Marcela Duchampa. Na ścianie widoczna jest zawieszona, niczym obraz, szachownica, a na niej zatrzymana na pewnym etapie rozgrywka⁴⁸. Podobnie jak inni malarze z kręgu kubizmu, także Duchamp przez pewien czas malował obrazy-szachownice. Szkic z 1911 roku pokazuje, jak intensywnie zajmował go ten temat i na jakie niekonwencjonalne rozwiązania przyszło mu wpaść. Sam format obrazu ma kwadratowy kształt szachownicy, a dla głów zawodników przewidziane są poboczne płótna, które zachowują się w stosunku do dużego płótna podobnie jak gracze w stosunku do szachownicy. Całość jest bardziej przestrzenią myśli niż przestrzenią odczuwania, a już wcale nie polem widzenia. Później Duchamp uprawiał grę w szachy, traktując ją jako kontynuację malarstwa i sztuki, za pomocą innych środków. Znamienne jest, że odkrycia teoretyka szachów, jakim był Duchamp, są tak blisko powiązane z odkryciami Duchampa malarza. W opublikowanym wspólnie z Vitalim Halberstadtem traktacie szachowym *Opposition und Schwesternfelder sind versöhnt* z roku 1932 Duchamp pokazuje, że w przypadku pewnych wariantów końcowych gry warto wyobrazić sobie pole planszy jako dającą się składać strukturę. Aby obliczyć taktyczną wartość niektórych pozycji, gracze muszą wyobrazić sobie planszę jako przezroczystą folię, złożoną wzdłuż poszczególnych osi, która może być rozszerzona o jeden wyższy wymiar, w tym wypadku: do trójwymiarowej przestrzeni⁴⁹. To jest dokładnie ten typ przeskoku wymiarowego, który interesował Duchamp'a jako malarza lata wcześniej i który zainspirował go do skonstruowania obrazów zawiasów [*Scharnierbilder*], jak sam je nazywał⁵⁰.

48 Zob. H. Damisch, *La défense Duchamp*, w: *Marcel Duchamp. Tradition de la rupture ou rupture de la tradition?*, sous la direction de J. Clair, Union generale d'editions, Paris 1979, s. 65–99; E. Strouhal, *Duchamps Spiel*, Sonderzahl Verlag, Wien 1994; D. Joselit, *Infinite Regress. Marcel Duchamp 1910–1941*, MIT Press Cambridge (Mass.) 1998, rozdz. 4.

49 M. Duchamp, V. Halberstadt, *Opposition und Schwesternfelder*, Tropen Verlag, Köln 2001 (pierwsze wyd. Paris – Bruxelles 1932), szczególnie s. 42 n., s. 156.

50 Zob. L. Dalrymple Henderson, *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, Princeton University Press, Princeton 1983, s. 117–163; a także S. Egenhofer, *Guß und Projektion. Die Ready-mades und das „Große Glas“*, w: *Topologie. Falten, Knoten...*,

Nie jest konieczne sięganie w głąb wszechświata Duchampa, aby stwierdzić, że szachy i malarstwo konwergują z sobą w pewnych miejscach, zwłaszcza w odniesieniu do koncepcji pojęcia pola, które jest tutaj poddane dyskusji⁵¹. Pole obrazu może, natomiast plansza do gry wręcz musi, być rozważane jako pole lub system pól. Zróżnicowanie całkowitego pola na poszczególne obszary jest w przypadku planszy do gry znacznie wyraźniejsze i określane przez graficzną konwencję. Tak jak w pola obrazu, tak w pola planszy wprowadzane zostają figury, i podobnie jak w polach obrazowych tutaj mogą one, w zależności od położenia, przyjmować poszczególne wartości. W grze takiej jak szachy nie ma jednak miejsca na niuanse: przyporządkowanie figur do poszczególnych miejsc musi być jednoznaczne, subtelne pozycje pośrednie nie wchodzą w grę. Poza tym rozłożenie wartości w polu nie zależy tylko od jego przestrzennych właściwości – chociażby w tym sensie, że obszar możliwych ruchów poszczególnych figur jest ograniczony przez krawędzie planszy – ale determinowane jest przede wszystkim dzięki wyraźnie określonym zasadom. Specyficzne możliwości funkcjonowania figury w grze określane są dodatkowo przez czynnik trzeci: nie tylko przez topografię planszy i odpowiednie reguły poruszania się pionkiem czy królem, ale także i przede wszystkim przez aktualną sytuację na planszy, a więc na podstawie każdorazowego rozstawienia innych, pozostających jeszcze w grze figur. Gra w szachy, a wraz z nią sztuka Duchampa konfrontują nas z systemami pól, w których przypisanie wartości do miejsc (lub do miejsc zajętych przez figury) jest zawsze zależne od danej sytuacji. Zbliżyliśmy się tutaj do relacyjnego pojęcia pola, znanego z językoznawstwa, strukturalizmu i z socjologii Bourdieu. Konsekwentne oparcie płaszczyzny obrazu na polu widzenia lub na „przestrzeni odczuwania codziennego doświadczenia” prowadzi – można tak powiedzieć – do naturalizacji rozkładu wartości w polu. Przyrównanie płaszczyzny obrazu do planszy do gry skłania natomiast do spostrzeżenia, że rozłożenie wartości jest ruchome i oparte na zawsze negocjowanych regułach.

Jak zostało już powiedziane, Duchamp rozpoznał w szachach możliwość kontynuacji malarstwa za pomocą innych środków. Jak wiadomo, implikowało to także jego odejście od sztuki zbyt ściśle powiązanej z właściwościami siatkówki oka lub polem widzenia, a przez to porzucającej swoje roszczenia intelektualne. Naskikowana analogia strukturalna między malarstwem a szachami, polem malo-

s. 193–233; J.F. Lyotard, *Die Transformatoren Duchamp*, Edition Schwarz, Galerie Kubinski, Stuttgart 1986, s. 68 n.; G. Didi-Huberman, *Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks*, DUMONT Literatur und Kunst Verlag, Köln 1999, s. 143–149; D. Joselit, *Infinite Regress...*, s. 169–178.

51 Zob. H. Damisch, *L'Echiquier et la forme „Tableau”*, w: *World Art. Themes of Unity in Diversity. Acts of the XXVIth International Congress of the History of Art*, ed. I. Lavin, tom 1, Pennsylvania State University Press, University Park, London 1989, s. 187–191.

wania a polem do gry była pociągająca także dla tych artystów, którzy nie zamierzali wypuszczać pędzla z ręki. Henri Matisse wielokrotnie porównywał malowanie do partii szachów, którą malarz rozgrywa w obrazie, z obrazem, i pewnie także za cenę obrazu lub sztuki⁵². Kluczowa była dla niego myśl, że obecna wartość pola w danym układzie [Setzung] zależy od sytuacji, a zatem w procesie malowania nie pozostaje stabilna. Ogólna sytuacja obrazu, a wraz z nią późniejsza wartość każdego poszczególnego układu elementów zmienia się według Matisse'a wraz z każdym nowym naniesieniem [Markierung]. Ponownie w oczy rzuca się bliskość do wprowadzonego przez Saussure'a pojęcia relacyjnego pola (lub wartości) w nowoczesnej lingwistyce.

Można by w tym miejscu ponownie wrócić do twórczości Klee. Nazywając jedno ze swoich dzieł *Überschach*, prawdopodobnie miał na myśli wymagania, jakie sam stawiał swojemu malarstwu. Wymagania, które oczywiście mogą być najbardziej przekonujące tam, gdzie Klee nie bawi się figurami, lecz gra z kompozycją [Gliederung] pola⁵³. W takich obrazach jak *Monument an der Grenze des Fruchtlands* z 1929 roku wydarzenie ma miejsce nie na polu, lecz w nim: pole zdaje się samo w sobie dynamicznie poruszoną strukturą⁵⁴.

Warto w tym miejscu coś dodać – wychodząc [nie od Klee, a] od Duchampa, łatwiej jest jednak szukać kontynuacji tego problemu w obszarze sztuki współczesnej. Gabriel Orozco jest zbliżonym przykładem. Wydaje się wątpliwe, czy Yve-Alain Bois ma rację, przypuszczając że Orozco za pomocą ruchu skoczka przeskakuje bariery, które od pewnego czasu stoją na drodze praktyce malarskiej. Bois pokazuje jednak, że nawiązanie przez Orozco do historii malarstwa nowoczesnego odbywa się pod patronatem Duchampa⁵⁵. To, co Duchampowi służyło za wyjście z malarstwa, wyko-

52 Zob. J.-C. Lebensztejn, *Les textes du peintre*, w: tegoż, *Zigzag*, s. 161–206. Co to oznacza w praktyce malarskiej Matisse'a, opisał Gottfried Boehm w: *Ausdruck und Dekoration. Die Verwandlung des Bildes durch Henri Matisse* (2005), w: tegoż, *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, szczególnie s. 189.

53 O *Überschach* zob. L. Marin, *Klee oder die Rückkehr zum Ursprung* (1970), w: *Texturen des Bildlichen*, Zurych – Berlin 2006, s. 45–58. *Überschach* jest połączeniem analogicznym do *Überrisch* [Nadczłowiek] i *Überich* [Nad-ja]. Możliwe jest także zestawienie z dziełem Kandinskiego *Schach-Theorie*, które pokazywane było w ramach jego retrospektywy w 1937 roku w Kunsthalle Bern.

54 W *Monument an der Grenze des Fruchtlandes* chodzi, jak zresztą często w twórczości Klee, o uczasowienie struktury rastra. W innym miejscu opiszę, co oznacza to w konkretnych przypadkach.

55 Zob. Y.-A. Bois, *The Tree and the Knight*, w: Gabriel Orozco, katalog wystawy, Walther König, London 2006, s. 254–289.

rzystywane jest przez meksykańskiego artystę (który sam również jest znakomitym szachistą) jako *dostęp* do niego. Poprzez zabawne zmiany w obrębie pola gry Orozco uświadamia relację między polem a obowiązującymi regułami. *Horses Running Endlessly*, praca z roku 1995, składa się z planszy do gry rozszerzonej względem szachów do 16 razy 16 [pozycji]. Liczba kolorów i figur została podwojona (do 4 i odpowiednio 64), lecz w grze uczestniczą tylko figury skoczka⁵⁶. Bez względu na to, w jaki sposób figury zostaną ustawione, zawsze zajęte będą co najmniej dwa sąsiadujące pola⁵⁷. To nieuniknione wzajemne napotkanie skoczków możemy wyobrazić sobie jako motor pewnego (myślowego) poruszenia, które rozwija się bez końca według modelu elastycznego odbijania się: jak gdyby od skoku w pewne pole wychodził impuls, który bezpośrednio przenosi się na sąsiednie pola i tam ustawionym skoczkom (jeśli takowe tam się znajdują) pozwala skoczyć dalej. Ta gra jest swego rodzaju modelem świata, a diagonalny ruch skoczka przypomina *clinamen*⁵⁸ Lukrecjusza, z którego „wzięły początek” [entsprungen] wszystkie rzeczy. Tak jak u Klee, przede wszystkim chodzi tu nie o grę w polu, lecz z polem lub z systemem pól. I nie chodzi też o grę *zgodną* z regułami, ale grę *z* regułami. Poza czernią i białą Orozco wprowadził dwa dodatkowe kolory. Ze względu na to, że są to tony pośrednie, powodują rozłożenie wartości tonalnych w warstwie malarskiej, a w każdym bądź razie przestrzennej. Farby skaczą poprzez raster planszy do gry: dla jednego dowolnie wybranego koloru można zawsze znaleźć co najmniej dwa inne pola tego samego koloru, położone dokładnie w odległości jednego ruchu skoczka. Nawet gdyby usunąć z planszy gry wszystkie figury, figura skoczka pozostanie wpisana w nią na wiele sposobów.

Konsekwentne (może nawet zbyt konsekwentne?) jest bezpośrednie nawiązanie Orozco do historii malarstwa i stworzenie serii obrazów, w których swoje ślady zostawił skoczek. Na pochodzących z 2005 roku obrazach z serii *Samurai Tree*, mających format kwadratu, umieszczone zostały tarcze okrę-

56 Zob. M.G. Virgen, *Of Games, The Infinite and Worlds. The Work of Gabriel Orozco*, Gent 2003 (wydane z okazji wystawy Orozco w Douglas Hyde Gallery, Dublin), s. 77–86, s. 114 n. González Virgen rozwinął w tej książce interpretację dzieł Orozco inspirowaną Leibnizem (Deleuze’a), którą ujął po raz pierwszy Jean Fisher, zob. J. Fisher, *The Play of the World*, w: *Gabriel Orozco. Empty Club*, ed. J. Fisher, G. Brett, D. McLane, Artangel, London 1998, s. 16–25; O problematyce gry u Orozco zob. też: B. Buchloh, *Gabriel Orozco. Sculpture as Recollection*, w: *Gabriel Orozco*, katalog wystawy, s. 154–207, szczególnie s. 178.

57 Tę strukturalną wskazówkę zawdzięczam Rainerowi Krupitzowi.

58 *Clinamen* – (gr. παρέγκλισις, łac. *clinamen*) teoria parenklizy, epikurejska teoria nieoznaczoności [przypp. red.].

gów [Kreisscheibe]. Ich zestawienie z prostopadłymi obrazu tworzy diagram drzewkowy. Tarcze okręgów są podzielone, w zależności od swojej pozycji, na dwa lub cztery segmenty. Na podstawie kolorów tarczy okręgu znajdującej się w centrum kompozycji wywnioskować można zabarwienie innych segmentów okręgu. Wynika to ponownie z zasady ruchu skoczka szachowego. Kolory – czerwony, biały, niebieski i złoty – skaczą jak wiele figur skoczka po polach diagramu drzewkowego.

Kiedy Orozco podkreśla, że malowidła te nie odwołują się jedynie do oka, że nie traktują o widzialności, aż nadto wyraźne staje się ich podobieństwo do krytyki sztuki siatkówkowej [Netzhautkunst] Duchampa. Odniesienie do „przestrzeni odczuwania” pozostaje jednak nadal zachowane. Podczas gdy przypisanie poszczególnych kolorów do miejsc następuje według ścisłych zasad gry, podkreślone centralne osie obrazu odnoszą się do stania [Stehen] i pewnego rodzaju zakotwiczenia w podłożu [Boden]. To zapewne nie przypadek, że Orozco umieszcza największą tarczę przy dolnej krawędzi obrazu. Dwie tak ważne dla nowoczesnego malarstwa koncepcje pola: pole w sensie przestrzeni odczuwania i pole w sensie planszy do gry, napotykają tutaj siebie i trzymają się nawzajem w szachu. (Inna kwestią jest, czy wynik takiego spotkania może nas przekonać pod względem artystycznym).

5.

Rozpatrzenie tych trzech obszarów problemowych, jakimi są: „pole widzenia”, „przestrzeń odczuwania” i „plansza do gry”, doprowadziło nas do koncepcji pól, które z pewnością są bardzo zróżnicowane. Do pewnego stopnia występują nawet jako modele sobie przeciwstawne. Mimo to mogą być rozważane na zasadzie wspólnej podstawy pojęciowej. Chciałbym powiedzieć przez to także coś odwrotnego: musimy bazować na takiej wspólnej podstawie pojęciowej nie tylko po to, aby móc uchwycić z wystarczającą precyzją zarówno podobieństwa, jak i różnice, ale także po to, aby nie dopuścić do zatopienia fenomenów w szarej przestrzeni pozbawionej odniesień [Raum der Beziehungslosigkeit]. Tym samym otrzymaliśmy już pierwszą odpowiedź na zamykające pytanie, które brzmi: na ile, przy spojrzeniu na nowoczesne malarstwo, warto pytać o pole obrazu? Pozwolę sobie dodać jeszcze trzy kolejne odpowiedzi.

Po pierwsze, dochodzimy do pojęcia pola, którego nie sposób obejść: najpóźniej w połowie wieku XX, w zakresie tego, co nazywamy za Bourdieu polem sztuki⁵⁹, pojawiły się określone pojęcia pola, wykazując oddziaływania, które są zbyt interesujące, aby miały zostać pominięte. Obraz Johnsa *Field Painting* jest tylko jednym

59 Zob. P. Bourdieu, *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2001 (*Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, Paris 1992).

– stosunkowo dowolnym – przykładem (można by również mówić o pojęciu malarstwa pola barwnego oraz o pojęciach pola w minimalizmie i postminimalizmie).

Po drugie, przykłady takie jak *Field Painting* przypominają, że pojęcie pola daje możliwości różnicowania, którego nie mielibyśmy, gdybyśmy operowali jedynie pojęciem płaszczyzny obrazu. Uważam pojęcie to za niezbędne, szczególnie w odniesieniu do badań nad historią orientacji obrazu. Nie zapominając jednak o tym, jak ważna jest we współczesnej sztuce, a zwłaszcza w filmie, aktywacja obszarów znajdujących się poza obrazem lub powierzchnią projekcyjną, która może zostać opisana właśnie przez teoretyczny język bazujący na pojęciu pola. (W ramach scenicznego *off* lub *hors-champ* znajdziemy co najmniej jeden punkt odniesienia, który znajdując się poza polem obrazu, mimo wszystko na to pole wpływa⁶⁰).

Po trzecie, koncentracja na pojęciu pola pobudza do badań nad fascynującymi zestawieniami „pól malarskich” [*Mahlfeldern*] (Bühler) i plansz do gry, które powstały w sztuce XX i początku XXI wieku, i które będą powstawać. W historyczno-obrazowym odniesieniu prowadzi to w znacznie obszerniejszy i sięgający historycznie jeszcze dalej obszar tematyczny, określany dziś terminem diagramatologii [*Diagrammatologie*] (Mitchell)⁶¹. To właśnie zainteresowania diagramatycznymi strukturami w obszarze historii sztuki doprowadziły historyka sztuki, Steffena Boga, do przekonania, że zrównanie pola obrazu i planszy do gry zostało sformułowane już w niektórych egipskich przedstawieniach reliefowych,

60 Zob. A. Bazin, *Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films*, Alexander Verlag Berlin, Köln 1975, s. 91–96; R. Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1985, rozdz. 23; P. Bonitzer, *Le champaveugle. Essais sur le cinéma*, Gallimard, Paris 1982, s. 91–114; P. Dubois, *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv*, Philo Fine Arts, Dresden 1998, s. 174–213; Ch. Metz, *Foto, Fetisch*, w: *Theorie der Fotografie IV. 1980–1995*, hrsg. H. von Amelnunx, Schirmer/Mosel Verlag, München 2000, s. 345–354; R. Ubl, *Das Gemälde als medialer Schwellenraum. André Breton, Giorgio de Chirico und der Gebrauch toter Bilder*, w: *Inszenierungen in Schrift und Bild*, hrsg. G. Neumann, C. Öhlschläger, Aisthesis Verlag, Bielefeld 2004, s. 125–145; H. Damisch, *Die Leinwand durchlöchern*, w: *Fixe Dynamik. Dimensionen des Photographischen*, Diaphanes Verlag, Berlin 2004, s. 191–215.

61 Zob. J. Krausse, *Information auf einen Blick. Zur Geschichte der Diagramme*, „Form & Zweck” 1999, 31, nr 16, s. 4–23; S. Bogen, F. Thürlmann, *Jenseits der Opposition von Text und Bild. Überlegungen zu einer Theorie des Diagramms und des Diagrammatischen*, w: *Die Bildwelt der Diagramme Joachims von Fiore. Zur Medialität religiös-politischer Programme im Mittelalter*, hrsg. A. Patschovsky, Thorbecke Verlag, Ostfildern 2003, s. 1–22; *Diagramme und bildtextile Ordnungen*, hrsg. B. Schneider, Akademie Verlag, Berlin 2005 (Bildwelten des Wissens 3, Nr. 1); F. Stjernfelt, *Diagrammatology. An Investigation on the Borderlines of Phenomenology, Ontology, and Semiotics*, Springer Verlag, Dordrecht 2007.

i że jest możliwe do wykazania także w obszarze średniowiecznego malarstwa książkowego⁶². Ponadto Bogen określił jasno, że niektóre średniowieczne „systemy obrazów” (Kemp) mogą być docenione w swojej pełnej złożoności jedynie przez odbiorców, którzy są gotowi i którzy są w stanie zobaczyć oczami graczy [Brettspielern] pola obrazu oraz ich łańcuchowość⁶³.

Jeżeli chodzi zaś o odróżnienie pola od podłoża [Grund], do którego to odnosiła się wcześniej podjęta [przeze mnie] próba, chciałbym raz jeszcze podkreślić, że nie należy traktować przedstawionych tu rozważań bynajmniej jako ostatniego słowa, lecz raczej jako gest otwarcia dla dalszych przemyśleń. Tak właśnie pojmowane może być odróżnienie szerokości pola od głębi podłoża: o określeniu zależności między polem a podłożem w obrębie obrazu wciąż prawie nic nie powiedziano. Czekają one wciąż na zbadanie [ergründen]. Możliwe, że pewnego dnia dojdziemy do wniosku, że nie każdy obraz musi posiadać pole, natomiast konieczne jest podłoże; a pole, w którym głębia podłoża nigdzie nie staje się widoczna, nie jest rodzajem tego, co zazwyczaj określamy „obrazem”.

Nie da się w tym miejscu doprowadzić do ostatecznego domknięcia. Możliwe, że byłoby nawet wskazane, aby rozglądać się za pasażami – lub ośmielić się na ruchy skoczka – które poprowadzą nas od koncepcji pola obrazu do pojęcia pola sztuki [Kunstfeld]. Spojrzenie w tym kierunku wystarczy, aby otworzyć kolejny, nieznany horyzont: ze starych obrazów batalistycznych wyskakują pionierzy awangardy, którzy walczą (realnie lub pozornie) z burżuazją, którzy są spragnieni własnego artystycznego życia. Rozpływają się i dryfują przez nowoczesne miasta, aby w rezultacie znowu spotkać się między krajobrazem miłości a grą wojenną, na stronach własnej książki – książki bardzo niekonwencjonalnej, na której stronie tytułowej jest napisane *Mémoires*⁶⁴. To, co ukazane jest tam jako pole bitwy, to nie sam obraz, lecz idea sztuki. Już tutaj możemy odczytać, jak błędna byłaby gra przeciwko sobie tych dwóch wielkości – obrazu i sztuki. Historycznie rzecz biorąc, są one dla nas z sobą powiązane. Można by, uogólniając, stwierdzić: gdzie pojawia się dzisiaj empatyczne pytanie o obraz, usłyszeć można także powracające obietnice sztuki (lub jej końca)⁶⁵. Dla-

62 Dziękuję Steffenowi Bogenowi za udostępnienie mi manuskryptu swojego wykładu wygłoszonego na Uniwersytecie w Konstancji (*Aufforderung zum Brettspiel*, 9.7.2007).

63 Zob. S. Bogen, *Träumen und Erzählen. Selbstreflexion der Bildkunst vor 1300*, Fink Verlag, München 2001, szczególnie s. 276, 285 n.

64 G. Debord, *Mémoires*, Belles Lettres, Paris 1993 (pierwsze wydanie Kopenhaga 1958); zob. B. Donnée, *Pour mémoires. Un essai d'élucidation des mémoires de Guy Debord*, Allia, Paris 2004.

65 Zob. Christopher Wood w swojej recenzji dotyczącej antropologii obrazu Hansa Beltinga („Art Bulletin” 2004, 86, No. 2, s. 370–373).

tego być może konieczne jest wzięcie przykładu z Klee, który odwrócił rolę wiatrów do różanego wiatru, i uzupełnienie rozważanej tutaj historii sztuki pola obrazu o obrazową historię pola sztuki⁶⁶.

Przełożyli Paweł Brożyński, Małgorzata Jędrzejczyk

66 W odniesieniu do obrazowej historii pola sztuki zob. A. Schmidt-Burkhardt, *Stammbäume der Kunst. Zur Genealogie der Avantgarde*, Akademie Verlag, Berlin 2005; A. Hochdörfer, W. Pichler, *Malfeld und Kunstfeld*, w: *Warhol, Wool, Newman: Painting Real; Screening Real: Conner Lockhart, Warhol*, katalog towarzyszący wystawie, Walther König Verlag, Graz 2009, s. 82–91.

obraz/ciatio

Punktem wyjścia rozważań podjętych w mojej książce *Intertekstualność i malarstwo. Problemy badań nad związkami międzyobrazowymi* było zdziwienie, że historia sztuki – w przeciwieństwie do literaturoznawstwa – jeszcze dotąd nie przeobraziła na własnym polu, w sposób zadowalająco systematyczny i konsekwentny, lekcji teorii intertekstualności, co właściwie mogło i powinno było się dokonać już dawno¹. Spróbowałem więc w jakimś stopniu wypełnić brak dostrzeżony w mojej dziedzinie wiedzy, przepuszczając ją przez ten aparat teoretyczny, trochę jak przez maszynkę do mięsa, by okazało się, co z takiej operacji wynika.

Pojęcie intertekstualności oznacza, najprościej rzecz biorąc, zależność lektury tekstu od innych już-czytanych tekstów (jest więc ona zasadniczo odwrotna do zależności genetycznej, tzn. zależności sposobu pisanie od wpływu literatury znanej autorowi). Roland Barthes łączył tę zależność lekturową ze „śmiercią autora” i z „narodzinami czytelnika” jako miejsca skupienia czytelnich w tekście śladów innych tekstów. On też najpełniej opisał intertekstualność, nawiązując z jednej strony do koncepcji Julii Kristevej, która wprowadziła to pojęcie, reinterpreting teorię dialogiczności Bachtina, z drugiej strony do gramatologii Derridy. Kategoria *intertextualité* uformowana w środowisku Tel Quel opierała się na Lacanowskim modelu rozumienia relacji między podmiotem a językiem czy porządkiem symbolicznym, który to model akcentował napięcie między intencją własnej wypowiedzi a uprzednio ukształtowanym systemem jej artykulacji, narzucającym konieczność wydobywania głosu, o ile miałby być intersubiektywnie zrozumiały, z dyskursu Innego: z zasobu gotowych, zapożyczonych sformułowań. System ten tyleż umożliwia porozumiewanie się, ile oddziela każdą wypowiedź od indywidualnej, podmiotowej intencji wypowiedzenia siebie. Z tego wynika, że jednostkowa wypowiedź nieuchronnie podlega zależności od innych, cudzych wypowiedzi, przez pryzmat których jest odbierana. Derrida i Barthes akcentowali fakt, że czytelność słów i całych tekstów w tego rodzaju zależności od innych słów i tekstów wymyka się autorskiej kontroli, nie spełnia roszczeń do podporządkowania dzieła znaczeniom obecnym w świadomej intencji twórcy jako podmiotu wiedzącego, co jego przekaz mówi. Wystawiony na znaczące międzytekstowe związki, jakie uruchamia każdorazowa lektura, tekst znaczy co innego i coś więcej, niż myślał o nim autor, wykazuje pewną nadwyżkę semantycznego potencjału, której nie da się sprowadzić do jednorodnej koncepcji ujmującej go w spójną całość i możliwej do utożsamienia z autorskim zamysłem. Jeżeli zakładane przez twórcę podporządkowanie dzieła własnej intencji znaczeniowej przyjąć za wymiar znaczenia „świadomego”, to sensopro-

1 S. Czekalski, *Intertekstualność i malarstwo. Problemy badań nad związkami międzyobrazowymi*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2006.

duktywne przesunięcie generowane intertekstualnym mechanizmem lektury stanowiłoby wymiar „nieświadomości” tekstu.

O ile semiologia była projektem uniwersalnej nauki o procesach komunikacyjnych zachodzących przy użyciu różnego rodzaju znaków, o tyle wyprowadzona z dekonstrukcji tego projektu gramatologia Derridy dostarczyła podstawowych pojęć opisujących nie komunikacyjny (czyli podporządkowany funkcji przekazu znaczeń myślanych przez nadawcę), lecz intertekstualny (czyli związany z praktyką lektury) proces znaczenia, takich jak „iteracja” i „dyseminacja”, „ślad” lub „gram” i „anagramatyczność”. Otóż proces ten, którego zakres czy raczej bezkres wyznacza to, co z tekstu potencjalnie czytelne, rozgrywa się na poziomie podobieństw i różnic odnoszących do siebie znaki i teksty. Warunkiem czytelności jakiegokolwiek znaku jest jego powtarzalność, możliwość rozpoznania w nim transpozycji znaków analogicznych, znanych już skądinąd z innych zastosowań. Znak znaczy, przypominając we własnej formie swoje bliższe lub dalsze odpowiedniki z różnych kontekstów, ujawniając w sobie ich ślady, a zarazem odznaczając się od nich, przyjmując funkcję ich anagramu. Znak odczytywany jako ślad innego uruchamia asocjacyjne ciągi, w których jego znaczenie dyseminuje, rozsiewa się i pełni, uniemożliwiając ustabilizowanie i scalenie wieloznaczności. Dekonstrukcję można rozumieć jako sposób lektury zorientowany na eksploatację tych międzyznakowych i intertekstualnych, anagramatycznych efektów znaczenia. Przyjmąwszy iterowalność za podstawę czytelności wszystkiego, co w ogóle można odczytać, rozpoznać jako znaczące, Derrida wyprowadził kategorie tekstu i pisma poza obszar języka dyskursywnego, obejmując nimi także obrazy. Tak jak dzieło literackie na elementarnym poziomie rozpoznania, czym jest, prezentuje swą gatunkową tożsamość jako przynależność do literatury, tak odpowiednio dzieło malarskie znaczy przede wszystkim swoje bycie obrazem, a więc związek z innymi obrazami, których cechy we własnej strukturze podziela i na tle których odznacza się rysami swoistymi, charakteryzującymi jego malarski idiom.

Roland Barthes eksponował intertekstualny wymiar iluzji przedstawiania rzeczywistości w literaturze i sztuce. Opiera się on na automatyzmie związków asocjacyjnych, które nasuwają dzieła operujące realistyczną poetyką. Przedstawienie wywołuje efekt bezpośredniej referencji do świata, wówczas gdy w istocie wpisuje się w utarte, skonwencjonalizowane sposoby jego przedstawiania, reprodukuje stereotypy konotacyjne tak silnie umocowane w łańcuchu reprezentacji, że wydają się naturalnym odbiciem prawdy o nim. Trafnie podsumował to Jonathan Culler: „Stosunki mimetyczne można uważać za intertekstualne: za stosunki nie tyle między tekstualną imitacją

a nietekstualnym pierwowzorem, ile między jedną reprezentacją a drugą”². W tych kategoriach Barthes analizował nowelę Balzaka *Sarrasine*, osnutą wokół fikcyjnej historii powstania fikcyjnego obrazu *Adonisa leżącego na lwiej skórze* pędzla Viena, dla której kanwą stało się jednak istniejące płótno Girodeta *Śpiący Endymion*. Omówiłem ten przykład szerzej w swojej książce, traktując go jako wprowadzenie w problematykę intertekstualności przedstawień malarskich. Otóż jeżeli ulegamy wrażeniu, że Endymion na obrazie Girodeta śpi, to iluzję tę wywołuje fakt, że ułożenie jego ciała jest naturalne nie dla postaci śpiących w rzeczywistości, lecz dla ikonografii snu. Efekt naturalności czy prawdopodobieństwa, jak zauważył Barthes, zachodzi w planie przedstawieniowego stereotypu. Przedstawienie uśpionej postaci wydaje się przekonujące o tyle, o ile przypomina schemat wyobrażeń snu, uformowany w tradycji sztuki. Poza Endymiona oznacza sen, wpisując się w schemat przedstawieniowy wykształcony w antyku i nieskończenie wiele razy powielany w sztuce późniejszej. Dzięki swojej konwencjonalności w tym zakresie obraz Girodeta wydaje się prezentować śpiącego w sposób oczywisty, mimo całej nierealności takiego ułożenia ciała do snu przez żywą postać. Równocześnie jednak jest w konstrukcji przedstawienia coś, co naturalność takiego ujęcia postaci podważa, a zakłócenie to dotyczy jej płci. Ujęcie to bowiem nawiązuje nie tylko do schematu obrazowania snu, bezproblemowo się w nim mieszcząc, lecz jednocześnie także do stereotypów ikonografii męskości i kobiecości, na których tle tożsamość płciowa Endymiona jawi się jako problematyczna. Jego denotowana męskość kłóci się z żeńskimi konotacjami, wpisanymi w sposób rozwiązywania całej sceny. Kluczową rolę odgrywa tu zastąpienie postaci Diany, która w ramach utartej konwencji ikonograficznej zwykle towarzyszyła Endymionowi, zaznaczając jednoznaczny podział płci, przez młodzieńczego Erosa. Takie powiązanie postaci wpisuje obraz Girodeta w konwencję nowożytnego aktu, w ramach której bycie bezwolnym, uśpionym i poddanym oglądowi ciałem, sprowadzonym do roli biernego obiektu erotycznej żądzy i rozkoszy, jednoznacznie konotuje kobiecość, dookreśleniu tej konotacji służy zaś przeciwstawienie owemu ciału postaci Erosa czy Kupidyna jako zastępczej figury męskiego pożądania. W tradycji ikonograficznej taka postać towarzyszyła zwykle nagiej kobiecie, Danae albo Wenus. Na obrazie Girodeta zestawienie Erosa z aktem mężczyzny z jednej strony odbiera temu ostatniemu męskość, z drugiej wprowadza czytelny podtekst homoseksualny. Scena, w której śpiący Endymion staje się obiektem seksualnej penetracji boskim

2 J. Culler, *Dekonstrukcja i jej konsekwencje dla badań naukowych*, przeł. M. B. Fedewicz, w: *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, red. R. Nycz, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 345.

światłem i zbliżenie to obserwuje Eros, przypomina przede wszystkim schemat przedstawień Danae. Z kolei jeśli chodzi o związek z ikonografią Wenus, to ze względu na relację między śpiącą wśród zieleni postacią a wpatrzonym w jej ciało i odsłaniającym ten widok młodzieńcem dzieło Girodet kojarzy się szczególnie ze znanym obrazem Correggia z Luwru *Wenus, satyr i kupidyn*, gdzie figurą uosabiającą męską żądzę był rozpustny, kozłonogi bożek.

Wizualna intertekstualność jest trybem znaczenia obrazów wpisanym w ich oglądowe cechy, które ujawniają znaczące, „anagramatyczne” związki z innymi obrazami. Związki te zaznaczają się i znaczą tylko o tyle, o ile są dostrzegalne i czytelne, a więc pozostają nieodłączne od aktu recepcji, od sposobu, w jaki obrazy prezentują się oglądowi, tym samym zaś od międzyobrazowych skojarzeń, jakie ich ogląd wzbudza. Nie sposób zatem ich sprowadzić ani do obiektywnych właściwości obrazów samych w sobie, ani do subiektywnych projekcji konkretnego widza, niemających z tymi właściwościami obrazów nic wspólnego. Jeśli jeden obraz przypomina drugi, to ten efekt międzyobrazowego podobieństwa, na którym zasadza się wizualna intertekstualność, ma charakter parergonu, czyli nierozwiązywalnego spłotu wnętrza i zewnątrz, tego, co należy do dzieła, i tego, co pozostaje poza nim. Podobieństwo do innego naznacza obraz śladem, który tyleż wtapia się w jego własną postać, ile wprowadza w nią wewnętrzną różnicę, różni ją od siebie samej. Nieoddzielność wpisanych w obraz odniesień do innych obrazów od międzyobrazowych skojarzeń konkretnego widza sprawia, że – jak stwierdził Stanley Fish, charakteryzując tekst – „to, co w nim jest, może podlegać zmianom i wobec tego na żadnym poziomie nie poprzedza interpretacji i nie jest od niej niezależne”³.

Intertekstualna perspektywa znaczenia obrazu przez czytelne relacje z innymi obrazami, zawiązujące się w planie ich wizualności, przeciwstawna jest z jednej strony interpretacjom opartym na podporządkowaniu znaczeń obrazów funkcji referencyjnej oraz pojęciom i treściom dyskursywnym, z drugiej strony interpretacjom „wpływowologicznym”, zakładającym rekonstrukcję genezy formalnej dzieł. Zatrzymam się najpierw przy tej pierwszej kwestii. Wzorzec postępowania interpretacyjnego, którego punktem wyjścia jest przekład obrazu na opis motywów i sytuacji takich, jakie znamy z pozaobrazowego świata praktycznych doświadczeń, stanowi ikonologia. Postuluje ona dalej, jak wiadomo, przekład tak opisanych, referencyjnych „treści pierwotnych” obrazu na „treści wtórne”, znane ze źródeł literackich, co ostatecznie ma prowadzić do wyinterpretowania tego przekła-

3 S. Fish, *Zwykłe okoliczności, język dosłowny, bezpośrednie akty mowy, to, co normalne, potoczne, oczywiste, zrozumiałe samo przez się i inne szczególne przypadki*, przeł. M. Smoczyński, w: tegoż, *Interpretacja, retoryka, polityka. Eseje wybrane*, red. A. Szahaj, Universitas, Kraków 2002, s. 34.

du, stanowiącego intencjonalne znaczenie dzieła, jako niezależnego od autorskiej intencji symptomu zasadniczych tendencji umysłowych danej epoki. Tymczasem rysujące się w wizualnej formie obrazu ślady innych obrazów, o ile zostaną rozpoznane, przeciwdziałają referencyjnej iluzji, zatrzymują uwagę przy tejże formie i zarazem powstrzymują to, co Derrida nazywał „lekturą transcendentną”, czyli odczytanie jako przeskok poza formę na stronę domniemanego jej odniesienia w zewnętrznej, źródłowej treści. Czytelne efekty iteracji, wiążące jedne obrazy z drugimi, uruchamiają grę znaczeń, która przebiega w poprzek referencyjnej osi podporządkowania każdego wizerunku przedstawionemu i identyfikowalnemu pojęciowo obiektowi, mogącemu następnie odsyłać do jakichś treści literackich, symbolicznych czy ideowych. Na tej zasadzie ślady rozwiązań obrazowych charakterystycznych dla aktu żeńskiego przeciwstawiają się opisowi sprowadzającemu obraz Girodet’a do identyfikacji jego „treści pierwotnej” jako motywu śpiącego mężczyzny, to zaś zaburza odniesienie ikonograficzne do historii Endymiona. Doskonałym przykładem tego efektu powstrzymania referencji obrazu do pozaobrazowego świata rzeczy i zdarzeń przez znaczące odniesienia międzyobrazowe jest *Olimpia* Maneta. Interpretatorzy dość zgodnie konstatają zapośredniczenie i odsunięcie związku przedstawionego motywu nagiej kobiety z jego wyobraźnym odniesieniem do żywej postaci prostytutki przez narzucający się związek obrazowego ujęcia z tradycją podobnych przedstawień, a przede wszystkim z *Wenus* Tycjana. W rezultacie znaczenie obrazu Maneta rozgrywa się w dialogu z tą tradycją i jej konwencjami, na zasadzie konfrontowania schematów stamtąd przejętych z elementami burzącymi owe schematy. Podobnie dzieła *Śniadanie na trawie*. Jeśli przyjąć pojęcia Barthes’a, Girodetowski *Endymion* wyznaczałby przejście od zasady „przyjemności”, polegającej na bezproblemowym powtarzaniu konwencji jako podstawy realistycznego efektu, do zasady „rozkoszy”, polegającej na łamaniu konwencji i ujawnianiu przez to jej sztuczności – konwencjonalności jako takiej. *Olimpia* i *Śniadanie na trawie* Maneta idą dalej tą drogą: konwencja jest tu rozpoznawalna w kategoriach cytatu, który zde-rza się z odniesieniem do potocznej rzeczywistości i rozbija iluzję referencyjną. Zaburzenie efektu referencji do świata obecnego poza sferą przedstawień przez czytelny cytat może wytwarzać znaczenia aluzyjne, przy czym działają one bez żadnego związku z intencją autorską. Samo pojęcie aluzji jest kategorią komunikacyjną i logocentryczną, nieodłączną od woli nadawcy aluzyjnego przekazu i zakładającą jej trafne wychwycenie ze strony odbiorcy. Nieczęsto mamy okazję się przekonać, że obraz jest nośnikiem aluzji zamierzonej przez autora, gdyż może to potwierdzić tylko jego własne świadectwo. Przykładem takiej sytuacji jest projekt witraża *Apollo – system słoneczny Kopernika*, który zaprezentował Wyspiański Julianowi Nowakowi, pytając, czy dostrzega w postaci Apolla podobieństwo do Chrystusa na krzyżu, o które mu chodziło. Kiedy jednak nie dysponujemy świa-

dectwem autora, które potwierdzałoby dostrzegalny efekt międzyobrazowej aluzji, a tak to zwykle bywa, wówczas pozostaje ona jedynie wrażeniem odbiorczym, związanym z samą lekturą dzieła i znaczącym tylko jako jej wytwór. Na tej zasadzie, biorąc za przykład inny witraż Wyspiańskiego, jeśli zwrócimy uwagę na podobieństwo gestów Stwórcy z franciszkańskiego okna i Chrystusa z *Sądu Ostatecznego* Michała Anioła, i jeśli uznamy sensowność tego podobieństwa, to musimy się zadowolić faktem, że dokonujemy ze swej strony, na użytek własnej interpretacji, aluzyjnego odczytania obrazu, które nie wchodzi w żaden uchwytyny związek z intencją autora i jest czymś innym niż aluzja we właściwym, komunikacyjnym sensie tego pojęcia. Aluzja, ponieważ z definicji ujawnia się tylko pod warunkiem, że zostanie jako taka odczytana, wymyka się rozstrzygnięciu co do swej obecności lub nieobecności w granicach samego dzieła, lecz stanowi jego fakultatywny, tyleż możliwy, ile niekonieczny, lekturowy parergon. Wrażenie aluzji kryształizuje się w lekturze o tyle, o ile nadbuduje ona nad sugestywnym podobieństwem obrazów równie sugestywny jego przekład na znaczący podtekst. Stopień tej sugestywności na obu poziomach bywa różny – od wysokiego, jak w przypadku relacji między *Powołaniem św. Mateusza* Caravaggia a *Stworzeniem Adama* Michała Anioła – poprzez średni, jaki reprezentuje na przykład relacja między *Śmiercią Marata* Davida a ikonografią Chrystusa zdjętego z krzyża – do stosunkowo niskiego, jak w przypadku relacji między *Polonią* Wyspiańskiego a *Zaśnięciem Marii* Stwosza. Płynna gradacja aluzyjnego potencjału różnych obrazów nie pozwala wyznaczyć żadnej granicy między tymi, które wchodzi w tego rodzaju związki z innymi obrazami, a tymi, które w takie związki nie wchodzi. Aluzyjność obrazu jest kwestią nierozstrzygalną.

Przykład *Endymiona*, podobnie jak te przywołane ostatnio, pokazuje, iż wizualna intertekstualność wchodzi w grę już na elementarnym poziomie odczytania póz postaci. „Transcendentna”, referencyjna lektura obrazu przyjmuje pozę za sprowadzony do jednego ujęcia substytut pewnego działania przedstawionej osoby, które powinniśmy rozpoznać, przekładając tę pozę na wyobrażenie ludzkich zachowań i ruchów wykonywanych w sytuacjach, jakie znamy z doświadczenia praktycznego. Przy takim założeniu musielibyśmy uznać układ ciała Endymiona na obrazie Girodet’a za odpowiadający temu, jaki ludzie faktycznie zwykle przyjmują podczas snu – co jest oczywistym absurdem. Odsunięcie referencyjnego trybu znaczenia pozy na obrazie przez tryb wizualnej intertekstualności, który to znaczenie przedstawia, pokazuje także przykład ryciny Rembrandta *Józef i żona Putyfara*. Obrawszy lekturę referencyjną czy transcendentną, Mieke Bal próbowała rekonstruować dynamiczną pozę Józefa w odniesieniu do sposobu, w jaki układa się żywe ciało w związku z pracą określonych mięśni przy wykonywaniu ruchów, i doszła do wniosku, że młodzieniec, wyciągając przed siebie ręce i przenosząc ciężar ciała na ugiętą prawą nogę, szykuje skok w stronę leżącej na łóż-

ku kobiety, a więc poza ta oznacza skierowane ku niej pożądanie⁴. Takiej lekturze przeciwstawia się rozpoznanie w obrazie Rembrandta, a szczególnie w relacji między pozą Józefa a postacią kobiety, znaczących analogii z innymi obrazami. Chodzi głównie o *Kefalosa* i *Aurorę* Poussina. Oba obrazy przedstawiają podobną sytuację: młody mężczyzna wyrywa się kobiecie, która pożądlwie chwytą go wyciągniętą lewą ręką (prawa w obu przypadkach jest niewidoczna). Postaci Auro-ry i żony Putyfara łączy ponadto spoczywająca pozycja (w pierwszym przypadku siedząca, w drugim leżąca, zgodnie z tekstem Biblii) i obnażenie ciała (w pierwszym przypadku od pasa w górę, w drugim od pasa w dół) – wyraźne oznaki zamiaru seksualnego wykorzystania mężczyzny. Poza Józefa powtarza, a przy tym intensyfikuje pod względem dynamicznym, pozę Kefalosa – z tą tylko różnicą, że cofnięta lewa ręka młodzieńca u Rembrandta znajduje się nie za głową kobiety (w obrazie Poussina dłoń wyłania się zza jej włosów), lecz przed nią. Różnicę tłumaczy potrzeba ekspozycji w scenie napastowania Józefa motywu płaszcza, za który – jak podaje Biblia – żona Putyfara go pochwyciła i który zostanie jej w garści; rycina pokazuje zsuwanie się płaszcza po lewej ręce mężczyzny, podczas gdy druga jego ręka, tak samo jak u Poussina, wykonuje gest osłaniania ciała przed pożądlwym wzrokiem kobiety – a jest to zarazem gest Zuzanny z obrazu Artemisii Gentileschi i gest Adama w scenie *Wygnań z Raju* pędzla Michała Anioła. Płaszcz zsuwa się z ramienia Józefa w podobny sposób jak szata z ramienia Kefalosa, przy czym w obu przedstawieniach uniesiona dłoń mężczyzny zaznacza granicę między odzianą i obnażoną partią ciała, przejmując funkcję okrycia – zastępy przed pożądlwością kobiecych oczu. Temu zespołowi podobieństw grafika Rembrandta nie przeciwstawia równie znaczących różnic, które wprowadzałyby jakieś semantyczne odwrócenie w stronę interpretacji Bal. W kontekście tradycji obrazowania damsko-męskich dramatów ktoś, kto prezentuje się tak jak Józef na omawianej rycinie, absolutnie nie wygląda na mężczyznę gotowego rzucić się na kobietę, przeciwnie – tak wyglądają, taką pozę przyjmują ofiary próbujące chronić się i ująć z opresji, która wiąże się z seksualnością, niewiernością i grzechem.

Wizualną intertekstualność obrazu, nieodłączną od jego oglądowej postaci, należy odróżnić od intertekstualności dyskursywnej, której koncepcję w odniesieniu do malarstwa sformułował Norman Bryson⁵. Wprost przeciwstawiał on intertekstualny wymiar obrazów, włączający je w społeczny obieg języka, tekstów i dyskursów, tym właściwościom ich formalnego ukształtowania, które zatrzymują uwagę na wrażeniach czysto wizualnych. Koncepcja dyskursywnej in-

4 Zob. M. Bal, *Reading „Rembrandt”: Beyond the Word – Image Opposition*, Cambridge University Press, New York 1991, s. 118–128.

5 N. Bryson, *Intertextuality and Visual Poetics*, „Critical Texts” 1987, No. 2.

tertekstualności malarstwa wynikała z przyjęcia semiologicznej, w istocie logocentrycznej koncepcji obrazu jako dwupoziomowego znaku. Zdaniem Brysona obraz przyjmuje strukturę znakową dlatego, że jego widzenie jest nieuchronnie zapośredniczone przez system pojęć językowych, za pomocą którego odbieramy i kojarzymy z sobą wszelkiego rodzaju informacje. Te dane wizualne, które poddają się odczytaniu przekładającemu je na przekaz językowy, stanowią dyskursywny poziom obrazu, tożsamy z jego denotowanym i konotowanym znaczeniem, i to właśnie znaczenie wchodzi w intertekstualne związki z innymi przekazami współtworzącymi społeczne pole dyskursu. Natomiast te dane wizualne obrazu, które nie poddają się sprowadzeniu do informacji dyskursywnej i tym samym nie znaczą nic poza własną zmysłową obecnością, stanowią według Brysona poziom figuralny i na tym poziomie o żadnej intertekstualności nie może już być mowy. W świetle jego teorii obrazu kojarzą się z sobą tylko za pośrednictwem kodu ikonografii, przyporządkowującego powtarzalne schematy przedstawieniowe denotowanym przez nie historiom i tematami, lub za pośrednictwem słownych określeń, stanowiących kod odczytywania wizualnych konotacji. O ile według Brysona sam akt widzenia obrazu jest już z góry zorientowany na pojęciowe zdekodowanie tego, co widać, o tyle ten natychmiastowy przekład obrazu na pojęcia nie daje się uprzedzić przez skojarzenie wizualne, które nie byłoby podporządkowane asocjacji dyktowanej przez język. Ja natomiast rozumiem wizualną intertekstualność jako zjawisko interferencji oglądowego doświadczenia obrazu nie tyle prymarnie i bezpośrednio z językiem, ile przede wszystkim z pamięcią obrazów widzianych uprzednio; dopiero wytwarzany w tej współpracy oglądu i pamięci efekt wzajemnego przypominania się obrazów i różnic między nimi wyzwała szczególne semantyczne napięcie, nasuwa się jako znaczący i czytelny w kategoriach pojęciowych. Tak rozumiana intertekstualność wizualna bierze się stąd, że ludzie zdolni są zapamiętywać i uwewnętrzniać obrazy w ich oglądowej, niezmienionej przez język postaci, co podkreślali z jednej strony George Steiner, z drugiej Hans Belting. Zdarza się po prostu, że jakieś charakterystyczne obrazowe ujęcie przypomina inne, jednocześnie zatrzymując uwagę na sobie i przenosząc ją na analogiczne jakości tego drugiego. Gdy tak się dzieje, język zostaje uprzedzony i odsunięty przez proces asocjacji zachodzący na poziomie *par excellence* oglądowym. Przebłysk międzyobrazowego skojarzenia ujawnia narzucanie się w roli medium zapośredniczającego interpretację dzieła nie zasobu dyskursywnych pojęć, lecz zasobu obrazów przyswojonych przez pamięć widza. Nie znaczy to, że poziom skojarzeń wyłącznie obrazowych należy odgraniczać od poziomu działania języka, co według Mieke Bal byłoby błędem „wizualnego esencjalizmu”; chodzi tylko o to, by nie popełnić z kolei błędu Brysona, który podporządkował widzenie mechanizmowi pojęciowej interpretacji doznań oglądowych, a wyodrębnia-

jąc czysto figuralny poziom obrazu jako nadwyżkę widzialności pozostałą po za-
działaniu tej werbalizującej maszyny, właśnie w esencjalizm wizualny *de facto*
popadł (choć Bal tego nie dostrzegła).

Przykładem niezależności wizualnego skojarzenia obrazów od ich dyskur-
sywnego odczytania może być związek między *Weselem Samsona* Rembrandta
a *Ostatnią Wieczerzą* Leonarda da Vinci. Jeśli obraz Rembrandta przełożyć naj-
pierw na preikonograficzny opis przedstawionej sytuacji, a następnie ten opis
przełożyć za pomocą kodu ikonografii na historię znaną z literackiego źródła,
to nie będzie on miał z malowidłem Leonarda nic wspólnego. Przypomina on
bowiem *Ostatnią Wieczerzę* nie czym innym, jak tylko swoją strukturą wizualną,
dopóki nie wymienimy jej na dyskursywne „znaczone”. To właśnie w tej struktu-
rze, a nie poza nią, dostrzegalny jest wyraźny ślad kompozycji Leonarda. Ogląd
konstatujący najpierw podobieństwo obu obrazów, a następnie, na jego tle,
istotne różnice między nimi, umożliwia dopiero uznanie tych relacji za wymow-
ne i skłania do ujęcia znaczeniowego efektu ich wymowności w kategoriach
dyskursywnych. Odczytanie znaczeń generowanych przez międzyobrazowe po-
dobieństwa i różnice jest daleko bardziej problematyczne niż wstępne doznanie,
które do niego prowadzi – doznanie, że jeden obraz przypomina drugi, że coś je
z sobą łączy i w związku z tym także dzieli na poziomie wizualnym. Znamien-
na jest kontrowersja między Svetlaną Alpers a Mieke Bal dotycząca rozstrzygnię-
cia, czy uchwytne w dialogu obrazów sugestie zajmowania przez żonę Samsona
przy weselnym stole miejsca Chrystusa z wieczernika oznacza porównanie utoż-
samiające czy też kontrastujące z sobą te biblijne postaci⁶.

Przejdę teraz do sygnalizowanego już przeciwstawienia wizualnej intertekstual-
ności genetycznym związkom obrazów. Otóż obrazy znaczą jako swego rodzaju
„anagramy” innych obrazów, na zasadzie iteracji, poprzez wzajemne podobieństwa
i różnice, zupełnie niezależnie od tego, czy łączą je jakiejkolwiek zależności źródło-
we, oparte na zasadzie wpływu czy pochodzenia jednych od drugich. To, jakie dzie-
ła znał artysta, a jakich nie znał, w jaki sposób obrazy kojarzyły się z sobą w jego
głowie, pozostaje bez związku z anagramatyczną grą znaczeń, które wytwarza-
ją same wizualne ślady w procesie lektury. Znaczący jest tutaj jedynie dostrzeżo-
ny efekt odsyłania obrazu do innego obrazu jako czytelnego „podtekstu”, który to
efekt może nie mieć żadnych genetycznych podstaw. Znaczy on o tyle, o ile rzutu-
je na rozumienie obrazu ślad narzucającej się asocjacji. Tego rodzaju związek łączy
na przykład *Józefa i żonę Putyfara* Rembrandta z *Kefalosem i Aurorą* Poussina. Ktoś,
kto zna dzieło Poussina i odczytuje pozę Rembrandtowskiego Józefa jako reak-

6 Por. S. Alpers, *Rembrandt's Enterprise: The Studio and Market*, University of Chicago Press,
Chicago 1988, s. 37, oraz M. Bal, *Reading „Rembrandt”* ..., s. 54–59, 199–206.

cję obronną na napastowanie ze strony występnej kobiety, nie musi nawet zdawać sobie sprawy z tego, że na takie odczytanie być może wpływa ów znany mu skądinąd obraz francuskiego malarza. Jeśli zaś ta asocjacja zadziała, nie da się już uniezależnić od niej wrażenia, jakie wywiera sama rycina. To, że nic nie wiadomo na temat związku genetycznego obu dzieł, nie ma tutaj nic do rzeczy. Intertekstualność wizualna to nie jest obszar wpływów jednych obrazów na drugie, które działają w procesie twórczym, a więc u genezy dzieł, lecz jest to obszar wpływów międzyobrazowych działających w procesie recepcji, którym widzowie podlegają mimowolnie i nie są w stanie nad nimi do końca zapanować ani się od nich uwolnić.

Zachowane źródła nieczęsto wyjaśniają genetyczne powiązania obrazów w sposób jednoznaczny i bezalternatywny. W przypadku gdy faktycznie takie związki są uchwytne dzięki zachowanym świadectwom derywacji, wcale nie muszą się one ujawniać w wyraźnych podobieństwach między obrazem wyjściowym a obrazem z niego wyprowadzonym. Wiadoma skądinąd pochodność jednego od drugiego niekoniecznie wywołuje efekt przypominania jednego przez drugi. Przykładem niech będzie *Krzyk* Muncha. Za sprawą obrazów wyraźnie zaznaczających etapy pośrednie w procesie stopniowej transformacji, wypada stwierdzić, że malarz doszedł do niego, idąc od obrazu Caillebotte'a *Balkon*, poprzez stworzone na jego bazie własne studium *Rue Lafayette*, rozwinięte w kolejnych wersjach *Rozpaczy*. Idąc dalej tak uchwyconym tropem wpływu malarstwa Caillebotte'a, dokonane w *Rozpaczy* i podjęte także w *Krzyku* odwrócenie kompozycji stronami, zmianę balkonu w most oraz silne skonstrastowanie perspektywiczne postaci spoglądającej z mostu na bliskim planie z parą postaci na planie dalszym, można z dużym prawdopodobieństwem uznać za ślad zapośredniczenia adaptacji *Balkonu* przez inspirację drugim obrazem Francuza, *Le Pont de l'Europe*. Rozpoznawalność genetycznego związku między *Krzykiem* a *Balkonem*, na który wskazują dodatkowe świadectwa obrazowe, z jednej strony wcale nie oznacza, że *Krzyk* przypomina *Balkon*, że wywołuje skojarzenie wizualne z tym właśnie dziełem. Z drugiej zaś strony takie skojarzenia mogą prowadzić ku obrazom niemającym nic wspólnego z genezą tego, który uruchamia ich pamięć i przywodzi je na myśl. Jeden i ten sam obraz pozwala w sobie dostrzec wiele podobieństw wiążących go z różnymi innymi obrazami, które wywołują sugestię śladów zależności genetycznej i prowokują odczytywanie ich na zasadzie świadectw czegoś, co zaszło w procesie twórczym jako akt powstały w umyśle autora – bądź to reminiscencja, bądź cytat czy aluzja. Hipotezy tego rodzaju zależności nader często są z sobą sprzeczne, a tak samo prawdopodobne, choć niepotwierdzone, przez co wzajemnie się dyskredytują. Na przykład poza Kefalosa z obrazu Poussina może zostać uznana zarówno za efekt adaptacji pozy Tycjanowskiego Bachusa – co z niewzruszoną pewnością głosił Richard Wollheim – jak i za efekt adaptacji pozy

Adama w scenie *Wygnań z Raju* pędzła Michała Anioła, jak sugerował Martin Davies⁷. Poza Narcyza z innego obrazu Poussina, ze względu na różne ślady podobieństwa, z jednakową mocą przekonuje o swoim rodowodzie w pozie Tytiosa na rysunku Michała Anioła, za czym opowiadał się Oskar Bätschmann, i w pozie martwego Chrystusa na obrazie Parisa Bordone, za czym opowiadał się Erwin Panofsky⁸. Przy całej wiedzy historycznej, jaką dysponujemy, nie da się rozstrzygnąć, kto w podobnych wypadkach ma rację, a kto się myli. Pewne pozostaje tylko to, że różnym badaczom, w ramach odmiennych perspektyw interpretacyjnych, te same obrazy kojarzą się z zupełnie innymi obrazami źródłowymi. Wizualna intertekstualność jest otwartą przestrzenią takich właśnie skojarzeń, które ogląd obrazu wzbudza jako znaczące, lektura międzyobrazowego związku zaś utwierdza w ich sensowności. Co więcej, przestrzeni faktycznego działania tych asocjacji nie ogranicza porządek chronologiczny: dany obraz nie musi przypominać ani dzieł wchodzących w rachubę jako jego prawdopodobne wzory, ani w ogóle dzieł od niego wcześniejszych, może natomiast przypominać dzieła powstałe później.

Anachroniczny wymiar przypominania jednego obrazu przez drugi, a także nieoddzielność takiej reminiscencji od tego, co wywołujący ją obraz prezentuje sam w sobie, zilustrować można przypadkiem opisanym przez Wollheima. Kiedy przyglądał się on obrazowi Poussina *Rinaldo i Armida*, oblicze śpiącego rycerza wzbudziło w nim odczucie *déjà-vu*, prowokując pytanie: „gdzie ja już przedtem widziałem tę twarz?”. Gdyby przypominała ona czyjąś twarz z obrazu wcześniejszego, którego znajomość przez Poussina można by założyć, byłby to punkt wyjścia do sformułowania tezy, iż Poussin ją zapożyczył. Jednakże owa skądinąd znajoma twarz okazała się należeć do postaci z obrazu namalowanego znacznie później, a mianowicie ze *Snu Courbeta*. W tej sytuacji badacz, interpretując obraz Poussina, oczywiście nie mógł przenieść swojego skojarzenia na wywód genetyczny, ale też nie mógł już go oddzielić od doznań płynących z oglądu samego dzieła, które przeniósł na jego opisową charakterystykę. W ujęciu postaci rycerza dostrzegł silny ładunek „wybujałej zmysłowości”, sprawiający wrażenie, że „Rinaldo śpi na swej tarczy [...] tak, jak gdyby spał na kobiecej piersi”⁹. Nie znajdując

7 Por. R. Wollheim, *Painting as an Art*, Princeton University Press, Princeton 1987, s. 199 oraz M. Davies, *National Gallery Catalogue: French School*, London 1957, s. 174.

8 Por. O. Bätschmann, *Nicolas Poussin: Dialectics of Painting*, trans. M. Daniel, Reaktion, London 1990, s. 16–29, oraz E. Panofsky, „*Imago Pietatis*”. Przyczynek do historii typów przedstawieniowych *Mąż Boleści i Maria Pośredniczka*, przeł. T. Dobrzeńiecki, w: *idem, Studia z historii sztuki*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1971, s. 112, przyp. 5.

9 R. Wollheim, *Painting as an Art*, s. 195.

ujęcia w narracji genealogicznej, sugestia podobieństwa twarzy Rinalda i Courbetowskiej lesbijki zdominowała narrację stanowiącą wykład „immanentnego” znaczenia obrazu. Nieodparta asocjacja ze *Snem* uwidoczniła w obliczu Rinalda wyraz lubieżnej zmysłowości, jak gdyby zdjęty z twarzy kobiecej; w kontraście z nim twarz Armidy prezentuje się jako pozbawiona wyrazu, zimna niczym maska. To doprowadziło Wollheima do wniosku, że obraz Poussina stanowi przewrotną interpretację morału opowieści zawartej w *Jerozolimie wyzwolonej* Torquata Tassa, alegorycznie obrazującej zwycięstwo rozumu, ucieleśnionego w postaci krzyżowca, nad pożądliwością reprezentowaną przez niewierną czarownicę. U Poussina Rinaldo pokonuje Armidę, przechwytyjąc jej lubieżność. Cała metaforika przejęcia cudzej twarzy, maski, stanowiąca oś interpretacji dzieła, bierze się z odniesienia do *Snu* Courbeta; efektem wyparcia tego odniesienia poza ramy narracji genealogicznej okazało się jego wszczęcie „do wnętrza” obrazu Poussina. Zyskuje ono tutaj charakter jego parergonu, który w niezbywalny sposób naznacza sam obraz śladem międzyobrazowej asocjacji.

A zatem perspektywa wizualnej intertekstualności wydobywa procesy znaczenia podobieństw i różnic międzyobrazowych, wzajemnego naznaczania się obrazów swoimi czytelnymi śladami i odznaczania się jednych od drugich, które to procesy zachodzą w trakcie lektury i stanowią współczynnik interpretacji niezależnie od wszelkich zależności genetycznych. Filiacje genetyczne nie odgrywają żadnej roli dopóty, dopóki nie zostaną rozpoznane w wizualnych analogiach jako ich domniemanych symptomach, jednakże z reguły trudno jest odróżnić te analogie, które stanowią symptom faktycznej adaptacji obrazowego wzoru, od tych analogii, które rysują się równie wyraźnie, a nie są jej śladem. Stosunek międzyobrazowych podobieństw do zależności genetycznych częściej pozostaje nierozstrzygalny niż jednoznaczny, a skoro jest nierozstrzygalny, to nie ma znaczenia, znaczą natomiast same ślady, bez związku z tym, co za nimi stoi. Za znaczące można uznać jedynie te wizualne związki, które faktycznie zostaną odczytane, przy czym każde takie odczytanie wynika przede wszystkim z perspektywy interpretacyjnej, która je ukierunkowuje.

Różnica między przyjętym w historii sztuki modelem rekonstrukcji wizualnej genezy obrazów a analizą wizualnej intertekstualności jest taka, jak różnica między logocentrycznym modelem rozumienia dzieł a ich gramatologiczną dekonstrukcją. Ten pierwszy model opiera się na założeniu, że dostrzegalne związki międzyobrazowe, rozpatrywane w świetle innych źródeł wiedzy o kontekście powstania dzieła, można rozpoznać jako świadectwa aktów mentalnych dokonujących się w umyśle twórcy, a polegających na jego odnoszeniu się, świadomym lub bezwiednym (na zasadzie reminiscencji, zapożyczenia, cytatu czy aluzji), do znanych mu obrazów wcześniejszych. Zgodnie z tym modelem ślady międzyobrazowych podobieństw pełnią rolę elementów znaczących, które dają się

związać ze znaczoną obecnością odpowiednich obrazów w pamięci autora i ich oddziaływaniem na proces twórczy. Na tej zasadzie, przykładowo, ślad postaci Tycjanowskiego Bachusa czytelny w pozie Kefalosa na płótnie Poussina znaczyłby fakt, że malując ten swój obraz, Poussin miał na myśli właśnie dzieło Tycjana, a z kolei ślad postaci Tytiosa z rysunku Michała Anioła czytelny w pozie Narcyza znaczyłby fakt, że Poussin wspominał ten właśnie rysunek, pracując nad swoim *Narcyzem*. Wizualne związki dzieł mają tutaj znaczenie tylko o tyle, o ile stanowią symptom przejścia pewnych obrazów między psychiką znającego je twórcy a jego dziełem, na którym odciska on ich pamięć. Analiza wizualnej intertekstualności podważa natomiast ten model poprzez krytyczną obserwację sposobu, w jaki konstruowane są oparte na nim wyjaśnienia genezy obrazów, na tle innych widocznych związków międzyobrazowych, które otwierają pole alternatywnych hipotez. Regułą budowy tego rodzaju wyjaśnień jest ich konstrukcja perswazyjna, oparta na zasadzie wewnętrznej spójności, tę zaś osiąga się przez dopasowywanie do siebie różnych argumentów wyjaśniających, ażeby wszystkie wzajemnie się potwierdzały. Efektem jest wskazywanie takich źródeł obrazowych, które pasują do spójnej interpretacji związków między strukturą i znaczeniem dzieła a kontekstowymi przesłankami jego powstania. Drugą stroną tych wyjaśnień jest eliminacja z pola widzenia śladów innych obrazów, nie dających się ująć w ramy koherentnej wykładni. Analizowałem ten mechanizm w swojej książce szerzej, między innymi w odniesieniu do koncepcji i metod wyjaśniania genezy dzieł proponowanych przez Bächtshmanna i Baxandalla. W rezultacie powstają często sprzeczne z sobą interpretacje związków genetycznych spełniające kryterium wewnętrznej spójności, które wykluczają ze swoich ram odniesienia obrazowe eksponowane przez innych badaczy, a z kolei eksponują relacje wykluczane poza ramy tamtych konstrukcji wyjaśniających. Krytyczna analiza tego mechanizmu odkrywa przestrzeń wizualnej intertekstualności, a więc rozsiania, dyseminacji międzyobrazowych śladów, jako faktyczną podstawę dla prób rekonstrukcji wizualnej genezy dzieł, które podejmowane są na zasadzie wyparcia jej z obszaru budowanej wiedzy. Analiza prowadzona w intertekstualnej perspektywie przeciwstawia się temu, odślaniając – po pierwsze – poziom nierozstrzygalności między alternatywnymi i dającymi się mnożyć sugestiami związków genetycznych, po drugie – poziom zależności też na temat związków genetycznych od przyjętej optyki interpretacyjnej, która to zależność pozwala stwierdzić, że interpretacja wytwarza genezę dzieła, a nie odwrotnie, a po trzecie – poziom anachroniczności skojarzeń międzyobrazowych rzucających na rozumienie poszczególnych dzieł, który uniemożliwia sprowadzenie wiążących obrazy zależności wizualnych do porządku zależności genetycznych i sprawia, że znaczenie obrazów chronologicznie wcześniejszych zależy także od wpływu obrazów późniejszych, przez pryzmat których są widziane i odczytywa-

ne ze stanowiska współczesnego odbiorcy i interpretatora. Ten trzeci aspekt refleksji nad wizualną intertekstualnością obrazów jako przestrzenią ich znaczenia został ujęty w koncepcji „preposteryjnej” historii sztuki Mieke Bal¹⁰. Jest to historia burząca iluzję przeskoku poza horyzont lektury w czas przeszły, w którym zawiązywały się zależności genetyczne powstającego dzieła od jego źródeł, w tym także od pracy pamięci wizualnej autora; iluzja ta skrywała i wypierała ze świadomości fakt historycznego usytuowania punktu widzenia historyka spoglądającego wstecz retrospektywnie, poprzez to, co przyszło później. Historia „preposteryjna” tę właśnie współczesną perspektywę ujawnia i stanowi zapis doświadczenia historyczności w czasie teraźniejszym jego podmiotu – doświadczenia historyczności w formie własnej pamięci, kształtowanej przez rozumienie aktualnego usytuowania jednostki w świecie, w kręgu pewnej kultury wizualnej. Tak pojęta historia prezentuje obraz przeszłości nie jako obiektywny kształt jej samej, lecz jako wytwór zwróconego ku niej tu i teraz spojrzenia; obraz ten ma charakter halucynacji, czyli wizji, w której przedmiot jest nieoddzielny od podmiotu. Odnosząc „preposteryjne” ujęcie historii do związków, w jakie wchodzi widzenie dzieł sztuki, Mieke Bal podejmuje ideę wpływu, ale odwraca przy tym relacje, jakie łączyła z tym pojęciem tradycyjna historia sztuki, przypisując zależność od wpływów artystom, a zdolność ich naukowego rozpoznania badaczom. Bal przenosi zależności międzyobrazowe w sferę uwarunkowań działających po stronie odbiorcy, a nie twórcy. Wszelkie powiązania obrazów, o których w ogóle możemy mówić, czyli te, które sami rozpoznajemy i odczytujemy, są przede wszystkim efektem naszego widzenia i wyzwanych przez nie wizualnych skojarzeń. Obraz cytuje tylko te inne obrazy, które na m przypomina, które wywołuje z naszej pamięci, które ta pamięć podsuwa, które – co na jedno wychodzi – skłonni jesteśmy na niego projektować pod wpływem własnych wizualnych reminiscencji, nie zaś te obrazy, które były obecne w pamięci jego autora i stamtąd oddziaływały na proces tworzenia. Perspektywa preposteryjna, jakkolwiek maskowana jest przez tradycyjny dyskurs historii jako odtworzenia przeszłości, w istocie pozostaje nieprzekraczalna – nie sposób wyrzeć poza nią.

Co w takim razie pozostaje? Preposteryjna historia obrazów obraca się w ich międzyobrazową lekturę, prowadzoną z pozycji podmiotu, który nie jest neutralnym obserwatorem poznającym obiektywną prawdę o minionych procesach genetycznych, lecz uczestnikiem współczesnej kultury wizualnej, poddanym synchronicznemu oddziaływaniu masy różnego rodzaju obrazów. Niezależnie od swojej metryki, proveniencji i genealogii, wiążą się one z sobą na styku mię-

10 Zob. M. Bal, *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*, University of Chicago Press, Chicago 1999.

dzy tym, co aktualnie postrzegane, a tym, co przyswojone przez pamięć – w relacje asocjacyjne, poprzez znaczące podobieństwa i różnice. Bał podkreśla zależność znaczeń, jakie obrazy zyskują w rezultacie odczytywania tych relacji, z jednej strony od współtworzącego je podmiotu lektury, z drugiej zaś od kulturowych, społecznych i płciowych uwarunkowań indywidualnego podmiotu. Przyjąwszy to uwarunkowanie za niezbywalne, w swojej książce o Rembrandcie badaczka odczytywała jego obrazy w taki sposób, by wydobyć z nich treści potwierdzające opresyjną sytuację kobiet w patriarchalnej kulturze. Teoria wpływu społecznie określonej perspektywy na indywidualny sposób widzenia, kojarzenia i lektury obrazów służyła jej za argument unieważniający zarzut tendencyjności forsownych odczytań, które dostrajały twórczość Rembrandta do feministycznych tez. Tej tendencyjnej i politycznie sfunkcjonalizowanej strategii interpretacji przeciwstawić jednak można inny postulat wynikający z teorii intertekstualności, a mianowicie postulat zachowania tekstu, także tekstu wizualnego, w permanentnym otwarciu na mnogość i alternatywność możliwych lektur, z różnych kierunków wychodzących naprzeciw jego sensoproduktywnej potencji.

Na koniec jeszcze ostatni przykład zależności widzenia obrazu od skojarzeń z innymi obrazami. Dotyczy on *Wolności* Delacroix, dla której różni historycy sztuki wskazywali rozmaite domniemane wzory, w rezultacie – wbrew swoim zamierzeniom – rozwijając tylko proces wizualnej dyseminacji. Był wśród nich Wojciech Suchocki, który bardzo sugestywnie związał *Wolność* z *Pietą* Tycjana¹¹. Jakkolwiek można przyjąć hipotezę, oczywiście niepotwierdzaną, że Delacroix wyprowadził swój obraz z tego źródła, to jego przekształcenie przyniosło efekt wyraźnego podobieństwa do jeszcze innego obrazu, mianowicie do fresku Francesca Salviatiego z kościoła Santa Maria dell’Anima w Rzymie, przedstawiającego Zmartwychwstanie. W moim wrażeniu ten wizualny ślad przytłumił czytelność śladu Tycjanowskiej *Piety* i nic już tego nie może zmienić – nie jestem w stanie zobaczyć *Wolności* inaczej niż jako obrazowe go anagramu Zmartwychwstania, i odwrotnie. Nawet gdyby jakimś sposobem udało się albo potwierdzić, że Delacroix znał fresk Salviatiego, albo wykluczyć taką możliwość, nie miałyby to wpływu na zależność wiążącą te obrazy na poziomie percepcyjnym, poziomie doświadczenia znaczącego podobieństwa jako tła dla równie znaczących różnic i zarazem jako podstawy dla intertekstualnej lektury¹².

11 W. Suchocki, *Trop zbiegłych bogów. Przyczynek do „Ślubów” Ingres’a i „Wolności” Delacroix, „Artium Quaestiones” 1997, VIII.*

12 Szerzej na ten temat: S. Czekalski, *Hermeneutyka i granice wyśłowienia sensu dzieła. „Rzeczywiste obecności” George’a Steinera wobec Gadamerowskiej filozofii rozmowy*, w: *Brak słów. Topos „niewysłowienia” w nauce i literaturze o sztuce*, red. M. Poprzęcka, Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Warszawa 2007.

obraz/ciatio

Zrozumienie teorii i filozofii sztuki Georges'a Didi-Hubermana, w całej ich conceptualnej rozmaitości i inwencyjności, której dowodzi niemal trzydzieści monografii i cały szereg szkiców, nie jest rzeczą łatwą. Porusza się on niejako w poprzek historii sztuki, konceptualizując i eksplikując swą teoretyczną refleksję o sztuce zarówno na antycznych maskach pośmiertnych czy freskach Fra Angelica, jak i na obiektach Marcela Duchampa, fotografiach historycznych pacjentek Jeana-Martina Charcota czy też *minimal arcie*. Didi-Huberman koncentruje się na antropologii i „metapsychologii” obrazu; oryginalność jego filozofii sztuki polega zaś między innymi na nowym, odkrywczym „odczytaniu” wybitnych historyków i teoretyków sztuki XX wieku: Aby'ego Warburga, Aloisa Riegla, a także Waltera Benjamina, Carla Einsteina czy Georges'a Bataille'a. W ostatnim czasie ostrą, polemiczną dyskusję wywołała jego książka o paradoksalności *obrazów mimo wszystko* (*images malgré tout*), jak zatytułował on refleksje nad czterema fotografiami z Oświęcimia, na których „niemal *nic* nie widać”, mimo to jednak – właśnie poprzez swą paradoksalność, stanowią one coś niezastępowalnego¹.

Czy w tak szerokim i bogatym problemowo spektrum teorii sztuki Didi-Hubermana – rozciągającej się między tezą o niewidzialności obrazu a tezą o jego bezpośrednio dotykanej plastyczności; między Vasarim a Warburgiem; między plamami na freskach Fra Angelica a fotografiami z czasopisma „Documents” – możliwe jest dostrzeżenie jakiegoś wspólnego aspektu czy problemu? Sądzę, że tak, i postaram się to wykazać. W tej perspektywie zajmować mnie będzie Didi-Hubermanowska koncepcja „anachronizmu” i antropomorfizmu, a także refleksja nad Benjaminowską teorią aury.

Nie będziemy dalecy od prawdy, stwierdzając, że w centrum uwagi Georges'a Didi-Hubermana znajduje się komplementarny związek wizualności z taktylnością, dotyku z odciskiem, ciała z obrazem, antropomorfizmu z abstrakcją, podobieństwa z niepodobieństwem, widzialności z „czytelnością” obrazu. Wyjątkowość i inspirujący potencjał Didi-Hubermanowskiej postawy wobec wytworów artystycznych polega między innymi na tym, iż koncentruje się on właśnie na ich specyficznej materialności. Badając na przykład maski pośmiertne lub figury woskowe, interpretuje on mechanizm odciskania śladu jako pewien „paradygmat antropologiczny”, fundamentalny i kluczowy, mimo jego deprecjonowania jako „prymitywizmu” i „anachronizmu”. Didi-Huberman – między

1 Zob. G. Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, przeł. M. Kubiak Ho-Chi, Universitas, Kraków 2008. Jeżeli nie zaznaczono inaczej, wszystkie przypisy pochodzą od Autora. W trakcie pracy nad przekładem tłumaczka była stypendystką programu START Fundacji na Rzecz Nauki Polskiej (edycja 2009). Tekst po raz pierwszy ukazał się w czasopiśmie „Teksty Drugie” 2009, nr 5 (119).

innymi w swych nowych odczytaniach pozornie anachronicznych tekstów z historii sztuki – rozumie ów anachronizm pozytywnie: jako punkt wyjścia, zasadę pozostającą w utajeniu, lecz nieprzerwanie oddziałującą. Odciskanie śladu może wydawać się czymś nieskomplikowanym pod względem technicznym i łatwym do zrealizowania, sam odcisk nie jest jednak czymś prymitywnym, ponieważ w grze tworzywa, gestu i oznaczania odcisk staje się „podstawową wartością operacyjną”, otwartym horyzontem, „eksperymentem o otwartym zakończeniu”.
Pojęciami operacyjnymi, istotnymi dla teoretycznej refleksji Didi-Hubermana, zwłaszcza w interesującym nas tu kontekście, są głównie „anachronizm” i „paradoks”. W książce *Devant le temps* (2000) stwierdza on, że powrót do teorii sztuki, która z czasowego dystansu jawić się może jako nieaktualna, „przestarzała”, anachroniczna, wydaje się nieodzowny. Nawiązując do refleksji trzech wielkich teoretyków obrazu – Aby Warburga, Waltera Benjamina i Carla Einsteina – pisze on o „paradoksalnej płodności anachronizmu” i wyznacza drogę wiodącą od „archeologii” anachronizmu do jego „nowoczesności”². Podstawową strategią owej „archeologii” i „epistemologii anachronizmu” jest odkrywanie śladów i odcisków, a więc „pracy pamięci”.

Nie przez przypadek miejsce kluczowe zajmują tu odcisk, dotyk i ślad. Didi-Huberman interpretuje Warburgiańską „formułę patosu” jako „gest psychiczny”; utajony, archaiczny, popędowy, dionizyjski, orgiastyczny, nieświadomy. Z tej perspektywy, „formuły patosu” reprezentują stan afektywny, symptom wypartego traumatycznego doświadczenia, które przenika na powierzchnię dzieła sztuki. Jako takie, stają się one medium „mnemonicznej energii”, śladem ludzkiego doświadczenia namiętności i bólu, ekstremalnych stanów egzystencji. Warburgiańska „siła dotyku”, właśnie w związku z „pracą pamięci”, ma jednak o tyle szczególne znaczenie dla Didi-Hubermana, że pozostaje zasadnicza dla jego własnej metody odkrywania licznych warstw dzieła sztuki. Teoria „formuł patosu” Warburga i jego „Atlas Mnemosyne” stanowią mnemotechniczne medium pamięci kulturowej, związane z ideą mnemotechniki momentalnego – przypominającego elektryczne zwarcie – „dotknięcia” owej pamięci, zapośredniczonej przez wizualne dokumenty, od antyku do współczesności. Chodzi tu o ideę subiektywnego zwrotu do przeszłości poprzez intuicję i imaginację, za pośrednictwem których możliwe jest odkrywanie utajonych, zaszypanych warstw. Nie przypadkiem Didi-Huberman przypomina, iż Walter Benjamin widział w Aby Warburgu ducha bliskiego znawcy starożytności, Johana Jakoba Bachofena. W książce o antycznych nagrobkach i starożytnym kulcie nieśmiertelności (*Versuch über die Gräbersymbolik der Alten*, 1859) Bachofen pisze

2 G. Didi-Huberman, *Před časem*, przeł. Martin Hybler, Barrister & Principal, Praha 2008, s. 20–21.

o docieraniu do antyku, które byłoby niezapśredniczone przez mozolną rekonstrukcję źródeł filologicznych i historycznych, lecz podobne „sile i prędkości prądu elektrycznego (...), bezpośredniemu dotykowi zabytków”³. Jest to więc droga poznania poprzez dotyk, który wywołuje natychmiastowe, błyskawiczne wspomnienie; interpretacyjną energię, zdolną przebudzić to, co zrujnowane, utracone i anachroniczne, do nowego życia. Jak pisze czeski surrealista, Jindřich Štyrský, „dotykać oznacza wspominać”⁴. Idea „szoku”, „błyskawicy”, elektrycznego zwarcia uzyskuje tu nowe znaczenie, które Didi-Huberman w *Devant le temps* ujmuje następująco: „Jeżeli chcemy wnikać w wielokrotne, stratyfikowane czasy, przeżytki, długie trwanie pamięciowej praprzyszłości, potrzebujemy praterażniejszości aktu wspominania: szoku, rozdarcia zasłony, wdarcia lub wypłynięcia czasu, wszystkiego, o czym tak trafnie mówili Proust i Benjamin, ewokując «pamięć mimowolną»”⁵.

A rchaicznemu odciskowi, „dotykowi”, właściwa jest zatem „anachroniczna” nowoczesność. Problematyką afektywnie-fantazmatycznego potencjału obrazu, dialektyką spojrzenia i dotyku oraz objętości i pustki zajmuje się Didi-Huberman w tekście z katalogu wystawy *L'Empreinte* (1997), opublikowanym niedawno powtórnie pod tytułem *Resemblance par contact* („Podobieństwo przez dotyk”, 2008), a także w książce o „metapsychologii obrazu” – *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* („To, co widzimy, patrzy na nas”, 1992). Zaznacza on, że istnieją pewne „sfery informel” obrazu, powstałe poprzez *odcisk/dotyk*, które dysponują „potęgą” czy „siłą dotyku”; potencjałem prowokującym *antropomorfizm*. Owa materialność obrazu – jego „ciało”, „mięso”, które dotyka oka i drażni je – najczęściej jednak pozostaje ignorowana. Jest ona również matrycą wrażliwości i owego „afektywnego dotknięcia”; dotyk zaś – zdaniem Didi-Hubermana – ma zdolność użyczenia temu, co nieożywione, „magicznej siły” ożywionego.

Obok bezpośredniego performatywnego gestu „wejścia w materię”, chodzi tu o jeszcze jeden zasadniczy – jak się wydaje – aspekt: ambiwalencję odcisku jako czegoś oryginalnego i anachronicznego, a zarazem nowoczesnego, jednostkowego, lecz reprodukowalnego technicznie; odcisku jako dotyku, który zachowuje autentyczną pierwotność lub też, z drugiej strony, traci ją – tak jak rozumiał to Walter Benjamin. Czy odcisk implikuje „auratyczność”, czy też może seryjność? Podobieństwo czy niepodobieństwo? Tożsamość czy niemożliwość identyfikacji?

3 J.J. Bachofen, *Lebens-Rückschau*, w: tegoż, *Mutterrecht und Urreligion*, hrsg. H.G. Kippenberg, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 1984, s. 11.

4 J. Štyrský, *Svět se stává stále menším*, w: tegoż, *Poesie*, Československý spisovatel, Praha 1992, s. 42.

5 G. Didi-Huberman, *Před časem*, s. 18.

Zdeterminowanie czy przypadek? Pragnienie czy żalobę? Formę czy bezkształtność? Identyczność czy zmianę? Znajomość czy obcość? Dotyk czy dystans?”⁶.

Didi-Hubermanowska koncepcja „afektywnego dotknięcia” przez obraz lub rzeźbę jawi się jako niezwykle interesująca również w powiązaniu z fenomenologią cielesnego doświadczenia świata i w świecie, tak jak ujmuje ją Edith Stein. Choć zestawienie to mogłoby się, na pierwszy rzut oka, wydawać niezwykle i zaskakujące, odnajdziemy tu interesujące koincydencje. Spójrzmy choćby na wściekłą krytykę książki Didi-Hubermana *Obrazy mimo wszystko*, w której zarzucano mu między innymi rzekomy „katolicki fetyszyzm”, i spróbujmy wskazać, dlaczego upiera się on *mimo wszystko* przy niezbywalności obrazów, niezbywalności *etyki* obrazów, nawet w epoce ich bezbrzeżnej inflacji – czy też może *właśnie* w owej epoce.

W swym ostatnim dziele, *Nauce o krzyżu. Studiach o Janie od Krzyża* (*Kreuzwissenschaft. Studie über Johannes vom Kreuz*), które Edith Stein napisała niedługo przed śmiercią w Oświęcimiu, w sierpniu 1942 roku, podkreśla ona szczególne znaczenie i nieodzowność nie tylko obrazów *wewnętrznych*, lecz również obrazów świata zewnętrznego⁷. We wczesnym *Wstępie do filozofii* (*Einführung in die Philosophie*, 1917–1932) Stein pisze jednak o specyficznych zmysłowych cechach rzeczy, o ich szczególnym sposobie istnienia w relacji z naszym odczuwaniem cielesno-zmysłowym. Rozwija ona interesującą koncepcję, zgodnie z którą rzeczy są czymś więcej niż tylko ciałem fizycznym w przestrzeni, ponieważ mają one swe wnętrze (*Innere*), przejawiające się jako ich zmysłowa postać. To, czym rzeczy są, manifestuje się poprzez ich zachowanie (*Verhalten*). Jak pisze Stein w swej fenomenologicznej interpretacji filozofii Tomasza z Akwinu – rozprawie *Potencja i akt. Studia z filozofii bycia* (*Potenz und Akt*, 1931) – owo zachowanie rzeczy oznacza ich oddziaływanie (na przykład poprzez blask lub iskrzenie kolorów) na nas, a dokładniej – na naszą *cielesność*. „Zmysłowe dane” rzeczy przenikają nie tylko ciało i duszę, ale także świat wewnętrzny i zewnętrzny⁸. Jest to koncepcja, którą rozwinie później Maurice Merleau-Ponty, jako teorię obustronnego przenikania tego, co obce, i tego, co własne, ciała widzianego i dotykanego, widzialnego i niewidzialnego. Widzące i dotykające ciało jest w swej istocie również ciałem widzialnym i dotykalnym.

6 G. Didi-Huberman, *Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks*, übers. aus dem Franz. von Christoph Hollender, Dumont, Köln 1999, s. 10.

7 E. Stein, *Kreuzwissenschaft. Studie über Johannes von Kreuz. Gesamtausgabe*, t. XVIII, Herder Verlag, Freiburg – Basel – Wien 2003, s. 132.

8 E. Stein, *Potenz und Akt. Gesamtausgabe*, t. X, Herder Verlag, Freiburg – Basel – Wien 1998, s. 240.

Rzeczy, pisze Edith Stein, nie są odizolowane od naszych myśli, lecz stanowią element doświadczanego przez nas świata. Warto zwrócić uwagę, że w odniesieniu do „danych zmysłowych” cielesnego doświadczenia Stein – nawiązując do Tomasza Akwinaty – używa również pojęcia *phantasma*, rozumianego jako czysta jakość, która nie jest wprawdzie jako taka możliwa do opisanego, ma jednak szczególne znaczenie dla cielesnej percepcji i odczuwania. Jesteśmy dotknięci przez owe „fantazmaty” – na przykład kolory, kształty, dźwięki itd. – zanim jeszcze staną się one przedmiotem naszej noetycznej refleksji⁹. W podobny sposób Didi-Huberman ujmuje afektywno-fantazmatyczny potencjał dzieł sztuki i przedmiotów w ogóle, wywodząc go z ich materialności. Problemem tym zajmuje się on między innymi w zbiorze esejów pod tytułem *Phasmes. Essais sur l'apparition* („Widma. Eseje o objawianiu”, 1998).

W rozprawie *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* Didi-Huberman pisze o dwóch sposobach widzenia: pierwszym jest widzenie „wierzące”; mowa o nim w Ewangelii św. Jana (20, 8), kiedy uczeń przybył do pustego grobu, „i ujrzał, i uwierzył” („et vidit et credidit”). Co jednak zobaczył uczeń Chrystusa? Pusty grób, pustą powłokę, nieobecne ciało, które wprowadzi w ruch całą dialektykę wiary. Od tego momentu chrześcijańska ikonologia skupi się na wynajdywaniu najróżniejszych sposobów, w jakie ciało mogłoby opuścić swoje realne, ostatnie miejsce odpoczynku, tu, na ziemi. Jak pisze Didi-Huberman, to, co tu widzimy – zaledwie owa powłoka – zostaje jakby zakryte czy wręcz zniesione przez instancję niewidzialnego; to zaś, co patrzy na nas, wyparte jest przez hierarchię innego miejsca eschatologicznej przyszłości¹⁰.

przeciwym biegunem ekstatycznego widzenia, które „wierzy”, jest widzenie „tautologiczne”, które, zdaniem Didi-Hubermana, najlepiej charakteryzuje stwierdzenie Franka Stelli z lat 60.: „Widzimy to, co widzimy”. Artysta – w tym przypadku artysta reprezentujący nurt amerykańskiego *minimal artu* – mówi z cyniczną pewnością tylko o tym, co postrzegać można jako oczywistość. Czy oznacza to odrzucenie utajenia, odrzucenie ukrytego wnętrza rzeczy, o którym pisze Edith Stein, odrzucenie aury, likwidację antropomorfizmu i odkrycie form, które nie potrzebują obrazów, które dadzą sobie radę bez obrazów? A więc odrzucenie i krytykę tego, co w pewnym sensie konstytuuje istotę widzenia „wierzącego”? Tak, ale tylko na pierwszy rzut oka, rzecz jest bowiem dużo bardziej skomplikowana, niż mogłoby się wydawać. Ów dualizm widzenia musi zostać przezwyciężony dialektycznie. Zdaniem Didi-Hubermana, dla którego punktem wyjścia jest tu Benjaminowska teoria aury, wiąże się to z ponownym, inwencyjnym przemyśleniem (choćby na przykładzie twórczości ta-

9 Tamże, s. 244.

10 G. Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Minuit, Paris 1992, s. 20.

kich rzeźbiarzy, jak Tony Smith czy Robert Morris) nie tylko relacji między geometryczną abstrakcją a antropomorfizmem – co wiąże się z dialektyką powłoki i pustki – lecz również związku między anachronizmem, archaizmem a modernizmem. To właśnie Walter Benjamin już w latach 20. XX wieku uświadomił sobie, że rzeczywistość stanowi osobliwą syntezę mitu i nowoczesności; a dokładniej świata nowoczesnej techniki i archaicznego świata symboli. W *Devant le temps* Didi-Huberman pisze o tych właśnie „anachronicznych konfiguracjach” następująco: „Doszedłem do wniosku, że anachroniczne konfiguracje strukturują obiekty lub problemy historyczne na tyle odmienne, jak na przykład rzeźba Donatella (która zdolna jest połączyć heterogeniczne odniesienia do antyku, średniowiecza i nowoczesności), techniczny proces odciskania śladu (w którym łączą się prehistoryczny gest i awangardowa manifestacja) czy antropologiczna implikacja materii, jaką stanowi wosk (zdolny powiązać długotrwałość odlewów i krótkotrwałość czegoś rozpuszczalnego)... Pomijam tu znamienne tendencje licznych XX-wiecznych dzieł sztuki – od Rodina do Marcela Duchampa, od Giacomettiego do Tony’ego Smitha, Barnettta Newmana i Simona Hantaï – do realizowania takich właśnie «montaży heterogenicznych czasów», często zresztą dokonywanych z myślą o homogenicznych pod względem formalnym rezultatach”¹¹.

Minimalistyczne bryły i inne ściśle geometryczne obiekty z najnowocześniejszych materiałów przywodzą na myśl egipskie budowle sakralne; modernizm wchodzi tu w dialektyczny związek z anachronizmem i specyficzną formą *archaizmu* w tym sensie, że obiekty te reprezentują „sztukę pamięci”, która – co Didi-Huberman szczególnie podkreśla – „potrzebna jest każdemu silnemu dziełu sztuki, aby przetransformować przeszłość w przyszłość”¹².

Również owe minimalistyczne rzeźby mają swoje „wnętrze”, staje się ono jednak dynamiczne. Bryły, kolumny i inne elementarne geometryczne obiekty Tony’ego Smitha mają według Didi-Hubermana rysy antropomorficzne, dlatego też są dla naszego spojrzenia niepokojące; cechują się one pewnym „człowieczeństwem”, jest to jednak człowieczeństwo pozbawione humanizmu, człowieczeństwo „w stadium nieobecności”. Tym, czego tu brakuje, są ludzkie twarze i ciała. Tym niemniej te surowe, geometryczne obiekty odznaczają się czymś, co Didi-Huberman nazywa potęgą dotyku. „Człowieczeństwo” jest tu obecne, lecz tylko w stanie niepodobieństwa, jako pozostałość, ślad.

Gdzie już wcześniej w historii sztuki spotkaliśmy się z ideą redukcji postaci ludzkiej do podstawowych form geometrycznych? Hans Sedlmayr w studium „*Macchia*” Bruegla (*Die „Macchia” Bruegel*) z 1934 roku rozwija tezę, iż podsta-

11 G. Didi-Huberman, *Před časem*, s. 21.

12 Tamże.

wowym elementem kompozycji obrazów Bruegla jest plama koloru, *macchia*¹³. Jeśli dłużej przyglądać się będziemy obrazom Bruegla, jego postaci zaczną się rozpadać na części, tracąc swoje konwencjonalne znaczenie. Wiąże się to z faktem, że obrazy Bruegla „skomponowane” są z jednolicie kolorowych, ostro odgraniczonych od siebie płaszczyzn, czy raczej plam koloru; najczęściej są to ludzkie ciała, które przyjmują postać podstawowych form geometrycznych: koła, kuli, owalu, walca, stożka, sześcianu. Brueglowskim ideałem – pisze Sedlmayr – mogłoby być „ciało w formie prymitywnego worka bez kończyn”¹⁴. Równocześnie jednak przedmioty nieożywione uzyskują tu nagle „twarz”, zostają zantropomorfizowane. Sedlmayr powiada: „fizjonomia przedmiotów martwych doprowadzona tu zostaje do skrajności”. Człowiek na obrazach Bruegla zmienia się w coś nieznanego, staje się obcą istotą, „człowiekiem na granicy człowieczeństwa”. Sedlmayer, będąc zresztą pod silnym wpływem surrealizmu, z jednej strony ujmuje ów sposób wizualizacji postaci ludzkiej na obrazach Bruegla jako zasadniczą relatywizację kategorii człowieczeństwa; z drugiej jednak strony, spojrzenie na te obrazy wywołuje w widzu poczucie niepokojącego „wyobcowania”. Jak twierdzi Didi-Huberman, jeśli człowiek jako *antrophos* zostaje zredukowany do zwykłej geometrycznej formy, zostaje tym samym skazany na „niepodobieństwo”.

Podobnie niepokoi nasze spojrzenie minimalistyczny obiekt, na przykład *Black Box* Tony’ego Smitha. Geometryczny obiekt, który na nas „patrzy”, niepokoi nasz wzrok wyobrażeniem zanikającego człowieczeństwa. Ale nie tylko tym; Tony Smith tworzy minimalistyczne geometryczne obiekty, które swoją formą przypominać mogą archaiczną egipską budowlę, nie konstruuje ich jednak z piaskowca, lecz ze *współczesnych* materiałów, nie starając się imitować przeszłości i pierwotności. Jego dzieło, jak twierdzi Didi-Huberman, *nie jest* „nowoczesne” w tym sensie, że chciałoby się rzec wszelkiej pamięci i przeszłości, *nie jest* ono jednak również „archaiczne”, w znaczeniu tęsknoty za początkiem, za *arché*. Minimalistyczny obiekt jest zdaniem Didi-Hubermana „dialektyczny” i „autentyczny”, partycypuje bowiem w obu tych sferach.

Nie wolno zapominać, że pojęcia „autentyczności” i „dialektyczności” odsyłają do Waltera Benjamina, dokładniej rzecz biorąc do jego teorii *aury*, ujmowanej przez Didi-Hubermana jako „paradygmat wizualny”, możliwość dystansu, który nigdy nie może zostać całkowicie przezwyciężony; dystansu między patrzącym a widzianym, między spojrzeniem a dotykiem. Didi-Huberman wskazuje, że w Benjaminowskiej koncepcji „obrazu dialektycznego” możliwe jest zniesienie dualizmu między

13 H. Sedlmayr, *Die „Macchia“ Bruegels*, w: tegoż, *Epochen und Werke. Gessamelte Schrifte zur Kunstgeschichte*, t. I, Mäander Verlag, Mittenwald 1977, s. 274–318.

14 Tamże, s. 279.

widzeniem „wierzącym” a „tautologicznym”. Aura jest w ujęciu Benjamina związana z fenomenem oddalenia i bliskości, obecności i nieobecności, przeszłości i teraźniejszości, spojrzenia i dotyku, przestrzeni i czasu. Didi-Huberman pisze w tym kontekście o dialektycznym, „podwójnym dystansie” między patrzącym a widzianym. Dystans ów pojmuje Benjamin jako zdolność *wspominania* i wyobrażania; tworzenia wyobrażeń jako obrazów pamięci. Jego zdaniem, w pojęciu *aury* nakładają się na siebie siła spojrzenia (i dotyku) oraz siła pamięci. Doświadczenie auratyczne związane jest z pamięcią, z „pracą wspominania”. Z tej perspektywy aura stanowi nieświadome – i spełnione – poszukiwanie straconego czasu. Obraz, zwłaszcza zaś obraz fotograficzny, ułatwia ponowne, wewnętrzne przeżycie przeszłości, między innymi z tego powodu, że utrwała on określony moment. Ten zaś znika w przeszłości, właściwie musi zostać zapomniany po to, by mógł być ponownie ożywiony przez *spojrzenie*. Aura jako „osobliwa pajęczyna z przestrzeni i czasu”¹⁵, jak pisze Benjamin w *Małej historii fotografii*, uzyskuje tu walor autentyczności, pierwotności pewnego doświadczenia, które wciąż pozostaje produktywne.

Dystans, o którym piszą Benjamin i Didi-Huberman, jest tu kategorią fundamentalną. Dystans jako „szok” zdolny nas dosięgnąć czy – jak pisze Benjamin w rozprawie *O kilku motywach u Baudelaire’a* – dotknąć. To, co uobecnia się w owym szoku, jest czymś niepojmowalnym, ponieważ widziane, zbyt szybko wdziera się do naszego wnętrza, byśmy mogli je uchwycić. Dystans, auratyczne oddalenie można rozumieć – zdaniem Didi-Hubermana – także jako głębię. W pracy *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* odwołuje się on do oryginalnej teorii percepcji dziś już niemal zapomnianego, lecz istotnego przedstawiciela fenomenologiczno-antropologicznej psychologii i psychiatrii Erwina Strausa, który w książce *Vom Sinn der Sinne* („O sensie zmysłów”, 1935), dokładnie w tym samym czasie co Benjamin, zajmuje się fenomenem oddalenia, w odniesieniu do zmysłu wzroku i dotyku. Straus ujmując oddalenie jako elementarną formę odczuwania, której przysługuje specyficzny ontologiczny przywilej, jest ona bowiem „formą odczuwania przekraczającą poszczególne wymiary, czasowo-przestrzenną”. Tym, co mogłoby szczególnie zainteresować Didi-Hubermana, są dwie rozprawy Strausa z lat 1960 i 1963, w których zajmuje się on fenomenem dystansu i „śladowi pamięci”, a więc kategoriami *stricto* Benjaminowskimi. W rozprawie *Zum Sehen geboren, zum Schauen bestellt. Betrachtungen zur „Aufrechten Haltung”* („Zrodzony, aby widzieć, powołany, aby patrzeć. Uwagi o «postawie wyprostowanej»”, 1963) Straus stwierdza, że dystans jest warunkiem widzenia czegoś innego właśnie jako „innego”, inności w jej pojedynczości. Oddalenie otwiera się przed naszym

15 W. Benjamin, *Mała historia fotografii*, przeł. J. Sikorski, w: tegoż, *Anioł historii. Szkice, eseje, fragmenty*, wybór i oprac. H. Orłowski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996, s. 117.

spojrzeniem tylko w akcie kontemplacji, nigdy zaś w działaniu, gdy po coś sięgamy. W spojrzeniu takim urzeczywistnia się pierwsza wielka abstrakcja pojmowania bycia jako takiego, w jego „tak właśnie jest” (*So-Sein*). Za jego pośrednictwem, pisze Straus, dotykamy owego „co”, które skrywa się i objawia w „tak jest”. To właśnie owo „tak jest” człowiek może unaocznnić poprzez obraz i na obrazie¹⁶.

Obraz, dokładniej zaś obraz dialektyczny – podkreśla Didi-Huberman – jest dla Benjaminowskiej „archeologii pamięci” kategorią niezwykle istotną. Didi-Huberman powraca do „archeologii pamięci” w szeregu swych książek i rozpraw, od tych najwcześniejszych aż po ostatnie, w tym *Obrazy mimo wszystko*. W *Devant le temps* określa on refleksję Benjamina jako całkowicie nowatorską „grę z pamięcią”, dodając: „Benjamin, podobnie jak Warburg, lecz w sposób jeszcze bardziej finezyjny, wprowadził w ruch poznanie, a dokładniej poznanie historyczne. (...) Benjamin zwraca się ku modelowi dialektycznemu, widząc w nim sposób wymknięcia się trywialnemu modelowi «ustalonej przeszłości». (...) Historyk musi zatem umieć podporządkować swoje własne poznanie – i formę swej narracji – czasowym nieciągłościom i anachronizmom”¹⁷.

Kwestią kluczową dla Benjaminowskiego pojęcia historii – a tym samym przeszłości i jej powtórnego uobecniania – jest pytanie, *jak mówić o historii* w kontekście chaosu wszystkich potencjalnych zdarzeń. Jak można w ogóle uzyskać *wgląd* w ów chaos? Benjamin pisze w *Pasażach*: „Tak jak Proust historię swego życia rozpoczyna przebudzeniem, tak też przebudzenie musi rozpoczynać każdą prezentację historyczną; owszem, ta właściwie nie może traktować o niczym innym”¹⁸. To właśnie technika przebudzania chroni obrazy pamięci mimowolnej dzięki temu, że mijają nas one błyskawicznie jako szok. Benjamin zasadniczo odrzuca XIX-wieczny historyzm jako oficjalny paradygmat niemieckiej historiografii, którego aksjomaty wywodzą się z nauk przyrodniczych, reprezentujących domniemaną obiektywność wiarygodnych „faktów historycznych”.

Nie przypadkiem w ostatnim rozdziale książki *Obrazy mimo wszystko* Didi-Huberman zwraca się ponownie do Benjamina, a dokładniej do jednego z jego ostatnich tekstów, *O pojęciu historii* (*Über den Begriff der Geschichte*). Benjamin

16 E. Straus, *Zum Sehen geboren, zum Schauen bestellt. Betrachtungen zur „Aufrechten Haltung“*, w: *Werden und Handeln*. V. E. Freiherr von Gebattel zum 80. Geburtstag, hrsg. E. Wiesenhütter, Hippokrates Verlag, Stuttgart 1963, s. 44–73. Przekład angielski: *Born to See, Bound to Behold*, w: *The Philosophy of the Body*, ed. S. F. Spicker, Quadrangle Books, Chicago 1970, s. 334–361.

17 G. Didi-Huberman, *Před časem*, dz. cyt., s. 100.

18 W. Benjamin, *Pasaże*, red. R. Tiedemann, przeł. I. Kania, postł. Z. Bauman, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005, s. 511 (N 4,3).

posługuje się tam pojęciami eksplicytnie teologicznymi, jak na przykład „dzień sądu ostatecznego”, „słowo ewangelii”; owo połączenie *politycznego i teologicznego* poglądu na historię charakterystyczne jest zaś dla ostatniej fazy Benjaminowskiej filozofii historii, zgodnie z którą „sąd ostateczny” wydarza się każdego dnia. Benjamin pisze, że praca historyka polega na zatrzymywaniu obrazów przeszłości, które mijają nas niczym „podmuch powietrza”. Albowiem: „Prawdziwy obraz przeszłości umyka obok. Przeszłość można uchwycić tylko jako obraz, który w chwili swej rozpoznawalności właśnie rozbłyska na wieczne pożegnanie”. Zadaniem historyka – dodaje Benjamin – jest uchwycenie owego „obrazu bezpowrotnej przeszłości, któremu groźbę zniknięcia niesie każda teraźniejszość”¹⁹. A więc: uchronić obrazy przeszłości nawet za cenę (estetycznego) ryzyka. Wszystko, co w przeszłości, w historii zostało wyparte i zapomniane, o co nikt się nie troszczył, ma dostać drugą szansę, zostać zreaktualizowane przez teraźniejsze doświadczenie. „Uratować to, co uległo rozbiciu”: oto znaczenie Benjaminowskiego pojęcia „rozpamiętywania” (*Eingedenk*).

Istotne nie jest tu ani *obiektywne* poznanie przeszłości, stanowiące tradycyjne roszczenie historyzmu, lecz stosunek do historii z perspektywy teraźniejszości i konieczności, danej aktualnej sytuacji. „Sąd ostateczny”, o którym mówi Benjamin, jest wciąż na nowo rozpoczynaną walką, którą żywi – a między nimi również historycy – prowadzą w imię ocalenia dziedzictwa pokonanych. Historia to dla niego nie obraz triumfu silniejszych i zniknięcia słabszych, nie *historia zwycięzców*, jak u Hegla, u którego historia osądzać będzie *ludzkość*, lecz – wprost przeciwnie – dziejowy „sąd ostateczny”, na którym *ludzkość* osądzać będzie historię.

* * *

Powróćmy w tym miejscu do komplementarnego związku wizualności z taktylnością, dotyku z odciskiem, ciała z obrazem, widzialności z niewidzialnością, podobieństwa z niepodobieństwem. W interesującej monografii *Fra Angelico. Dissemblance et figuration* (Fra Angelico. Niepodobieństwo i figuracja, 1990) Didi-Huberman, nawiązując do teologii inkarnacji Tomasza z Akwinu, zajmuje się osobliwymi niefiguralnymi plamami na freskach Fra Angelica w klasztorze San Marco we Florencji. Co oznacza owo „niepodobieństwo”, o którym mowa również w kontekście minimalistycznych obiektów? Didi-Huberman twierdzi, że to, co na owych freskach wygląda jak „niepodobieństwo”, jest częścią misterium inkarnacji i równoczesnej „figuracji” człowieka, jako niepodobieństwa obrazu Bożego. Obraz w sensie *imago Dei* już w teologii prescholastycznej definiuje istotę człowieka. Tomasz z Akwinu podkreśla w swej *Summie teologicznej*, że ów związek z obrazem, *imago*, dotyczy wyłącznie ducha czy też duszy, bynajmniej

19 Tenże, *O pojęciu historii*, przeł. K. Krzemieniowa, w: tegoż, *Anioł historii...*, s. 415.

jednak nie ciała. Ciało ludzkie nie jest według Akwinaty obrazem Bożym; kształt ludzkiego ciała reprezentuje ów pierwowzór jedynie *per modum vestigii* – za pośrednictwem *śladów*. Podobnie malarstwo – dodaje Didi-Huberman – musi zadowolić się tym, że będąc świadome własnej niedoskonałości, tworzyć może jedynie „estetykę śladu”. Świadomość niedoskonałości oznaczać jednak może przewyżczenie owej niedoskonałości. Z tej perspektywy estetyka Fra Angelica okazuje się estetyką najbardziej ekstremalnej graniczności. Jej celem jest osiągnięcie statusu „obrazu niewidzialnego”. Plamy i zacieki na jego freskach interpretować by można jako „ślady” pragnienia, aby przybliżyć się do niewidzialnego *imago Dei*. Owa „dialektyka niepodobnego” ma swą długą tradycję w tak zwanej teologii negatywnej, związanej z nazwiskiem Dionizego Areopagity²⁰.

W jego teologii negatywnej nie istnieje żaden eksplicytny znak, za pomocą którego można by było przedstawić Boga, ponieważ Bóg (i boskość) nie stanowi jednej z istot, lecz stoi absolutnie ponad wszystkimi istotami, wyrażalny jedynie jako podobieństwo w niepodobieństwie, bezkształtny kształt, „najczystsze Nic”, jak pisze Angelus Silesius. Bóg „nie ma żadnej formy ani postaci”, jest nieprzedstawialny i niewyraźny. Zamiast kształtu, figury, postaci – bezkształtność, dysfiguracja, niepodobieństwo. Plama, odcisk, ślad, amorficzność, barwna materia, kamień, które fundują akt i potencję. W myśleniu tym niepodobieństwo staje się ideałem i doskonałością „figury”; w pewnym sensie możliwe jest, twierdzi Didi-Huberman, pojmowanie każdej „figury” widzialnego świata jako niepodobieństwa.

Już we wstępie do książki o freskach Fra Angelica Didi-Huberman pisze, że w krążgankach florenckiego klasztoru San Marco, patrząc na plamiste freski, uświadomił sobie ich – na pierwszy rzut oka paradoksalne – podobieństwo w niepodobieństwie do techniki *drippingu* na obrazach Jacksona Pollocka. „Kiedy próbuję sobie dziś przypomnieć – pisze – co zatrzymało moje kroki w krążgankach San Marco, myślę, że nie myślę się, stwierdzając, że był to pewien rodzaj «podobieństwa nie na miejscu» między tym, z czym spotkałem się tutaj, w renesansowym klasztorze, a *drippings* amerykańskiego artysty, które odkryłem i odkrywałem potem wciąż na nowo wiele lat wcześniej”²¹.

Nie da się oczywiście adekwatnie zrozumieć i zinterpretować fresków Fra Angelica poprzez *action painting*. Didi-Huberman artykułuje jednak w ten sposób ideę zasadniczą dla swej historycznej i teoretycznej refleksji o sztuce; a mianowicie to, co nazywa on „paradoksalną płodnością anachronizmu”.

20 Zob. G. Didi-Huberman, *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, Flammarion, Paris 1990, s. 51 nn.

21 Tegoż, *Před časem*, s. 18.

Punktem wyjścia jest tu myśl, że jeśli historia obrazów jest historią „wielorako zdeterminowanych obiektów”, to trzeba zgodzić się z tym, że owym obiektom, zdeterminowanym również z perspektywy temporalnej, odpowiada „wielorako interpretujące spojrzenie”. Didi-Huberman stwierdza: „historia obrazów jest historią przedmiotów temporalnie nieczystych, kompleksowych i wielorako zdeterminowanych. Chodzi zatem o historię obiektów polichronicznych, obiektów heterogenicznych lub też anachronicznych”²². Z tej perspektywy obraz jawi się jako „montaż różnic”, który uruchamia wielowarstwową temporalną dynamikę, „niecodzienny montaż heterogenicznych czasów”. Fra Angelico i abstrakcyjny ekspresjonizm, minimalistyczne obiekty jako reminiscencje egipskiej architektury sakralnej, prehistoryczne odciski ciała i eksperymenty Duchampa: to, co najstarsze, najgłębiej zagrzebane, anachroniczne – postrzegane jest jako coś najnowocześniejszego, i na odwrót: to, co najbardziej nowoczesne, nosi w sobie elementy anachronizmu.

Didi-Huberman pisze o nieodzowności „wielorakiej interpretującej wiedzy”. Nie jest to jednak tylko *wiedza*, lecz również *widzenie*; nowe, inne *widzenie*. Stwierdzić można, że dzięki innemu widzeniu tego, co przeszłe, pozornie anachroniczne, Didi-Huberman aktualizuje teorię „nowego widzenia” jako podstawowej reguły estetyki udiwnienia. „Widzenie” Didi-Hubermana, a więc i jego podejście do historii sztuki jako całości czy też poszczególnych dzieł, nie jest wyłącznie „nowym widzeniem”; jest ono przede wszystkim „widzeniem zbaczającym”, o którym pisze fenomenolog Bernhard Waldenfels²³. Do formalistycznej teorii udiwnienia, w kontekście problematyzującego, „skomplikowanego”, a zatem zdeautomatyzowanego postrzegania, Didi-Huberman nawiązuje w *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, a także w *Devant le temps*, gdzie określa obraz jako „montaż heterogenicznych czasów” i „montaż różnic”, kombinacji idei odizolowanych w czasie.

„Paradoksalna płodność” anachronizmu? Co to oznacza? Stwierdzić można, że spojrzenie Didi-Hubermana jest spojrzeniem „lateralnym”, by posłużyć się terminem Emanuela Lévinasa, a więc spojrzeniem „z boku”, antytezą spojrzenia frontalnego, z jego roszczeniem do wiernego ukazania rzeczywistości czy też domniemanej prawidłowości. Owo „lateralne” spojrzenie „z boku” realizuje się jako gest-pęknięcie, rozdarcie powierzchni i destrukcja prymarnego, „powierzchniowego” widzenia, na rzecz głębinowego wglądu w to, co do tej pory pozostawało ukryte, niejako „niewidzialne”. Tym, co objawia się pod ową

22 Tamże, s. 19.

23 Zob. B. Waldenfels, *Sinnesschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden*, t. III, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1999, s. 154–158.

powierzchnią, są właśnie niepokojące odchylenia, luki, sprzeczności i paradoksy, o dostrzeżenie których – jak się wydaje – chodzi Didi-Hubermanowi, w pełni świadomemu ryzyka, że mogą one sprowokować niezgodę, odrzucenie, krytykę. Albowiem, jak pisze filozof Jean-Luc Marion w *La croisée du visible*, to właśnie „paradoks ukazuje to, co widzialne, dzięki temu, że równocześnie mu się opiera czy też, jeszcze lepiej, (że) je odwraca. (...) Paradoks powstaje poprzez ingerencję czegoś niewidzialnego w widzialne”²⁴. Między innymi – lecz nie tylko – na tym opowiedzeniu się za *paradoksem* zasadzałby się szczególnie inspirujący potencjał myśli Georges’a Didi-Hubermana.

* * *

Na obrazach i rysunkach Mikuláša Medka z lat 1950–1953 (m.in. *Bez názvu, Hostina*) powraca motyw brutalnego zranienia powierzchni ciała – zwłaszcza powiek i ust – poprzez przebicie (haczykiem wędkarskim, nożem, strzałą, widelcem), rozdarcie, przecięcie (brzytwą). Na obrazie *Hlava která spí imperialistický spánek* (*Głowa, która śpi snem imperialistycznym*, 1953), który sam Medek określał później jako „idyllę obróconą do góry nogami, czarną idyllę”, powieka postaci śpiącej z głową ułożoną na blacie stołu zostaje przebita haczykiem wędkarskim i wywrócona na zewnątrz, podobnie jak skóra na ramieniu. Na obrazie *Hluk ticha* (*Hałas ciszy*, 1950) na haczyk wędkarski nabite są, niczym ryby, ludzkie oczy, które odbijają się w powierzchni lustra – głowy kadłubowatej postaci, której kształty jakby wychodzą ze ściany; w identyczny sposób przebite są również ludzkie usta, w których krwawiącą górną wargę i język brutalnie wrzyna się brzytwa. Rozdarcie powierzchni ciała, skóry, ewokuje nie tylko mit św. Sebastiana, ale również Marsjasza: rozdarcia czy nawet obdarcia ze skóry jako zranienia czy wręcz zniszczenia ochronnej powierzchni-powłoki ciała, ale także powłoki dźwiękowej. W swej znanej pracy *La Moi-peau* (1985) Didier Anzieu definiuje skórę jako „psychiczny futerał”, jako „obraz, za pomocą którego dziecko we wczesnej fazie rozwoju – wychodząc od swoich doświadczeń z powierzchnią ciała – tworzy wyobrażenie samego siebie jako Ja, zawierającego treści psychiczne”²⁵. W teorii Anzieu skóra stanowi ochronną barierę *psyché* (nieświadomości) oraz instancję, która przejmuje funkcję filtra porządkującego wymianę i „zapis” pierwszych śladów, a tym samym w ogóle umożliwia powstawanie wyobrażeń. Skóra ludzka jest czymś zarówno organicznym, jak i wyobrażeniowym; jest przepuszczalna i nieprzepuszczalna, jest powierzchnią i głębią, odporna i łatwa do zranienia, jest miejscem bólu i rozkoszy. Z tej perspektywy ambiwalentny jest również gest zranienia, przebicia, rozcięcia na obrazach Medka – implikuje

24 J.-L. Marion, *La croisée du visible*, Presses Universitaires de France, Paris 2007.

25 D. Anzieu, *Das Haut-Ich*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1991, s. 130.

on akt przemocy, na którą wystawiony jest człowiek w totalitarnej dyktaturze; obraz przemocy, która zwraca się przeciwko powierzchni ciała, skóry jako „symbolicznej formy” indywiduacji i tożsamości oraz ich ochronnego „futurału”, który ulega gwałtownej perforacji. Traumatyzacja, rozdarcie powierzchni, granicy oznacza jednak równocześnie stopniowanie oddziaływania emocjonalnego i afektywnego.

W opozycji wobec totalizacji rzeczywistości Medek stawia, zdemonizowaną przez oficjalny dyskurs realizmu socjalistycznego lat 50. XX wieku, ambiwalencję i wieloznaczność. Ludzka skóra – z drugiej zaś strony ściana, która również odgrywa istotną rolę na jego obrazach; zarówno skóra, jak i ściana stanowią tu materię *organiczną*. Ściana nie jest bowiem nieprzekraczalną barierą i granicą, lecz stanowi *składnik* „mięsa świata”, w nieustannej relacji wobec naszej własnej somatycznej obecności, której doświadczenie – jak twierdzi Maurice Merleau-Ponty w swej ostatniej, niedokończonej rozprawie *Widzialne i niewidzialne* (1964) – realizuje się jako nieustanne spotkanie się spojrzenia z tym, co widziane, dotyku z dotykanym. W ostatnim rozdziale, *Splot – chiazm*, Merleau-Ponty rozwija teorię wzajemnego przenikania się tego, co obce, i tego, co własne, ciała widzianego i dotykanego. Człowiek ze swą cielesną egzystencją, ze swym mięsem (*chair*) otwiera się na świat, tak jak „mięso” świata otwiera się na ciało człowieka. Świat widziany nie jest „w” moim ciele, moje ciało zaś, podkreśla Merleau-Ponty, nie jest „w” świecie widzianym. Ludzkie ciało jest z tego samego „mięsa” co ciało świata, jest ciałem widzącym i równocześnie widzianym, dotykającym i dotykalnym; w owym „skrzyżowaniu” jest chiazmatycznym „żywiołem”, który w swej odwracalności znajduje się zarówno wewnątrz, jak i na powierzchni, rozwinięty i zwinięty w sobie, dla samego siebie i dla innego²⁶.

Brutalny „performans” przebicia skóry wędkarskim haczykiem, na którym ciało zostaje zawieszone i podniesione – tak jak przedstawia je Medek choćby na obrazie *Głowa, która śpi snem imperialistycznym* – wart jest naszej uwagi jeszcze z tego powodu, że antycypuje niemal identyczne, radykalne *suspension performances* (1976–1988) australijskiego *body artist*, Stelarc, który wielokrotnie zawieszał swe ciało na wielkich hakach (podobnych do wędkarskich haczyków), którymi przebijał je w kilku miejscach. Stelarc pojmuje owe ekstremalne, spektakularne performansy jako akt samowyzwolenia poprzez brutalne naruszenie granic własnego ciała. Przebicie powierzchni-granicy ciała – nawet za cenę bólu i zagrożenia – oznacza dla niego usunięcie bariery między przestrzenią publiczną i prywatną a sferą fizjologiczną. Temat bolesnego ranienia powierzchni cia-

26 Zob. M. Merleau-Ponty, *Widzialne i niewidzialne*, przeł. M. Kowalska, Aletheia, Warszawa 1996.

ła ma na obrazach Medka z lat 1950–1953 implikację polityczną: ustanawianie powierzchni ciała (i powierzchni obrazu) jako miejsca, w którym przenika się indywidualne i zbiorowe doświadczenie „wstrząsającego huku przeszłych i przyszłych katastrof”²⁷. Na płótnie obrazu, tak jak na płaszczyźnie skóry, zapisane zostają ślady, karby czasu i doświadczeń; z tej perspektywy, powierzchnia ludzkiego ciała i obrazu staje się „Perseuszową tarczą”, odzwierciedlającą realność²⁸.

Dla obrazów, które Medek maluje około roku 1960, kiedy to porzuca definitywnie malarstwo figuratywne, charakterystyczne jest wyraziste stopniowanie „mowy materii” oraz „uprzedmiotowienie” powierzchni obrazu poprzez plastyczne nawarstwianie barwnego tworzywa, w którym ikonograficzna, wizualna referencja obrazowej płaszczyzny ulega transformacji w referencję fizyczno-taktylną. Ewolucja w stronę malarstwa fakturalnego i teksturalnego nie oznaczała jednak przerwania ciągłości z głównymi tematami obrazów z początku lat 50.; z tematem podatności *mięsa* na zranienie, obrazowego napięcia między mięsem a kością, które łączy wizualną antropologię Medka z antropologią obrazów Francisa Bacona.

Szczególne znaczenie odcisku łączy Medka z Vladimirem Boudníkiem, innym niezwykle interesującym artystą czeskiej postawangardy lat 50. i 60., który z różnymi technikami odciskania śladu eksperymentuje już od początku lat 50. Powtórzmy pytanie Didi-Hubermana: odcisk implikuje „auratyczność czy też może seryjność? Podobieństwo czy niepodobieństwo? Tożsamość czy niemożliwość identyfikacji? Zdeterminowanie czy przypadek? Pragnienie czy żałobę? Formę czy bezkształtność? Identyfikacja czy zmianę? Znajomość czy obcość? Dotyk czy dystans?”²⁹ Czy odcisk jest wyrazem anachronizmu czy nowoczesności; czy techniki reprodukcyjne faktycznie oznaczają zanik pierwotności i autentyczności? Powstanie danej formy w procesie odciskania śladu, zaznacza Didi-Huberman, nigdy nie jest możliwe do przewidzenia; pozostaje ono, wręcz przeciwnie, czymś problematycznym, niepewnym, otwartym. Właśnie to połączenie jest niezwykle istotne dla Boudníkowskiego powtórnego odkrycia odcisku jako gestu. Odcisk jako gest i twórcza reguła jego grafik strukturalnych i aktywnych, a także pozostałych technik graficznych i akcji ulicznych oznacza pozostawianie śladu autentyczności: środowiska (na przykład fabry-

27 M. Medek, *Hluk ticha*, w: tegoż, *Texty*, Torst, Praha 1995, s. 49.

28 Zob. F. Pasche, *Le Bouclier de Persée*, „Revue française de Psychanalyse” 1971, 35, nr 5–6, s. 859–870.

29 G. Didi-Huberman: *Ähnlichkeit und Berührung...*, übers. aus dem Franz. von Christoph Hollender, Dumont, s. 10.

ki, w której pracował on jako robotnik), tworzywa, materii, narzędzia, samopoczucia emocjonalnego i psychicznego lub momentalnej, terażniejszej sytuacji. Istotnym aspektem autentyczności jest tu odbicie technik i metod postępowania z tworzywem, a także samego procesu twórczego; mimo że jego integralnym składnikiem jest inscenizacja, która może być wprawdzie pojmowana jako iluzja, symulacja i symulakrum, niemniej tylko iluzja, symulacja i symulakrum zdolne są wyrazić bycie, prawdę i autentyczność. Wyłącznie w inscenizacji i poprzez inscenizację mogą się one dla nas uobecnąć. W odcisku łączy się przeszłość (poczynając od prehistorii) i moment terażniejszy, anachronizm i nowoczesność. Chwila, uchwycenie momentalnego czy – precyzyjnie – bezczasowego „teraz” to jedna z głównych motywacji Boudnikowskiego procesu twórczego.

Procesualność i performatywność nie są, jak się wydaje, u Boudnika związane z pojęciami prawdziwości, oryginału i oryginalności czy autorstwa, lecz z pojęciami niesubstytucyjności, jednostkowości charakteru pisma, „odcisku”, poprzez który jego sprawca pozostawia swój niepodmienialny, niepodrabialny ślad. Odcisk jest dla Boudnika zawsze również pozostawianiem śladu swej indywidualnej tożsamości. Jednoznaczny nacisk na procesualność, konstrukcję, twórczy gest i jego autentyczność pozwala rozsadzić od środka „przedstawienie” i „reprezentację” jako podstawowe kategorie sztuki tradycyjnej, w tym przypadku oficjalnej, socrealistycznej sztuki akademickiej, której przeciwstawia Boudnik swe autentyczne *kunstwollen* – artystyczną „wolę” – jako opozycję wobec rutyniarskiej „umiejętności”.

Już na początku lat 50. XX wieku Boudnik tworzy fotogramy i szkice, które częściowo rysowane są spermą i krwią. Krwia pisane są również niektóre listy do Bohumila Hrabala. Tworzenie za pomocą płynów fizjologicznych ma dla Boudnika znaczenie szczególne: pełni ono funkcję nie tylko metonimiczną i mediacyjną, lecz również symboliczną i wyobraźniową. Słowo pisane krwią na powrót staje się ciałem, ciało i tekst lub grafika tworzą jedność. Powierzchnia grafiki ze śladami płynów fizjologicznych jest inkarnacją ciała, które jest na różne sposoby ranione (poprzez przebijanie, przecinanie, nadpalanie, rozdrapywanie itd.). Związek między tworzeniem obrazu a krwioobiegiem ma długą tradycję, sięgającą co najmniej XVII wieku, kiedy to powstawanie obrazu pojmowane było jako „meta-boliczny” proces przemiany materii. Nie chodzi jednak tylko o pozostawienie niepodrabialnie indywidualnego śladu, lecz również – by tak rzec – o negatywne *imitatio Christi*. Pojęcie stygmatu najczęściej definiowane jest jako „obraz” i „odcisk”, w tym sensie że krew staje się inkarnacją cierpienia stygmatyzowanego artysty. Ponadto, pisze Georges Didi-Huberman, krew staje się „operatorem kreacji widzialnego”; odciskiem substancji, bezkształtną plamą, a jednocześnie śladem cia-

ła³⁰. Między krwią a nasieniem istnieje ścisła zależność, polegająca na tym, że krew – jak twierdził Arystoteles – jest materią przyszłego życia, nasienie zaś (niczym logos) – źródłem jego kształtu. Krew i sperma na fotogramach, grafikach i papierze listowym Boudníka nie są realnymi śladami substancji cielesnych. Są krwią i nasieniem obrazu (rozumianego jako *pictura*) w dosłownym, nie zaś metaforycznym sensie tego słowa, jako coś absolutnie i „szorstko” (określenie Medka) realnego, w radykalnej opozycji wobec „bezkrwistego” i „bezpłciowego” akademizmu propagandowych obrazów socrealistycznych. Opozycje plamy/detalu, powierzchni/głębi, rozkoszy/bólu, erekcji/rezurekcji, ejakulacji/strangulacji można uznać za opozycje fundamentalne i kompletne dla życia i twórczości Boudníka, od momentu jego artystycznego dojrzewania aż po samobójstwo poprzez powieszenie. Boudník nawiązuje do „dziedzictwa” historycznej awangardy, i to nie tylko poprzez świadomość nowoczesności i eksperymentatorstwa, ale również akcjonizm ulicznych performansów oraz manifesty „eksplozjonalizmu”. Tym, co łączy Boudníkowskiego akcjonizm z akcjonizmem awangardy przedwojennej, jest moment nagłego przeprowadzenia i jednocześnie zniesienia granicy między autorem a publicznością, które performatywnie realizuje się w manifestie i „działaniu” umożliwiającym momentalną obecność i komunikację, słowo drukowane i mówione. Czyn i momentalność przenikają się w „teraz”, które dla awangardy stanowiło cel sam w sobie. Stwierdzić można, że Boudník swym twórczym gestem nawiązuje do awangardowej „utopii chwili” w akcie samostworzenia, który przekracza wszelkie granice tego, co estetyczne³¹. Podobnie jak dla pokolenia awangardy artystycznej początków lat 20. XX wieku doświadczeniem o znaczeniu fundamentalnym była pierwsza wojna światowa, tak dla Boudníka i jego pokolenia doświadczenie formujące stanowiła druga wojna, która nie przyniosła wolności, lecz totalitarną dyktaturę. Sztuka niezależna znalazła się wówczas w izolacji, okazywała się nawet zagrożeniem życia.

Przełożyła Hanna Marciniak

30 G. Didi-Huberman, *L'indice de la plaine absente. Monographie d'une tache*, „Travers” 1984, 30–31, s. 151–163.

31 Na temat „utopii chwili” zob. zwłaszcza K.H. Bohrer, *Absolutna teraźniejszość*, przeł. K. Krzemieniowa, wstęp A. Zeidler-Janiszewska, Oficyna Naukowa, Warszawa 2003 oraz tegoż, *Nagłość. Chwila estetycznego pozoru*, przeł. K. Krzemieniowa, wstęp A. Zeidler-Janiszewska, Oficyna Naukowa, Warszawa 2005 (przyp. tłum.).

obraz/ciatio

Malarski dorobek Jaspiera Johnsa rozumiany jest jako ważny impuls oraz etap w procesie, który w drugiej połowie minionego wieku doprowadził do załamania estetyki autonomii moderny. W kontekście amerykańskiej historii sztuki rozwój ten rozpoczyna się w późnych latach 40. i osiąga swój punkt kulminacyjny w późnych latach 60. Osiąga go w zróżnicowaniu całego spektrum transgresywnych praktyk artystycznych, pozostawiających w tyle tradycyjne gatunki sztuki (takie jak malarstwo i rzeźba), które zastępując samoodniesienie odniesieniem do rzeczywistości, dosłownie sytuują się w przestrzeni rzeczywistości.

Wczesne malarstwo Jaspiera Johnsa, które po raz pierwszy zostało zaprezentowane w 1958 roku w nowojorskiej Leo Castelli Gallery, ma w odniesieniu do tego procesu transformacji charakter janusowego oblicza. Jego obrazy przedstawiające amerykańską flagę, tarcze strzelnicze i cyfry pod względem formalnym spełniają wszystkie wymagania nowoczesnego samoodniesienia tak dobrze jak kompozycje abstrakcyjne. Jednak banalne, codzienne i anonimowe motywy Johnsa oznaczają – jak często się podkreśla – wyraźne zerwanie z subiektywną intencją wyrażania, jak również z poetyką wzniosłości, które były konstytutywne dla malarstwa abstrakcyjnego ekspresjonizmu. W niniejszym tekście mowa będzie jednak o innym, ambiwalentnym aspekcie jego sztuki.

Malowidło *Flags* z roku 1965 pokazuje dwa dziwne warianty amerykańskiej flagi. U góry w barwach dopełniających, poniżej na mniejszym, przymocowanym do obrazu płótnie, odpowiadającym dokładnie rozmiarom górnej flagi, monochromatyczny, a przez to ledwo rozpoznawalny, szary wariant amerykańskiej chorągwi. Dokładnie w samym środku obu flag można dostrzec punkt. Oba punkty implikują instrukcję, jak powinno się to malowidło oglądać. Najpierw należy przez chwilę zogniskować uwagę na fladze górnej, a po chwili przenieść ją na flagę dolną. Jeżeli wystarczająco długo patrzy się na flagę ukazaną w kolorach czarnym, zielonym i czerwonym, to także po przeniesieniu wzroku na wariant szary oko nadal będzie widziało utrzymane w odpowiedniej kolorystyce gwiazdy i pasy. Dzieje się tak dlatego, że widok, który pozostawia na siatkówce oka powidoki, utrwała dany przedmiot w barwach dopełniających.

Tego typu prace tematyzują oczywiście widzenie obrazów i podążają za autorefleksyjnym ruchem sztuki nowoczesnej, sztuki o sztuce, potwierdzając pozornie przekonanie o jej własnej autonomii. Jednocześnie mamy tutaj jednak do czy-

1 Niniejszy tekst ukazał się po raz pierwszy w: *Bild und Bildlichkeit in Philosophie, Wissenschaft und Kunst. Beiträge des 33. Internationalen Wittgenstein Symposiums*, 8.–14. August 2010, Kirchberg am Wechsel, Bd. 1, hrsg. E. Nemeth, R. Heinrich, W. Pichler, D. Wagner, Ontos Verlag, Heusenstamm bei Frankfurt 2011.

nienia z malowidłem, które jest w radykalny sposób niekompletne tak długo, jak długo nie jest oglądane. Dopiero wtedy, podczas oglądania, skompletowane zostanie w ciele odbiorcy jako obraz podwójny, jako samoodniesienie malarstwa, które – bardzo paradoksalnie – wytwarzane jest dopiero poprzez odniesienie na zewnątrz. Jest to mechanizm postrzegania przez oko, który poniekąd jako rodzaj pędzla zostaje włączony w dzieło.

W innych przypadkach Johns zmusza oglądającego, to znaczy raczej jego aparat optyczny, aby decydował o wizualnej zawartości [*Gehalt*] obrazu. Motyw litografii *Cups 4 Picasso* (1972) jest wariacją na temat znanego z psychologii postrzegania przykładu tak zwanej „wazy Rubina”². Obraz dwojaki [*Kippbild*], w którym na przemian można widzieć albo podwójny profil, albo wazon, przedstawia możliwość zamieniania w postrzeganiu figury i tła [*Grund*]. U Johnsa jest to profil twarzy Pabla Picassa, który w obu obrazach naprzemiennie pojawia się jako figura i znowu znika jako tło wazonu. Odbiorca niejako decyduje, co chce widzieć w tym dziele. Ponownie mamy do czynienia ze sztuką o sztuce, a mimo to jest to przecież otwarcie przestrzeni gry dla partycypacji.

W latach 80. Johns będzie cytował źródła obrazowe, które zainspirowały go do tworzenia takich prac. Na pochodzącym z 1984 roku nietytułowanym rysunku, oprócz wazy utworzonej z profilu [*Profilvase*], pojawiają się dwa kolejne dobrze znane obrazy dwojaki. W lewym dolnym rogu widać głowę, która może być widziana albo jako głowa starej kobiety, albo jako głowa młodej kobiety. Powyżej znajduje się grafika, którą można odczytywać jako głowę zającą bądź kaczkę. Jak wiadomo, ten obraz dwojaki przywoływał w swoich *Dociekaniach filozoficznych* Ludwig Wittgenstein, wykorzystując go jako przykład do przedyskutowania różnego rodzaju pytań związanych z widzeniem, a przede wszystkim do dyskusji na temat przekonania, że widzenie byłoby łatwym do problematyzacji, procesem identyfikującym³. Wiemy, że w latach 60. Jasper Johns czytał *Dociekania filozoficzne* Wittgensteina, a ta późniejsza praca zdaje się potwierdzać nasuwające się

- 2 W przypadku „wazy Rubina” chodzi o dotyczący psychologii eksperymentalny diagram [*Schaubild*] duńskiego psychologa Edgara Rubina, którym posłużył się w studium nad związkiem figury i tła w postrzeganiu wizualnym (*Synsoplevede Figurer. Studier i psykologisk Analyse*, 1915). Por.: E. Rubin, *Visuell wahrgenommene Figuren. Studien in psychologischer Analyse*, Gyl-dendalske Boghandel, København–Christiana–Berlin–London 1921. Jasper Johns odkrył „wazę Rubina” w artykule o obrazach dwojakiach: F. Attneave, *Multistability in Perception*, „Scientific American” 1971, 225, 6, 64. Por. także z: D. Druick, *Jasper Johns. Gray Matters*, w: D. Druick, J. Rondeau, *Jasper Johns. Gray*, katalog towarzyszący wystawie „The Art Institute of Chicago” [u.a.], Yale University Press, New Haven–London 2007, 89 nn.
- 3 Por. L. Wittgenstein, przeł. B. Wolniewicz, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1972, s. 270 nn.

przypuszczenie, że Wittgensteinowskie rozważania nad wizualnym postrzeganiem interesowały go szczególnie⁴.

Dotyczące estetyki recepcji otwarcie modernistycznego dzieła sztuki u Jasperra Johnsa należy osadzić z historycznego punktu widzenia w kontekście debaty z zakresu teorii obrazu. Debaty, która zainspirowana została przez te właśnie rozważania i która toczy się od lat 60. jako dialog pomiędzy historią sztuki a filozofią, przede wszystkim w języku angielskim. W jej ramach właściwym krytycznym pytaniem stało się także pytanie o „udział odbiorcy” – jak sformułował to Ernst H. Gombrich. Tak jak u Johnsa, tak i w tej dyskusji zjawisko odwzorowania [*Abbildung*] nie jest immanentną właściwością obiektu nazywanego obrazem, lecz procesem, który rozgrywa się na osi pomiędzy tym obiektem a oglądającym⁵. Jak dotąd w literaturze ów oczywisty związek między malarstwem Johnsa a dotyczącym teorii obrazu problemem „widzenia jako” poruszany był jedynie w ramach badań nad jego recepcją Wittgensteina⁶.

Najczęściej badania zatrzymywały się na wyszukiwaniu w malowidłach Johnsa obrazów i piktogramów, które Wittgenstein wprowadził do swoich tekstów. Faktycznie można je tam odnaleźć, jednak rezultaty takich badań nie są wystar-

- 4 Powołując się na Krauss i Bernsteina, pierwsze zainteresowania Johnsa Wittgensteinem można datować na rok 1961. Por. R. Krauss, *Jasper Johns*, „Lugano Review” 1965 (II), 1, 2, s. 97, przypis 22; R. Bernstein, *Jasper Johns' Paintings and Sculptures 1954–1974*, „The Changing Focus of the Eye”, UMI Research Press, Ann Arbor 1985, s. 92. Powołując się na Crichtona i Tomkinsa, można powiązać tę lekturę z pracą nad dziełem *Fool's House* (1962), por. M. Crichton, *Jasper Johns*, Abrams, New York 1977, s. 42; oraz C. Tomkins, *Off the Wall. Robert Rauschenberg and the Art World of Our Time*, Penguin, New York 1981, s. 197. Przyjmuje się również często, że malarstwo Johnsa już w 1959 roku przyjęło kierunek, który był podatny na filozoficzny wpływ Wittgensteina. Dlatego też od *False Start* (1959) związki pomiędzy językiem i obrazem u Johnsa problematyzowane są w odniesieniu do filozofii języka Wittgensteina. Por. P. Higginson, *Jasper's Non-Dilemma. A Wittgensteinian Approach*, „New Lugano Review” 1976, 10, s. 53; oraz E. Levinger, *Jasper Johns' Painted Words*, „Visible Language” 1989, 13, 2–3, s. 282 nn.; por. F. Orton, *On Bent 'Blue' (Second State): An Introduction to Jacques Derrida/A Footnote on Jasper Johns*, „Oxford Art Journal” 1989, 12, 1, s. 45, przypis 24. Rosalind Krauss już w przypadku *Flag* (1954–1955) odnosi się do krytyki koncepcji sfery prywatnej Wittgensteina, por. R. Krauss, *Overcoming the Limits of Matter: On Revising Minimalism, w: American Art of the 1960s*, The Museum of Modern Art, New York 1991, s. 125 nn.
- 5 Dla orientacji w tej debacie por. P. Maynard, *Seeing Double*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1994, 52, 2, s. 155–167.
- 6 Por. J. Prinz, *Art Discourse/Discourse in Art*, Rutgers University Press, New Brunswick 1991, s. 27 nn.

czające. Nie trzeba bowiem sięgać po lekturę Wittgensteina, aby wyjaśnić, dlaczego Johns umieszcza czasami strzałkę na płaszczyźnie obrazu, czy też ukazuje litery bądź inne motywy obrazowe w lustrzanym odbiciu⁷. Mówiąc krótko: w rozważaniach nad twórczością Johnsa zatrzymywano się na tropieniu detali, a w ogóle nie udzielano odpowiedzi na pytanie, jak Johnswskie pojmowanie obrazu jako takie wywodzi się jeszcze w ogóle z problemu „widzenia jako”. Kwestia ta powinna zostać w tym miejscu przestudiowana. Będzie chodziło o to, by obrazy Johnsa jako takie potraktować jako poważne argumenty w debacie o „widzeniu jako” i tym samym – przynajmniej w ogólnym zarysie – zrekonstruować historyczno-artystyczny kontekst, w którym debata ta się rozwijała.

II

Na samym początku wprowadzenia do *Sztuki i złudzenia* Gombricha znajduje się ilustracja „zajęco-kaczej-głowy” [*Hasen-Enten-Kopf*] lub „z-k-głowy” [*H-E-Kopf*]⁸, jak określa ją Wittgenstein⁹. Gombrich zilustrował tam podstawową tezę tej opublikowanej w 1960 roku książki, która znacząco wpłynęła na wspomnianą już wcześniej dyskusję z zakresu teorii obrazu¹⁰. Mianowicie tezę, że obrazy – nie tylko w sztuce, ale w ogóle – dostępne są dwóm wzajemnie wykluczającym się sposobom widzenia [*Sichtweisen*]. W jednym sposobie widzenia na pierwszy plan wysuwa się materialna powierzchnia, w drugim – sam obiekt przedstawienia. Gombrich wyjaśnia to na przykładzie lustrzanego odbicia. Wielkość naszej głowy rysuje się na *powierzchni* [*Oberfläche*] lustra o połowę mniejsza niż w rzeczywistości, doświadcza się ją jednak jako takiego samego rozmiaru. Stwierdzić to możemy poprzez obrysowanie palcem własnej głowy na powierzchni za-

7 Por. P. Higginson, dz. cyt., s. 53–54 nn.

8 Ludwig Wittgenstein w celu nazwania jednego ze zwierząt posługiwał się słowem *der Hase* (zając, lecz również królik), natomiast Ernst Gombrich nazwą *das Kaninchen* (królik), stąd w polskim tłumaczeniu *Dociekań filozoficznych* pojawia się określenie *kaczko-zając* (przekład ten nie uwzględnia tłumaczenia słowa *głowa* [*Kopf*], brak w nim również wersji skróconej), z kolei w tłumaczeniu *Sztuki i złudzenia* mowa jest o *króliku* i *kacze*. Stefan Neuner w kontekście obu autorów używa natomiast konsekwentnie słowa *der Hase*, które postanowiliśmy przełożyć jako *zając* [przyp. red.].

9 Ten obraz dwójaki przykuł uwagę Wittgensteina w: J. Jastrow, *Fact and Fable in Psychology*, MacMillan & Co., London 1901, s. 295. Wariant umieszczony w dziele Gombricha pochodzi z: N.V. Scheidemann, *Experiments in General Psychology*, The University of Chicago Press, Chicago 1939, s. 67.

10 O Gombrichu i Wittgensteinie por. W.G. Lycan, *Gombrich, Wittgenstein, and the Duck-Rabbit*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1971, 30, 2, s. 229–237.

parowanego lustra w łazience¹¹. Złudzenie obrazowe i powierzchnia obrazu nigdy nie mogą być doświadczane *jednocześnie* w *jednym* akcie widzenia. Albo spoglądamy *na*, albo *przez* obrazową powierzchnię. Dlatego też, według Gombricha, wszystkie obrazowe przedstawienia funkcjonują strukturalnie jak „z-k-głowa”, którą widzimy albo jako zającą, albo jako kaczkę, nigdy jednak jako oba naraz¹². „Nie zdołamy jednocześnie odczytać alternatywnych wyobrażeń. (...) [i]luzję trudno opisać lub zanalizować; chociaż rozumowo jesteśmy świadomi, że dane przeżycie musi być złudzeniem, nie możemy jednak uchwycić chwili tego doznania”¹³. Gombrich odwołuje się tu do Wittgensteinowskiego podstawowego założenia, że widzenie – tak samo jak język – nie może być obserwowane z zewnątrz. „Widzenie jako”, w swoim odróżnieniu od „stałego widzenia” [*stetigen Sehen*], „ukazuje” się – w sensie *Traktatu* – w „rozbłyśnięciu” [*Aufleuchten*] jednego z aspektów”, w przeżyciu widzenia. „Poziom meta” widzenia nie jest dany¹⁴.

„Z-k-głowa” ilustruje zatem u Gombricha nieredukowalną dwoistość [*Zweitspältigkeit*] doświadczenia obrazu. Wprowadzona zostaje dychotomia między powierzchnią obrazu a treścią przedstawienia, przy czym podejście tego konserwatywnego historyka sztuki do psychologii percepcji – który w przeciwieństwie do dotyczącego doświadczenia złudzenia pionierskiego dzieła Rudolfa Arnheima *Sztuka i percepcja wzrokowa* (1954) – zdradza niedające się przeoczyć preferencje na rzecz jednej ze stron tej dychotomii¹⁵. Jednak pomimo całego swojego konserwatyizmu teoria obrazu Gombricha jest dzieckiem swojej epoki. Jej głów-

11 E.H. Gombrich, *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawienia obrazowego*, przeł. J. Zarański, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1981.

12 „Strukturalnie” oznacza, że zając i kaczka doświadczane są na poziomie złudzenia optycznego. Dlatego też przykład ten w odniesieniu do argumentacji Gombricha może być mylący. Dwuznaczność, o której pisze Gombrich, musiałaby odwoływać się nie do możliwości widzenia dwóch zwierząt, lecz do widzenia przestrzeni obrazu jako nieznaczącego zgrupowania linii lub odwzorowania czegoś.

13 E.H. Gombrich, dz. cyt., s. 17 nn.

14 L. Wittgenstein, dz. cyt. s. 270 nn.; por. G. Gebauer, *Wittgensteins anthropologisches Denken*, C.H. Beck, München 2009, s. 211. Temat poziomu metajęzyka w dziełach Wittgensteina w B. Merrill, J. Hintikka, *Untersuchungen zu Wittgenstein*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1990.

15 W Arnheimowskiej próbie stworzenia estetyki ufundowanej na psychologii postrzegania przykłady sztuki nowoczesnej, a zwłaszcza sztuki abstrakcyjnej, mają charakter paradygmatyczny. W znaczący sposób książka rozpoczyna się od dyskusji na temat relacji równowagi na poziomie płaskiego uporządkowania obrazu (*The Hidden Structure of a Square*), por. R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, przeł. J. Mach, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1978.

ne założenia pokrywają się bowiem z teoretycznymi przesłankami najradykałniejszego malarstwa swojego czasu.

W roku 1960 – roku wydania *Sztuki i złudzenia* – było nim bez wątpienia malarstwo Franka Stelli. Także malarstwo neoawangardy bazowało na założeniu o dychotomicznej relacji między powierzchnią obrazu a iluzją głębi. Jednakże optykuje ono za czymś innym i stawia sobie za cel konsekwentne przekształcanie malowidła w nieprzezroczystą powierzchnię oraz zabezpieczanie jej przed jakimkolwiek pozorem głębi. U Stelli (*Averoe*, 1960) sprawia to, że dochodzi do wspólnej gry niepospolitej formy nośnika obrazowego z konfiguracją obrazu. Pasy Stelli ściśle podążają za formalnymi wytycznymi ramy. W ten sposób każde pociągnięcie pędzla ściśle odnosi się do materialnej powierzchni obrazu. Jednocześnie dzieło generuje także lekki efekt złudzenia. Dzieje się tak, ponieważ załamania na liniach, dzięki właściwościom ludzkiego wzroku, układają się w kształt rombu. Jednak ten rodzaj złudzenia nie wywołuje otwarcia głębi płaszczyzny obrazu. Wręcz przeciwnie, jest to ruch otwarcia skierowany ku odbiorcy. Romb jest figurą, która za sprawą dotyczącego psychologii percepcji mechanizmu odbija się niczym „stempel” na siatkówce oka patrzącego (jak sformułował to Stella)¹⁶. Dokładnie tak samo mechanistycznie funkcjonują efekty złudzenia, na których, według Gombricha, opiera się przedstawianie obrazowe.

Ilustracja¹⁷ ze *Sztuki i złudzenia* prezentuje przykład optycznej iluzji, w której linie równoległe jawią się jako zbieżne. Jest to co prawda zjawisko inne niż to zaobserwowane u Stelli, jednak także ten rodzaj złudzenia wytwarzany jest w oku samoczynnie. W obu przypadkach ze strony patrzącego nie jest potrzebny udział wysiłku *wyobraźniowego*. Nie ma właściwe wyboru, czy można, czy też nie można dopatrzeć się w obrazach tego, czego obiektywnie w nich nie ma. Proces ten zachodzi automatycznie. Widzenie nie ma swobody działania.

Zupełnie inaczej wyglądało to w amerykańskim malarstwie artystów poprzedniego pokolenia. Obraz Willema de Kooninga *Woman as a Landscape* powstał między 1954 a 1955 rokiem. Dla większości oglądających trudne było odnalezienie w tym gestycznym malarstwie kobiecej figury, pomimo że jej schemat jest rudymenarnie dostępny. Widzenie malowidła jako *krajobrazu* przychodzi nam z jeszcze większym trudem. Musimy naszymi siłami wyobraźniowymi niejako

16 „Chciałem czegoś, co było bezpośrednie – rodzaju rzeczy bezpośredniej dla twojego oka (...). To był rodzaj wizualnego odcisku. Ten pomysł [był jak] guma stempla, (...) wszystkim o odbijaniu czy o odcisku – to jest rodzajem wizualnego odcisku” – Frank Stella; cyt. za: C.A. Jones, *Machine in the Studio. Constructing the Postwar American Artist*, The University of Chicago Press, Chicago–London 1996, s. 156.

17 Chodzi o il. nr 250, ze s. 299 w: E.H. Gombrich, dz. cyt. [przyp. red.].

pracować nad obrazem, żeby móc go postrzegać jako obraz dwojaki, czyli tak jak widział go artysta. Neoawangarda chciała stanąć na drodze temu rodzajowi wyobraźniowej inwestycji w powierzchnię obrazu, który nie nadaje głębi przestrzeni iluzjonistycznego znaczenia i który wykracza poza fakty powierzchni obrazu. *What you see is what you see* – brzmi słynna dewiza Franka Stelli¹⁸.

III

W czasie gdy powstawało malowidło de Kooninga, czyli w latach 1954–1955, powstała także wczesna ikona [*Inkunabel*] obrazowego *œuvre* Jaspersa Johnsa: pierwsze autoryzowane dzieło, powszechnie znana flaga (*Flag*, 1954–1955). Pomiedzy tymi dwiema pracami wyznacza się historyczno-artystyczną linię podziału. Po jednej stronie modernistyczne malarstwo, aż do abstrakcyjnego ekspresjonizmu, po drugiej zaś malarstwo Johnsa, Stelli, Warhola i tak dalej. Z formalnego punktu widzenia pasy u Johnsa funkcjonują w ten sam sposób co u Stelli. Zakotwiczą one konfigurację obrazu w fizycznie uchwytnej powierzchni płótna. Obrazowy motyw amerykańskiej flagi rozpoznaje się tak bezpośrednio jak skutecznie nadany sygnał. Nie potrzeba żadnego wysiłku wyobraźniowego, aby w malarstwie Johnsa zobaczyć flagę. Wszystko pozostaje na powierzchni. Poza tym historia sztuki uznaje za decydujący krok to, że ten banalny, przyswojony i niewymyślony *sujet* [wyr. red.] przekreśla dalszy, dający się otworzyć jedynie wyobraźniowo wymiar malarstwa – wymiar owej ekspresyjnej treści, która szczególnie dobrze widoczna była w tym czasie, w malowidłach-kobietach de Kooninga¹⁹. Krytycy odczytali w gestycznych przedstawieniach kobiet całą psychobiografię malarza. Natomiast u Johnsa – tak się argumentuje – malarstwo koincyduje z materialnie daną powierzchnią malowidła. Za Wittgensteinem powiedzieć można: implikuje ono „ciągłe”, mechanicznie identyfikujące widzenie; nie miałoby sensu powiedzieć o tym obrazie, że widzi się go „jako” flagę²⁰. Nie ma żadnej alternatywy.

Pomimo tego, to właśnie flaga Johnsa była przykładem przywołanym przez Richarda Wollheima w jego odnoszącym się do naszej debaty artykule. W artykule tym próbował pokazać wyobraźniowy wymiar postrzegania obrazów. Odwołuję się tutaj do piątego eseju *Seeing-as, seeing-in, and pictorial representa-*

18 B. Glaser, *Questions to Stella and Judd*, ed. L.R. Lippard, „Art News” 1966, 65, 5, s. 59.

19 Szczegółowo o relacji między wczesnym malarstwem Jaspersa Johnsa i Willema de Kooninga por. S. Neuner, *Maskierung der Malerei. Jasper Johns nach Willem de Kooning*, Wilhelm Fink Verlag, München 2008.

20 Przy postrzeganiu „z-k-głowy”, które rozpoznaje tylko jeden z aspektów, przykładowo „ciągłe” widzi go jako zająca, znaczy to: „Powiedzieć: «Widzę to teraz jako...» miałoby dla mnie równie mało sensu, jak powiedzieć na widok noża i widelca: «teraz widzę to jako nóż i widelec»”; L. Wittgenstein, dz. cyt., s. 272–273.

tion, który Wollheim dołączył do drugiego książkowego wydania swojego tekstu *Art and its Objects*²¹. Chciałbym wyróżnić następujące aspekty jego argumentu: rozpoznanie przedmiotu w obrazie nie dokonuje się w taki sposób, w jaki rozpozna się „aspekt” w złudzeniu optycznym, to nie jest „widzenie jako”, jak ma to miejsce w przypadku „z-k-głowy” Wittgensteina. Dokonuje się ono zgodnie z procesem postrzegania, który Wollheim ochrzcił mianem „widzenia w” [*Sehen-in*]. „Widzenie w” różni się od „widzenia jako” po pierwsze w tym, że tylko pojedyncze rzeczy [*Einzeldinge*] widzieć można jako coś innego, a więc na przykład Vermeerowskie płótno *jako* wnętrze. Podczas gdy w czymś widzieć można także stany rzeczy [*Sachverhalte*], jak w przykładzie, w którym przedstawiona kobieta czyta – jak się ogólnie przyjmuje – list miłosny.

Po drugie „widzenie jako” jest umiejscowione. Ten lub inny wycinek zamalowanej powierzchni widzi się przykładowo jako młodą kobietę. „Widzenie w” nie bazuje na warunku umiejscowienia. Nie rozpoznaje, że kobieta na obrazie Vermeera czyta list miłosny na podstawie jakiegoś jednego określonego punktu tego malowidła. Do takiego rozpoznania mogą przyczyniać się punkty takie, jak: ukrycie miejsca czytania zasugerowane przez zasłonę, zatopienie postaci w lekturze, barwy oświetlenia i tak dalej²². W punktach tych Wollheim bardzo wyraźnie domaga się wyobraźniowego udziału obrazowego odbioru. Zobaczenie w malowidle Vermeera czytającej list miłosny będzie kosztowało odbiorcę prawdopodobnie mniej trudu niż zobaczenie w obrazie de Kooninga krajobrazu. Jasne jest jednak również to, że pod żadnym pozorem nie dzieje się to w nieodparty, mechaniczny sposób.

21 Por. R. Wollheim, *Seeing-as, Seeing-in, and Pictorial Representation*, w: *Art and Its Objects. Second Edition with Six Supplementary Essays*, Cambridge University Press, Cambridge 1980, s. 205–226; o malowidło *Flag* Johnsa: s. 225 nn.

22 Do tego zalicza się także – jak szczegółowo wyjaśnia to Wollheim w swojej książce – trudne do wydzielenia pole wiedzy, które może obejmować przykładowo historyczne konwencje itd. W tym wypadku może [zaliczać się] także okoliczność, która wyszła na jaw w badaniach nad obrazem Vermeera, [a mianowicie,] że na miejscu, gdzie teraz po prawej stronie opada zasłona, na tylnej ścianie widoczny był obraz kupidyna. Por. A.K. Wheelock, *Pentimenti in Vermeer's Paintings. Changes in Style and Meaning*, w: *Holländische Genremalerei im 17. Jahrhundert. Symposium Berlin 1984*, hrsg. H. Bock, T. W. Gaetgens, Gebr. Mann Verlag, Berlin 1987, s. 385–412. Znaczącym punktem w tym i w innych przypadkach jest problem informacji, jakie konieczne są do „widzenia w”, i nie chodzi tu o abstrakcyjną wiedzę na temat znaczenia obrazu, lecz o to, że – pod pewnymi kognitywnymi warunkami – może być ona przeżywana jako widoczna, por. R. Wollheim, *Painting as an Art. The A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts 1984*, Princeton University Press, Princeton 1987, s. 89 nn.

Po trzecie, i jest to w naszym kontekście spostrzeżenie najważniejsze, owo „widzenie w” pozwala skierować nieograniczoną uwagę zarówno na przedmiot obrazu, jak i na jego powierzchnię, to jest na materialną stronę przedstawienia. Na przykład otwarty sposób malowania Jacopa Tintoretta szczególnie konsekwentnie płacze te poziomy malowidła. W *Ucieczce do Egiptu* ze Scuola di San Rocco w Wenecji oczywiście nie dzieje się tak, że widzi się albo idącego wielkimi krokami świętego Józefa, albo pociągnięcia pędzla na płótnie, lecz oba sposoby widzenia zazębiają się. Rozmach, z jakim nałożona została farba, wzmaga iluzję ruchu; widzialna tekstura płótna przyczynia się do przedstawienia tkanin. (Te aspekty widzenia przedstawień obrazowych przekonująco przeanalizował Michael Podro²³.) Natomiast gdy spoglądamy na złudzenie optyczne, które egzemplifikuje „widzenie jako”, na przykład na „wazę Rubina” w adaptacji Johnsa, to mogę jego kontury widzieć albo jako profile dwóch twarzy, albo jako linię konturową wazonu. Nie mogę natomiast postrzegać linii konturowej jako takiej, bez interpretowania jej w taki czy inny sposób. Wollheim wyraża to następująco: dla „widzenia jako” istnieją w obrazie pewne „cechy podtrzymujące” (*sustaining features*), których nie mogę stać się wizualnie świadomy, podczas gdy odbieram go „jako” coś. Można to sformułować również tak: nawet jeśli wiem, że możliwe jest rozpoznanie w tej figurze profili głów i wazonu, to nie mogę, gdy widzę figurę jako profile głów, być świadomy cech, które musiałyby się zmienić, żeby powstał z niej wazon. „Widzenie jako” nie dopuszcza żadnego podwojenia, jest niejako „jednowymiarowe”. „Widzenie jako” jest według Wollheima wtedy spokrewnione z „bezpośrednim postrzeganiem” (*straightforward perception*), które określa nasze życie codzienne, gdy wizualnie identyfikujemy rzeczy, które współcześnie znajdują się w naszym otoczeniu. Przy „widzeniu w” w grę wchodzi natomiast siła wyobrażeniowa, umożliwiającą nam widzenie rzeczy – na przykład świętego Józefa – które aktualnie się przed nami nie znajdują.

Mówiąc krótko: Wollheim ogólnie utrzymuje, że w postrzeganiu przedstawień takich jak malowidła – obrazy dwojakie są tu szczególnym przypadkiem – chodzi o „widzenie w”, a nie o „widzenie jako”. Postrzeganie malowideł ustrukturyzowane jest „dwojako” [*zweifältig*] (*twofold*): z jednej strony skupia się na fizycznych cechach medium obrazowego, z drugiej strony na przedstawionym obiekcie lub na stanie rzeczy, ale inaczej niż u Gombricha, aspekty te nie zachowują się wobec siebie dychotomicznie. Łączą się w odbiorze i wzajemnie wspierają.

23 Por. M. Podro, *Depiction*, Yale University Press, New Haven–London 1998, rozdział 1: *Sustaining Recognition*, s. 5–28.

IV

Na tym tle można więc rozumieć historyczne pęknięcie między malarstwem modernistycznym a neoawangardą, jako rezultat próby wprowadzenia mechaniki i jednowymiarowości „widzenia jako” tam, gdzie dotychczas kultywowano „widzenie w”. Po jednej stronie odnaleźć można przykłady takie, jak wykonana z siodelka rowerowego i drążka kierowniczego *Tête de taureau* Pabla Picassa, którą widzieć można jako części składowe roweru i/lub głowę rogatego zwierzęcia, przy czym wymagany jest od nas pewien wysiłek wyobraźniowy, żeby zobaczyć więcej, niż nominalnie jest dostępne. I – to coś więcej niż jakiegokolwiek rzemieślnicze osiągnięcie – jest to manifestujący się w dziele wyobraźniowy akt artysty, który nadaje dziełu jego jakość. Po drugiej stronie znajduje się z kolei neoawangarda, która stawia sobie za cel właśnie zatarcie owego wyobraźniowego wymiaru, a także zrównanie doświadczenia postrzegania dzieła sztuki z codziennym rozpoznawaniem przedmiotów.

To samo twierdzić można na temat flagi Johnsa. Jednakże to nie wszystko, co można powiedzieć o tym malowidle. Gdy Wollheim podaje w swoim esej ten obraz jako przykład, to dzieje się tak dlatego, że ma on swój udział jednocześnie w obu rodzajach widzenia: w „widzeniu w” oraz w „widzeniu jako”. Nie chodzi tu jednak o *ready-made*. Flaga jest namalowana i możemy punkt po punkcie, to znaczy pociągnięcie pędzla po pociągnięciu pędzla, nazwać elementy, które należy zmienić, żeby z obrazu powstała prawdziwa flaga. Tylko że medium obrazowe i przedmiot z obrazu, które dzielą właściwości takie jak płaskość, prostokątność i tak dalej, do tego stopnia zostały do siebie zbliżone, że oba te wymiary niemalże z sobą współpracują; tak jakby dwojakość [*Zweifältigkeit*] „widzenia w” przez pewien rodzaj implozji miała przekształcić się w jednoistość [*Einfältigkeit*] bezpośredniego postrzegania przedmiotów. Historyczny przełom, który z malarstwa jako sztuki „widzenia w” stworzył samo „widzenie jako”, przebiega niejako w poprzek powierzchni obrazu Johnsa i manifestuje się w nim jako *rozszczepienie*.

Staje się to czytelne, gdy porównamy malarstwo Johnsa z wyobraźniową sztuką Willema de Kooninga (*Woman as a Landscape*). Pozostawmy na razie na boku możliwość, że jego figurę kobiecą można widzieć także jako krajobraz (za Wollheimem musielibyśmy sprecyzować, że w tej figurze także możemy rozpoznać krajobraz). Skoncentrujmy się na relacji między malarstwem a przedstawieniem. Szczególna jakość prowadzenia pędzla u de Kooninga polega bowiem na pośredniczeniu między materialnością obrazu a jego funkcją reprezentacji – na tworzeniu stref przejściowych, na pozwalaniu tym poziomom zlewać się z sobą. Zwróćmy uwagę na tylko jeden jedyny tor linii, mianowicie na ten, który – patrząc z naszego punktu widzenia – określa prawy bark i prawe ramię kobiety. Linia ta zaczyna się w miejscu, gdzie przyłożony do płótna pędzel zbliża się

do powierzchni obrazu pod kątem prostym, a więc z największym naciskiem. Prowadzi ona z silnym zaznaczeniem, nagłą zmianą kierunku, a następnie przechodząc wraz ze zmniejszającym się kątem [nachylenia] prowadzącej pędzel ręki, w łagodny, falujący ruch kończący, aż do zaokrąglenia bioder. Ślady pędzla łączące lewe ramię i lewą rękę kobiety przyjęły wreszcie taką a nie inną formę, ponieważ własna, wolna ręka malarza podczas malowania szukała drogi między implikowanymi współrzędnymi a fizycznym, prostokątnym ograniczeniem nośnika obrazowego. Wchodzi tu już w grę „logika pasów”, która u Johnsa czy Stelli zakotwicza malarstwo w powierzchni obrazu. Doświadcza ona niejako organicznego nagięcia; jednak nie dlatego, że to przedstawienie ciała tworzy „iluzjonistyczny” efekt, raczej dlatego, że w malowidle de Kooninga gest malującej ręki materializuje się jako odpowiadająca mu część ciała figury. Dosłownie odmierza ona przestrzeń między ramieniem a biodrem *malującego* ciała. Jedno i to samo pociągnięcie pędzla, które wymierza namacalną powierzchnię malowidła przez to, że odrysowuje jego linie współrzędnych (wystarczy spojrzeć na równoległe do krawędzi umieszczenie tego zaznaczenia) i wskazuje jego faktyczne granice (wystarczy spojrzeć na miejsce, w którym styka się z brzegiem obrazu), jest równocześnie sprawcą jego przemiany w figurę. W obrazach de Kooninga napotykamy formalne otoczenie, które zastyga niejako w stanie „płynności” albo lepiej: w stanie przejścia pomiędzy różnymi stanami skupienia, materialnym i mimetycznym. Przy tym wszystkim cielesny sposób malowania de Kooninga funkcjonuje niby powodujący tę zmianę rozpuszczalnik. Rozpoznanie figury dokonuje się u de Kooniga oczywiście nie jako mechanizm iluzjonistyczny. Dokonuje się ono jako akt wyobrażeniowy, który nie jest czysto optyczny, lecz w równym stopniu angażuje wczuwanie się w cielesno-taktylny wymiar malowania.

Należy jeszcze dodać, że przesunięcie prymatu „widzenia w” na rzecz „widzenia jako” w latach 60. XX wieku nie tylko doprowadziło do minimalistycznej abstrakcji Franka Stelli, lecz także, zainspirowane przez Johnsa, pokazało figuratywną konsekwencję, którą możemy prześledzić chociażby w pop-artcie, później w fotorealizmie i wyniesieniu fotografii jako medium sztuki zastosowanego *dokumentalnie*. Wyobrażeniowy udział odbioru sztuki, względnie obrazu, eliminowany jest także w nieabstrakcyjnych nurtach neoawangardy. Tutaj i tam cel jest oczywisty: odbieranie dzieła sztuki zbliżone, tak dalece jak to możliwe, do *bezpośredniego postrzegania przedmiotów* w życiu codziennym. Przy tym modernistyczne dzieło sztuki rozpada się na dwa produkty rozszczepienia, czyste *przedstawienie* i czystą *materialność nośnika obrazowego*.

Oba [produkty rozszczepienia] dają się odnieść do Johnsa, obie tendencje, minimalistyczna i neofiguratywna, odwoływały się do wczesnych malowideł Johnsa. Pokrywający się z powierzchnią płótna motyw obrazowy amerykańskiej flagi kieruje bezpośrednio postrzeganie przedmiotu *jednocześnie* na nośnik obrazowy

i przedmiot obrazu. Ważny jest wskazany tu rozdzźwięk pomiędzy oboma sposobami postrzegania, które sugerują obraz i które rozgrywają się jako „widzenie jako” (w sensie Wollheima). Widzenie tego dzieła jako flagi odwołuje się do postrzegania faktury malowidła, prowadzenia pędzla, od połączonej woskiem warstwy farby, od skrawków gazet zamkniętych w tej bardzo cieleśnie kojarzącej się warstwie wosku. To wszystko tworzy dla siebie pewien biegun zainteresowania, który znika przy bliskim oglądzie powierzchni obrazu, kiedy to niechybnie tracimy z oczu motyw flagi. Faktura Johnsa tworzy niejako świat dla siebie, który zachowuje w pamięci kultywację pisma pędzla w ekspresjonizmie abstrakcyjnym. Ale w przeciwieństwie do malarstwa de Kooninga nie przyczynia się do przekształcania materii obrazu w przedmiot przedstawienia. Clement Greenberg powiedział kiedyś o obrazach Johnsa, że malarstwo w nich jest „zbędne”, żeby z płócien uczynić przedstawienia²⁴. Właśnie ten aspekt malarstwa Johnsa stanowi decydujący punkt. Przedmiot jest dany poprzez graficzny schemat i przez graficzne rozmieszczenie wartości barwnych. Malarskość – to znaczy prowadzenie pędzla, mieszanie farb i tak dalej – która była dla de Kooninga *medium transformacji* materialności, nie wnosi już nic do funkcji przedstawieniowej obrazu. Istnieje w oddzieleniu od niej²⁵.

Stanie się to może jaśniejsze przy następnej pracy. W dużej mierze dlatego, że Johns powołuje się w niej na *figurującą* siłę malarstwa de Kooninga, jej moc przekształcania zwykłej materii farby w ciało. To malowidło nie pokazuje nic innego jak tylko pojedynczą cyfrę przedstawioną czysto graficznie: w kształcie żłobienia przerywającego teksturę farby, która się z nim nie styka ani go nie formuje. Johns nie nazwał tego ani innych przedstawiających pojedyncze cyfry malowideł *numbers* lub *ciphers*, lecz nadał im podwójny sens *figures*²⁶. Wydaje się że określenie to ma jasny cel, polegający na podtrzymaniu dosłownej jednoznaczności tego, co namalowane, oraz na podtrzymaniu wydestylowanego mechanizmu czystego, ponownego rozpoznania, który to mechanizm wydaje się implikowany. Ale tak jak pojęcie to [*figure*], które w angielskim jest zrozumiałe zarówno jako „liczba”, jak i „figura”, nie koincyduje samo z sobą, nie konwergują z sobą również dosłowność cyfry i malarstwo – dosłowność, która nadaje ma-

24 Por. C. Greenberg, *After Abstract Expressionism*, w: *The Collected Essays and Criticism. Modernism with a Vengeance, 1957–1969*, Bd. 4, ed. J. O'Brian, University of Chicago Press, Chicago – London 1995, s. 124.

25 Dokładniej o tej rozdwojonej strukturze we wczesnych dziełach Johnsa w: S. Neuner, *Malskierung der Malerei...*, rozdział 7: *Schizographike*, s. 205–245.

26 Słowo *figure* – co przypomniane zostanie w dalszej części tekstu przez autora – oznacza w języku angielskim zarówno *cyfrę/liczbę*, jak i *figurę* [przyp. red.].

lowidła antropomorficzne podobieństwo i która zdaje się powołana do tego, by tchnąć życie w martwe znaki [Buchstaben]. Jednak taka wymiana nie zachodzi. Kontur cyfr jest jak cięcie zadane malarstwu. Ożywiające prowadzenie pędzla istnieje na ściśle wydzielonej płaszczyźnie. Poza tym elementy kolażu nadają warstwie farby nadzwyczaj materialny charakter, który podkopuje jej antropomorficzne jakości wrażenia ogólnego. W ten sposób, tak jak we *Fladze*, mamy ostatecznie dwa poziomy: poziom przedmiotu obrazowego oraz poziom faktury. Oba widziane są po prostu jako to, co dosłownie oznaczają: jako cyfra i warstwa farby. Podwójny sens tytułu obrazu zdaje się tylko po to sugerować wyobraźniowy wysiłek, polegający na zobaczeniu cyfry w figurze, żeby jeszcze wyraźniej podkreślić jego niemożliwość.

umiejscowieniu Johnsa w obszarze historii sztuki między modernizmem a neoawangardą wspomnieć można jeszcze z tego powodu, że jego wczesne dzieła znajdują się pomiędzy dwoma paradygmatami jedności obrazu. Z jednej strony jest to jedność obrazu, która była ideałem modernizmu i która była dialektycznie aranżowaną syntezą różnorodności elementów. Jest to jedność uzyskiwana w procesie formowania, która ani nie jest dana apriorycznie, ani nie występuje w końcowym sensie w gotowym obrazie, lecz jest wytwarzana w akcie oglądania, który w wyobraźniowy sposób uczestniczy w pracy nadawania formy. To jest paradygmat „widzenia w”. Z drugiej zaś strony, jak choćby u Franka Stelli, jest programowa płaska jednolitość, która wspiera się na danych *a priori* strukturach formalnych i zwraca się do prostego, identyfikującego widzenia. To jest paradygmat „widzenia jako”. W tej kolejności Jasper Johns jawi się jako artysta, który co prawda w pełni oddał się „widzeniu jako”, jednak stale obstaje przy tym, że malowidło nie jest żadną *prostą powierzchnią*, lecz składa się z dwóch poziomów, które akt wyobraźniowy musiałby właściwie przekazywać. O Johnsie można zatem powiedzieć, że trzyma się on *dwoistej struktury* modernistycznego malowidła, ale wstrzymuje te wyobraźniowe akty oglądania obrazu, które mogłyby doprowadzić ową podwójną strukturę do jedności. Zdaje się on rozbijać modernistyczne malowidło na dwie części. Lub inaczej: ukazuje on opozycję między *powierzchnią a głębią* jako inherentną dwoistość początkowej jedności i decyduje się trwać przy tym dualizmie jako nieredukowalnej, niedającej się znieść własnej wewnętrznej różnicy malarstwa. *Figure 1* jest w istocie prawdziwą *figurą dwójki*²⁷.

27 W odniesieniu do tego teoretycznego modelu por. M. Klammer, S. Neuner, *Die Figur der Zwei / The Figure of Two. Exposé*, „Das Magazin des Instituts für Theorie” 2010, No. 31, s. 15–21.

V

Oba dzieła, które Johns namalował bezpośrednio po swoim *opus unum*, czyli po fladze, pozwalają jednakże wzbudzić podejrzenie, że dotychczasowa dyskusja, opierająca się przede wszystkim na takim pojęciu widzenia, jakie określane było przez pryzmat psychologii percepcji, sięga niedostatecznie daleko. Obu pracom – *Target with Plaster Casts* i *Target with Four Faces* – wspólne jest to, że Johns w obu do pola obrazowego z motywem tarczy strzelniczej dołożył u góry listwę z zamykanymi drewnianymi otworami, w których znajdują się odlewy ciała. W pierwszym przypadku są to odlewy różnych części ciała, wśród nich także *pudenda* jakiegoś mężczyzny, innym razem są to cztery odlewy twarzy. Obie prace wręcz żądają od widza niemożliwego wysiłku wyobraźniowego, którym byłoby zobaczenie ciała, względnie twarzy w martwym motywie tarczy strzelniczej. Podobnie jak za sprawą tytułu obrazu *Figure 1*, tak i za sprawą odlewów zdaje się sugerowane porównanie tego motywu z ludzką postacią. Choć wydaje się, że z tarczy strzelniczej wychodzi martwe spojrzenie, podczas gdy znajdujące się powyżej odlewy twarzy zostały pozbawione oczu; w innym zaś przypadku wydaje się, że tarcza strzelnicza posiada ową całościowość i jedność, której brakuje umieszczonym u góry fragmentom ciała, to nie jest jednak możliwe, żeby widzieć razem, jako jedności, elementy przestrzenne [*plastisch*] i namalowane. Efekt jest całkiem inny: te dzieła działały na pierwszych widzów dezorientująco²⁸. Tarcza strzelnicza implikuje strzał, który, jak można sobie wyobrazić, jest także odpowiedzialny za to, że umieszczony naprzeciwko nas człowiek to *corps morcelé*²⁹. Podczas oglądania obrazu najgłębsze poczucie jedności naszego ciała zdaje się niepokojąco poruszane.

Do przedyskutowania tej jakości widzenia konieczne jest rozwinięcie pojęcia wyobrażenia [*Imagination*] zaczerpniętego z psychologii głębi. Za poszerzenie debaty o problem widzenia aspektowego ponownie możemy podziękować Richardowi Wollheimowi, wszak jego teoria sztuki opiera się na psychoanalitycznym fundamencie. „Obiekty sztuki”, które znajdują się w centrum tej teorii, jako obiekty powiązane są także z konceptem relacji z obiektem Melanie Klein. Jak przekonująco wykazał Whitney Davis, w Wollheimowskim rozumieniu widzenia wyobraźniowego w grę wchodzi podwójna głębia³⁰. Nie tylko głę-

28 Por. S. Neuner, *Maskierung der Malerei...*, s. 102 nn.

29 *Ciało pokawałkowane* [przyp. red.].

30 Por. W. Davis, *Queer Beauty. Sexuality and Aesthetics from Winckelmann to Freud and Beyond*, Columbia University Press, New York 2010, rozdział 10, *Fantasmatic Iconicity. Freudianism, Formalism, and Richard Wollheim*, s. 271–295.

bia przestrzeni przedstawienia obrazowego, lecz – jako leżąca jeszcze głębiej warstwa podstawowa – głębia duchowa, do której odnoszą się przedmioty przedstawienia.

W dużym uproszczeniu powiedzieć można, że w psychoanalitycznej teorii Melanie Klein wyobrażone obiekty odgrywają rolę kluczową. W pierwszym rzędzie wywodzą się one z odczuć przyjemności i niechęci, o których niemowlę fantazjuje jako o konkretnych przedmiotach znajdujących się we wnętrzu ciała, za pomocą których dokonuje pewnych wyobrażeniowych działań, takich jak włączenie („introjekcja”) czy też odrzucenie („projekcja”). Najwcześniejsze dziecięce „ja” jest niestabilne, pozbawione stałego związku, stale waha się między stanami integracji i dezintegracji. W równie małym stopniu owo ja odczuwa osoby, z którymi jest związane [Bezugspersonen], jako całości [Entitäten]. Co więcej, nieświadoma czynność fantazjowania niemowlęcia rozszczepia je na „dobre” i „złe” części („obiekty częściowe”) – oznaczające chociażby karmiącą pierś matki, względnie jej brak – po to, by w pierwszym przypadku, to jest w przypadku części „dobrych”, móc zachować je w ciele, zaś w drugim, by móc je [od ciała] odeseparować. Dopiero w trakcie kompleksowego procesu „projekcji” i „introjekcji” takich wyobrażonych przedmiotów, przy okazji którego wzajemnie odbijają się w sobie obrazy ze świata zewnętrznego i wewnętrznego, dochodzi stopniowo do odbudowy całego obiektu, do zjednoczenia „dobrych” i „złych” części osób, z którymi związane jest [ja], a oprócz tego, do biegnącej w drugim kierunku integracji „ja”³¹.

„Nieświadome” dla Richarda Wollheima to w pierwszej kolejności miejsce zapisywania i przechowywania obrazów. Sztuka korzysta z tego wewnętrznego skarbca obrazów, ponieważ – według Wollheima – przedmioty malarstwa nadają kształty wyobrażonym obiektom Klein oraz stadiom ich integracji. Jeśli „widzenie w” jest w pierwszej kolejności procesem rozpoznawania przedstawienia przedmiotów zewnętrznych, to biorą w nim udział procesy projekcji i iden-

31 Następuje to w przejściu pomiędzy pozycją paranoidalno-schizoidalną a pozycją depresyjną, którą niemowlę osiąga, za Klein, w wieku 4–6 miesięcy. [Wtedy] rozszczepienie osób, z którymi jest związane, zostało ponaglone przez stany lękowe i zostaje dokonane przez agresywne normowania. [Rozszczepienie to] następuje w procesie integracji „dobrych” i „złych” części w pierwotnej nieświadomej fantazji żałoby dziecka, w odniesieniu do tego sadystycznego aktu [rozszczepienia], i co za tym idzie, [w odniesieniu do] uczucia bycia odpowiedzialnym za kochanego człowieka. Więcej o teorii kształtowania się własnego „ja” w: M. Klein, *Über das Seelenleben des Kleinkindes. Einige theoretische Betrachtungen*, w: *Das Seelenleben des Kleinkindes und andere Beiträge zur Psychoanalyse*, hrsg. H.A. Thorner, Klett-Cotta, Stuttgart 2006, s. 187–224.

tyfikacji, które odnoszą je do wnętrza. Inaczej mówiąc: w jedności obrazu odbija się jedność „ja”³².

Przykład, którym Wollheim zajmuje się w *Painting as an Art*, to malarstwo Willema de Kooninga. Jeśli zatem w jego psychoanalitycznej teorii sztuki jedność obrazu odnoszona jest do wewnętrznych obrazów jedności ciała, to w takim przypadku u de Kooninga spotykamy najradzykalniejszą koncepcję tej jedności. Według Wollheima, dzieje się tak, gdyż wiodącą metaforą ciała nie staje się u tego malarza pokazany w obrazie przedmiot, ale całość obrazu³³. Oczywiście dotyczy to również abstrakcyjnych płócien de Kooninga z lat 60. i 70. Ograniczenie [*Umgrenzung*] obrazu może być widziane u niego jako ograniczenie ciała, a malarstwo jako artykulacja – w rozumieniu czysto fizycznym – relacji między wnętrzem a zewnątrz. Malarska improwizacja de Kooninga także tutaj istnieje w napięciu względem formy nośnika obrazowego oraz względem implikowanego przez formę rastrowania pola obrazowego, które zdaje się wywierać widoczny nacisk na formalne wydarzanie się. Ta metaforyzacja ciała zyskuje jednak swoją trafność nie jako abstrakcyjny związek formalny, lecz – jak zostało to już wyjaśnione – przez odnoszący się do ciała sposób malowania de Kooninga, co gwoździ uzupełnienia należałoby wspomnieć w odniesieniu do wywodów Wollheima³⁴. Dzieje się tak,

32 Jak to już pokazał Davis, teoria sztuki Wollheima nawiązuje do Adriana Stoke’a, który stworzył krytyczny model sztuki bazujący na elementach psychoanalizy Klein. Forma artystyczna – Stoke za prototyp uważa figuratywną sztukę okresu greckiego antyku i renesansu – ma działać nie uzdrawiająco, to znaczy się integrująco: jako idealny obraz własnej całości i jedności może wpływać w procesie identyfikacji na „ja”. Por.: A. Stokes, *Greek Culture and the Ego. A Psycho-Analytic Survey of an Aspect of Greek Civilization and of Art*, Tavistock, London 1958. Jednak – jak podkreśla Davis – Wollheim pozostał sceptyczny w stosunku do idealistycznych wyobrażeń Stoke’a, jakoby „ja” mogło dzięki sztuce wyjść z „pozycji depresyjnej”, którą postulowała Klein.

33 „[T]he container-like effect of the picture is achieved (...) through the protest that its contents make against it, (...) once this effect has been achieved, it is through it that corporeality attaches to the picture as a whole, so that the picture can then come to metaphorize the body” (efekt obrazu-na-kształt-pojemnika osiągnięty zostaje (...) przez protest, który zawartości obrazu podejmują przeciwko niemu, (...) wtedy, kiedy efekt ten został osiągnięty, przez niego cielesność przyłącza się do obrazu jako całości, ażeby umożliwić następnie obrazowi metaforyzację ciała) R. Wollheim, *Painting as an Art...*, s. 350.

34 Dokładniej w odniesieniu do genezy metafory ciała w *œuvre* de Kooninga por. S. Neuner, *Nachträge der Zeichnung. De Koonings zweite Kunst w: Willem de Kooning*, katalog wystawy, hrsg. I. Brugger, F. Steininger, Kunstforum Wien, Wolfratshausen, Ed. Minerva, Wien 2005, s. 11–23; oraz R. Shiff, *Water and Lipstick. De Kooning in Transition*, w: *Willem de Kooning Paintings*, katalog wystawy, National Gallery of Art, Washington D.C. [u.a.], Yale University Press, New Haven–London, s. 1994, s. 33–73.

bowiem właśnie ten somatyczny sposób malowania — który umożliwia widzowi wyobrażeniowe uczestnictwo przy odczuwaniu ciała [*Körpergefühl*] i który kieruje pracą nad obrazem — stanowi w abstrakcjach de Kooninga właściwy impuls składający do *dojrzenia* [*hineinsehen*] w malarstwie cielesności i przeżywania jedności obrazu jako *imago* jedności własnego „ja” i własnego ciała. Dlatego należy ponadto zauważyć, że oparte na psychologii głębi rozumienie „widzenia w” nie zmusza do biografistycznego lub w uproszczonym rozumieniu „ekspresjonistycznego” zawężenia interpretacji obrazu. Zawsze to, co ilustruje [*figurieren*] malowidło [i co wynika z] głębokich poziomów psyche malarza, staje się dla nas dostępne na powierzchni obrazu, jako konfiguracja obrazowa, poruszająca podstawowe warstwy psychologiczne w relacji *nas wszystkich* do przedstawień³⁵.

Ponownie w odniesieniu do wczesnego malarstwa Johnsa powiedzieć można, że obie jego najwcześniejsze tarcze strzelnicze oferują, żeby widzieć je również jako metafory ciała w rozumieniu de Kooninga. Jednak taki akt wyobrażeniowy nie powiedzie się tutaj. Malarstwo i motyw nie zazębiają się, dokładnie tak samo jak przestrzenne odlewy i planimetrycznie zorganizowane pole obrazu są od siebie jakby wymiarowo oddzielone. W ramach zwyczajnej powierzchownej spójności dzieła Johns inscenizuje rozdźwięki między rysunkiem a malarstwem, jak między rzeźbą [*Plastik*] a dwuwymiarowością, rozdźwięki pomiędzy różnymi *modi* obrazowego.

Dochodzi do tego jeden, jeszcze bardziej podstawowy rozdźwięk, który jest obecny we wszystkich jego wczesnych pracach i który odwołuje nas od teorii malarstwa Wollheima. Chodzi tu o niemożność zjednoczenia *widzenia* i *czytania*. Postrzeganie *Figure 1* w dużej mierze rozszczepia się na akt lektury i akt oglądania obrazu. Jednak także w malowidłach, w których nie zostają użyte żadne litery, obecne są struktury językowe, jeżeli ujmiemy je semiologicznie całkiem ogólnie. Wtedy możemy powiedzieć o obrazach Johnsa, że ich motywy służą także do tego, aby rozłożyć malarstwo na *dyskretnie, ustandaryzowane i dające się wielokrotnie powtórzyć* elementy: tam, gdzie we flagach i tarczach strzelniczych *disegno* definiowane jest jako seryjnie uporządkowana geometryczna konfiguracja, to tam także farba zostaje podzielona na szereg niez mieszanych z sobą barw podstawowych (kolory podstawowe, względnie czerwony, niebieski i biały).

35 Wollheim postrzega „widzenie w” i „ekspresyjne postrzeganie” (*expressive perception*) jako naturalną zdolność człowieka. Podczas procesu malowania artysta zawsze jest także widzem swojego dzieła i kontroluje w ramach tej roli jednocześnie nie tyle czytelność, ile przede wszystkim widzialność i możliwość przeżywania [*Erlebbarkeit*] obranego przez niego znaczenia obrazu. Por. R. Wollheim, *Painting as an Art...*, rozdział 2: *What the Spectator Sees*, s. 43–100.

Jeżeli wychodząc od tych spostrzeżeń chciałoby się zapytać o wymiar oddziaływania tych obrazów na ich odbiorców z punktu widzenia psychologii głębi, to należałoby wskazać na pewien teoretyczny koncept, który dostarczyłby informacji na temat relacji, jakie zachodzą w psyche między językiem a obrazowością. Taki model, w którego centrum znajdują się trzy rejestry Wyobraźeniowego, Symbolicznego i Realnego, został – jak wiadomo – wypracowany przez Jacquesa Lacana w latach 50. i 60. XX wieku. W danym kontekście ważny jest stosunek Wyobraźeniowego do Symbolicznego, który u Lacana ustala się również jako relacja między obrazowością a językiem. Fundamentalny dla Lacanowskiego rozumienia Wyobraźeniowego jest dobrze znany wczesny wykład Lacana *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je*³⁶. [Podobnie] jak Melanie Klein, także Lacan wychodzi z założenia, że psychiczny proces, który tworzy wyobrażenie całościowego i stanowiącego dla siebie samego centrum ja, zapośredniczany jest przez *images*, z którymi identyfikuje się małe dziecko. Dla Lacana istotne jest w tym kontekście odbicie lustrzane. Pokazuje ono bowiem dziecku obraz samego siebie (jako wyraźnie okonturowaną i zamkniętą figurę, czyli jako to, co psychologia postaci określa jako „dobrą figurę” [*„gute Gestalt”*]), w którym może siebie rozpoznać jako zintegrowaną całość. W rozwoju małego dziecka moment, w którym jest ono w stanie rozpoznać siebie w swoim odbiciu – czemu towarzyszą gesty okazujące uradowanie – jest momentem, w którym krystalizuje się wyobrażenie ja³⁷. Decydujące dla Lacana jest jednakże to, że ta krystalizacja, jest tylko procesem wyobrażeniowym, „sytuującym się na fikcyjnej linii” (*„situé dans un ligne de fiction”*), który wyprzedza faktyczną, motoryczną integrację ja. Powstaje rozdźwięk między wyobrażeniem ja a jego cielesną realnością jako zdecentrowanego, jeszcze niepodporządkowanego woli organizmu. Rozdźwięk ten zawierać się będzie później w fantazjach o „agresywnej dezintegracji indywiduum” (*„désintégration agressive de l’individu”*) oraz w fantazji *corps morcelé*. Ten rozdźwięk między wyobrażeniem a rzeczywistością [*Wirklichkeit*], ten fikcyj-

36 Por. J. Lacan, *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je, telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique*, tegoż, *Écrits 1*, Éditions du Seuil, Paris 1966, s. 89–97. Za podstawę dla opublikowanego w *Écrits* tekstu posłużył wykład, który Lacan zaprezentował po raz pierwszy na 14. (w Marienbadzie), a następnie na 17. (w Zurychu) kongresie Międzynarodowego Stowarzyszenia Psychoanalitycznego [wyd. pol. J. Lacana, *Stadium zwierciadła jako czynnik kształtujący Ja, w świetle doświadczenia psychoanalitycznego*, przeł. J. W. Aleksandrowicz, „Psychoterapia” 1987, nr 4, s. 5–9].

37 Dla Klein „ja” jest strukturą naturalnie wyposażoną w pojęcie granic. Por. R.D. Hinshelwood, *Wörterbuch der kleinianischen Psychoanalyse*, Klett-Cotta, Stuttgart 1993, s. 432.

ny charakter zintegrowanego ja, pozostaje decydujący dla rejestru wyobrażeniowego.

W perspektywie lacanowskiej należałoby podkreślić jeszcze, że aspekt identyfikacji widza z obrazem, który w teorii obrazu Wollheima łączy się z „widzeniem w”, usytuowany jest na owej „fikcyjnej linii”. Spojrzenie w jedność obrazu skoncentrowanego na sobie „ja”, wspiera przede wszystkim fikcję tego indywiduum w odniesieniu do samego siebie. Jej odwrotną stroną jest ciągła niemożność – także w przypadku dorosłego indywiduum – posiadania pełnej kontroli nad własnymi działaniami lub, jak wyraził to za pomocą dobrze znanego sformułowania Sigmund Freud, niemożność bycia „panem we własnym domu”. Oczywiście w ten sposób uwaga zostaje zwrócona na nieświadomość, zgodnie z przekonaniem Freuda, że w najgłębszym zakątku naszego „ja” zlokalizowana jest niedająca się kontrolować instancja woli, która jest w stanie determinująco wpływać na nasze działania i pragnienia. U Lacana ta instancja ma charakter mechanizmu, który ślepo porusza się we wnętrzu podmiotu. Ta automatyka reprezentowana jest przez rejestr Symbolicznego, który jest konstytutywny dla człowieka jako istoty mówiącej, posługującej się w swoich wypowiedziach anonimowymi strukturami systemu znaków. Rejestr symbolicznego stoi pod znakiem logiki reprezentacji. Przedmioty życia pojawiają się w nim jako martwe znaki, jako dyskretne i powtarzalne elementy, które poddawane są przez symboliczną maszynę niekończącemu się procesowi seryjnych kombinacji. Ważną puentą przebiegającego w latach 50. rozwoju teorii Lacana jest poróżnienie Symbolicznego z Wyobrażeniowym. Oznaczało ono wykazanie, że tam, gdzie wydaje nam się, że stanowiąc o sobie, działamy jako autonomiczne byty, że widzimy całość własnego „ja”, tak naprawdę pracuje mechanizm symbolicznego³⁸.

Ponownie wracając do *Target with Plaster Casts* i *Target with Four Faces*, odnosi się wrażenie, że w latach 50. Johns zmierzał dokładnie do takiej puenty³⁹. Z jednej strony dana jest pomalowana powierzchnia obrazu, wyśrodkowany i zamknięty motyw, zachęcające do identyfikacji wrażenie figury [*Gestalteindruck*]. Z drugiej strony dane są językowe, mechaniczne struktury, podporządkowane obrazowi całości [*Ganzheit*]. Aby jeszcze raz podkreślić tę inherentną różnicę zawartą w płaszczyźnie obrazu, Johns montuje nad polem obrazowym rząd drewnianych

38 Najbardziej znany tekst z tego okresu traktuje o opowiadaniu Edgara Allana Poe *The Purloined Letter*. Por. J. Lacan, *Le séminaire sur „La Lettre volée”*, w: tegoż, *Écrits* 1, s. 19–75.

39 O relacji między Symbolicznym a Wyobrażeniowym w malarstwie Johnsa zob. S. Neuner, *Topologische Wendungen bei Jasper Johns*, w: *Topologie. Falten, Knoten, Netze, Stülpungen in Kunst und Theorie*, hrsg. W. Pichler, R. Ubl, Turia u. Kant, Wien 2009, s. 235–294.

skrzyneczek, w którego ciało nie można tak naprawdę wejrzeć. Drewniane skrzyneczki ukazują nam ciało w drastycznym statusie reprezentacji, jak rozumiał ją Lacan, [jako] poćwiartowane na serię dyskretnych i dających się powtarzać elementów. Wbrew psychoanalitycznej teorii sztuki Wollheima, w całości stawiającej na integrującą siłę wyobraźniowego oglądania obrazu, malarska praktyka Jaspiera Johnsa implikuje [takie] rozumienie obrazu, które obsta je przy jego powiązaniu z językiem⁴⁰.

Gray Numbers z 1957 roku należą do grupy obrazów, które na pierwszy rzut oka mogą być widziane jako abstrakcyjne monochromy, to znaczy jako ekstremalny typ modernistycznej jedności obrazu i jednocześnie jako płaszczyzny projekcji dla widzenia wyobraźniowego. Kryje się za tym jednak drugi obraz, który daje się rozpoznać jedynie, kiedy ogląda się go bliżej. Albo lepiej: za monochromem wynurza się poziom językowy, skrypturalny nie-obraz, seryjna permutacja ciągu cyfr od 0 do 9, których się właściwie nie „widzi”, lecz od lewej do prawej, linijka po linijce na płótnie czyta. Jeśli się tak uczyni, to nie ma już właściwie powrotu do wyobraźniowego sposobu oglądania. Malowidło pozostaje przy tym dwoiste: jako ciąg znaków oferuje, żeby je czytać, ale w równym stopniu podkreśla to, że pozostaje *malowidłem*, powierzchnią pokrytą z artyzmem farbą, przy czym malarstwo i pismo wzajemnie sobie przeszkadzają. Monochromatyczne szare malarstwo utrudnia lekturę, zaś lektura wchodzi w drogę skupieniu się na *dukcie pędzla* [*Pinselschrift*].

Leo Castelli, galerzysta Johnsa, po raz pierwszy zetknął się z pracą tego artysty w roku 1957, podczas zbiorowej wystawy w Jewish Museum New York. Pracą tą była *Green Target*. Jak później opowiadał, Castelli przy pierwszym spotkaniu uznał ten obraz za abstrakcyjny monochrom⁴¹. Wczesne dzieła Johnsa zmie-

40 W *Painting as an Art...* Wollheim podkreśla różnice pomiędzy postrzeganiem (pikturalnych) reprezentacji (opartych na naturalnej, ludzkiej zdolności „widzenia w”) a lekturą znaków językowych (która jest wyuczona), por. np.: s. 22, 27, 60 n., 76 n.

41 „I saw him [Jasper Johns, przyp. S.N.] for the first time in a show at the Jewish Museum. That was in March of 1957, and that was the Green Target that the Modern has now. I saw that green painting. It didn't, of course, appear as a target to me at all. It was a green painting. Well, going around and seeing the familiar painters of that time...” („Po raz pierwszy zauważyłem go [Jaspiera Johnsa, przyp. S.N.] na pokazie w Jewish Museum. To było w marcu 1957 i to była praca *Green Target*, którą ma obecnie Modern [Museum of Modern Art w Nowym Jorku, przyp. red.]. Zobaczyłem ten zielony obraz. Oczywiście na początku wcale nie ukazywał mi się jako tarcza. To było zielone malowidło. Cóż, chodząc wkóło i widząc znajomych malarzy z tamtego czasu...”) P. Cummings, *Interview with Leo Castelli*, May 14, 1969, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C., <http://www.aaa.si.edu/collections/oralhistories/transcripts/castelmay69.htm> (5. 12.2010).

rzały do bycia odbieranym w taki błędny sposób i tak oto zapraszają do tego, by skierować na nie *wyobrażeniowo* naładowane spojrzenie. Jednak gdy tylko odkryty zostanie motyw skrywający się w monochromatycznym malowidle, obraz zaczyna rozwarstwiać się na figurę podwójną [*Doppelfigur*]: z jednej strony na malarską powierzchnię, którą można widzieć tylko *jako* pomalowaną materialną powierzchnię, a z drugiej strony na figurację, która jest rozpoznawana albo dosłownie odczytywana *jako* znak. To rozszczepienie dokonuje się najczęściej w momencie, gdy zaczynamy czytać w malowidłach Johnsa, oraz wtedy, gdy podejrzewaliśmy istnienie potencjalnej twarzy, potencjalnego ciała, subiektywnej treści wyrazu i popadając w stosunku do obrazu w relację *identyfikacji*, odkrywamy martwy znak. Takim oto sposobem malarstwo Johnsa podkopuje wyobrażeniowy wymiar widzenia obrazów i, używając pojęć Lacana, ustawia symboliczną matrycę przeciwko Wyobrażeniowemu w sztuce.

Przełożyli Paweł Brożyński, Małgorzata Jędrzejczyk

obraz/ciatio



Roman Dziadkiewicz *Całowanie Cybisa II*

„Płótna wzajemnie się naświetlają, ale co ważniejsze, mam wrażenie, że poza moją świadomością i wolą powstaje to, co by nazwać można moim malarstwem”¹ – zapisał Jan Cybis w swoich notatkach malarskich z lat 1954–1966. Łącząc doświadczenia wstydliwych, sensualnych ekscesów związanych z obcowaniem z malarstwem skompromitowanego kolorysty z uruchamianiem refleksji teoretycznej, opowiem o obrazie jako organicznym środowisku. I o fizjologii jako metodzie organicznej i dialogicznej pracy obrazu i z obrazem.

Etimologicznie „fizjologia” to wiedza o naturze rozumianej jako *physis* – o tym, co jest, co fizycznie obecne, uobecnione. Fizjologia uczy percepcji tego, co złożone i dynamiczne. W starożytności fizjologami nazywano często tych, których teraz nazywamy (przedsokratejskimi) filozofami. Fizjologia może być narzędziem łączenia i zamazywania wtórnych podziałów na to, co intymne/wewnętrzne, i na to, co wspólne, polityczne, zewnętrzne (mówiąc za Rancière: postrzegalne, mówiąc za Didi-Hubermanem: wizualne, ale niekoniecznie widzialne). Fizjologia uczy politycznej, wielokierunkowej i multisensualnej czułości wobec tego, co dane, zmienne i złożone. To nauka o prezentach, które świat nam daje – o jego obrazach. Czasem je odkrywamy, przeżywamy wtedy olśnienie. Często bierzemy je bezwiednie i nosimy, przenosimy dalej lub gubimy. Najczęściej jednak zarażamy się nimi nieświadomie.

Uczy o tym, że byty, obrazy, zbiory, środowiska, kolektywy, ludzie to organizmy, czyli układy o wewnętrznej dynamice, opartej na zasadzie sprzężenia zwrotnego i biegunowych napięć. Drżące, wibrujące pełnym spektrum fal, wijące się w szumach napięć i rozluźnień, wdechów i wydechów, zamykające się, ukrywające albo otwierające i eksponujące, by negocjować i utrzymywać optymalne stany stabilności. Stabilności w ciągłym ruchu i dialogu ze zmiennymi, które na układ oddziałują tak samo mocno z zewnątrz jak wewnątrz, dążąc do mitycznego stanu stabilności – homeostazy, która jest podstawową kategorii fizjologii². Jest to zdolność, umiejętność, aktywność układu złożonego, który zmierza w stronę samoregulacji i utrzymywania stałych parametrów wewnętrznych. Kategoria ta, odniesiona do świata bytów i obrazów, pomaga zrozumieć dynamiczną równowagę performatywnie wypracowywaną przez wszelkie złożone organizmy i organizacje. Homeostaza to dynamiczna równowaga między energiami nieświadomości i świadomości, to pogodzenie z życiem i ze śmiercią, to sprawiedliwy handel, sprawiedliwa redystrybucja środków, demokracja uczestnicząca, pokój i miłość między ludźmi i narodami. To pełny agambenowski luz rozumiany jako

1 J. Cybis, *Notatki malarskie. Dziennik 1954–1966*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1980, s. 117–118.

2 Zobacz więcej: R. Dziadkiewicz, *Polityka hiperestezji*, w: P. Brożyński (red.), *Hiperestezja*, Korporacja Ha!art, Kraków 2011, s. 13–14.

swoboda bycia sobą czy bycia człowiekiem/aktorem niepodzielonym, scalonym w holistycznej koncepcji Jerzego Grotowskiego, albo bycia jak scalone płótno w tradycjach malarskich. A obraz w niniejszych rozważaniach to organiczne, złożone środowisko fizjologicznego spotkania i działania (oddziaływania), poligon i skondensowany, biotechnologiczny model życia codziennego.

Mówiąc o obrazie, mówię o tym, co w najszerszym i możliwie mętnym sensie wizualne, percepowalne – co źródłowo pozostaje pozawerbalne, pozajęzykowe, nie wytwarza negacji, sprzeczności, podziałów i opozycji. Język wytwarza negacje, obraz wchłania wszystko i uruchamia wszystko w swej organicznej cyrkulacji. Obraz rodzi się i rdzennie pozostaje w rajskiej sferze nieświadomego. Nieświadomy, naładowany energią, czeka jak żmija w wysokiej trawie, by się uaktywnić i zaatakować każdego, kto go dotknie spojrzeniem i ruchami skomplikowany, oscylujący i wielokierunkowy ruch bodźców, sensów, wspomnień, olśnień, myśli i strumieni obrazów wibrujących na pograniczu nieświadomego i świadomego.

Powracającą przez wieki w wielu interpretacjach filozoficznych istotą nieświadomości jest jej niesprzeczność. Dyspozycja ta pozwala na hedonistyczną przygodę zanurzenia się w jej mrokach i jednocześnie niczym nieograniczone czerpanie przesyconych dysensem inspiracji. Pozwala zachłysnąć się i zanurzać – wprost percepować fałdy, szczeliny, otwory w ciele i psychice (patrzonego i patrzącego), którymi przesącza się to, co nieświadome, nienazwane, niesymbolizowane, do środowiska, w którym tkwimy, poruszamy się, grzęźniemy, pływamy lub tonimy. Techniki zanurzania, penetracji, dotyku, ocierania się, ślizgania, skapywania, zamazywania czy pochłaniania (światła/świata) wydają się najbardziej przydatne do opisu zintensyfikowanej, erotycznej relacji z obrazem.

Erotycznej w sensie, w jakim terminu tego używał George Bataille. Erotyzm to paradoksalne przekroczenie popędów – libidalnego i śmierci. Programowe przerwanie dominacji „ślepego instynktu członków”³ na rzecz uruchomienia autonomicznej cyrkulacji zdarzeń, wytwarzających własną, alternatywną grawitację i fizykę permanentnej aktualności, przyjemności, rozkoszy bycia tu-i-teraz. Dialogiczne obcowanie z parterem/partnerką (obrazem) w połączeniu, we wzajemnym jednoczesnym akordzie brania-dawania, w pozaczasowości zmysłowego uniesienia, dotykania, pokazywania się sobie wzajem bezwstydnie, zakrywania, pokrywania się, dotykania-wskazywania, zatracania i odradzania, w rytmie przyspieszonych oddechów. Pozaczasowości, która obok niesprzeczności jest konstytutywną cechą nieświadomości. Bo, jak pisze Hegel o „teraz”:

3 Zob. G. Bataille, *Łzy Erosa*, przeł. T. Swoboda, Wydawnictwo Słowo/obraz Terytoria, Gdańsk 2009, s. 52–53.

„Wskazywanie jest doświadczeniem, z którego dowiadujemy się, że «teraz» jest czymś ogólnym”⁴.

Bo najważniejsze – co być może powinno zostać powiedziane na samym początku – jest to, że o obrazie nie możemy powiedzieć, że jest. Jeśli jest, to jedynie w formie monady, zamknięty i zaciśnięty we własnych mrokach nieświadomości, całkowicie niedostępny. Pozostaje absolutnie niedostępny, przedabstrakcyjny, gorzej niż bóg. A to, co absolutnie niedostępne, pozostaje poza moim zainteresowaniem w ramach tych refleksji. Mam i tak zbyt dużo dostępnych materiałów. O obrazie jesteśmy w stanie powiedzieć cokolwiek lub go zobaczyć od momentu, gdy odbywa się on dla nas, wobec nas i dzięki nam, z aktywnym uczestnictwem naszej uruchamiającej go percepcji.

Od chwili uruchomienia wydarzenia przeniesienia go z nieświadomości – uobecnienia, a mówiąc językiem Heideggera – wystaczania się⁵. Obraz eksploduje z prędkością światła, ale najpierw musi go uruchomić dotyk spojrzenia i/lub wyobrażenia. Dzieje się to w pewnego rodzaju tunelu percepcyjnym, akceleratorze rozpędzania i zderzania obrazów, którego najprostszym modelem jest *torus*. Na początku cyklu jest natura – *physis*, u Homera – przyczyna dojrzewania roślin. Nie jako przeciwieństwo kultury, ale jako źródłowa obecność, raj nieświadomości, którym jest to, co jest; to, co obecne – spokojnie i jednostajnie dziejące się bycie, które nagle eksploduje znaczeniami, spotykając spojrzenie – łowiące, pytające, porządkujące, ramujące, a jednocześnie płynne, dynamiczne, ruchome, chimeryczne, niezdecydowane i zmienne. „Widać w twoich płótnach, że nie masz decyzji. Dopiero kiedy ci jest wszystko jedno, zaczyna się na płótnie coś wyłaniać. Płótna działają potem jakąś nagromadzoną energią”⁶ – cytuje Cybis Rzepińskiego.

Patrzenie jest dotykaniem wzrokiem. Mimo iż uświadamiamy sobie już od dawna siłę spojrzenia kierowanego na nas przez systemy i technologie kontroli, nadzoru i bezpieczeństwa, wciąż nie umiemy należycie posługiwać się wzrokiem jako własną bronią zaczepną. Oko jest czułe i właśnie czułości powinniśmy się od oka uczyć – czułości, wrażliwości i pełnej ryzyka otwartości wobec wszystkiego do-oko-ła. Sprawnie działające oko jest otwarte i patrzy płynnie przy milczącej asekuracji powieki, rytmicznie taktującej i odświeżającej powierzchnię gałki. Oko jest płynne. Płynne, dynamiczne, płomienne i bezwładne jednocze-

4 G.W.F. Hegel, *Fenomenologia Ducha*, t. I: przeł. A. Landman, Wydawnictwo Naukowe PWN we współpracy z Agorą, Warszawa 2010, s. 38.

5 Zob. M. Heidegger, *Ku rzeczy myślenia*, przeł. K. Michalski, J. Mizera, C. Wodziński, Fundacja Aletheia, Warszawa 1999, s. 5–35.

6 J. Cybis, dz. cyt., s. 181.

śnie. Cali jesteśmy płynni, zawieramy w sobie prawie 70 procent wody. A mózg, gdy nie jest odpowiednio nawodniony, boli.

Upraszczając: obraz wpada przez soczewkę oka. Ukształtowany, ale nie uświadomiony uobecnia się na siatkówce. Co to znaczy? Jest to *nie-wyobrażalne*. Następnie impulsy przekazywane są nerwem ocznym, przez ciało kolankowate boczne do multipleksu potylicznych płatów mózgowych V1 (dawniej w neurologii zwanych projekcyjną okolicą wzrokową). W obszarze V1 następuje wstępna *integracja* (rozpoznawanie poszczególnych aspektów obrazu – formy, kolory) i to, co wstępnie zintegrowane, pędzi poprzez obszary asocjacyjne, rozdziela się na dwa strumienie, i gna do okolic V5 w płacie ciemieniowym, i do V5 w płacie skroniowym...⁷. Symultaniczny, naprzemienny i oparty na sprzężeniach zwrotnych, rozdzielaniu i ponownym integrowaniu funkcji i elementów informacji *rollercoaster*, całkowicie wymyka się liniowej logice nadawca–odbiorca. Mamy raczej do czynienia z wielopoziomowymi estakadami pędzących w różnych kierunkach impulsów. Wyobrażenie sobie dalszego rozprzestrzeniania się i eksplozji symultanicznych przebiegów impulsów, aktywizowanie obszarów pamięci sensorycznej, krótkotrwałej i jej innych odmian pozostawmy sobie na później... Zagłębimy jeszcze do mrocznych i grząskich archiwów pamięci nieświadomej i nieopisowej, by na chwilę całkowicie zgubić wątek i pozory liniowości...

Patrzenie uruchamia całą serię kolejnych akcji kolonizacyjnych, jest pozornie najmniej agresywną formą dotyku, ale jego wpływ jest potężny. Dotyk, mikrodotyk i aktywizacja ośrodków nadchodzą wraz z patrzeniem. Logika symultanicznego pulsowania w rytmie otwierania (się na bodźce) i zamykania (wchłaniania bodźców) wymyka się porządkowaniu. Odślanianie i zasłanianie to język dialogu z obrazem i obrazów pomiędzy sobą. Spiętrzanie, przemieszczanie, zakrywanie, zamazywanie... Paradoksalnie każdy gest malarski oparty na patrzeniu, otwieraniu się na bodźce, w czasie realnym dzieje się na ślepo (dłoń, pędzel zasłania moment malarski)⁸. W ślepej palmarce nadwrażliwego i czujnego spotkania. Ten stosunek paradoksalnie odbywa się z zamkniętymi oczami, przynajmniej w kluczowych momentach.

Dlatego nie należy rozcinać tunelu w poprzek pytaniami: czy obrazem jest to, co powstaje na siatkówce oka? Czy to, co w odpowiedzialnych za widzenie i pamięć obszarach mózgu? Takie rozcięcie powoduje przerwanie przepływu, unieruchomienie i fizyczne zniszczenie/zniknięcie obiektu badań. Bo obraz fizycznie odbywa

7 Zob. B. Sadowski, *Biologiczne mechanizmy zachowania się ludzi i zwierząt*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2001, s. 206–207.

8 Podobną analogię można by wskazać w pracy urządzeń optycznych – zarówno otwarcie, jak i momentalne zamknięcie migawki umożliwiają uchwycenie obrazu.

się pomiędzy poszczególnymi etapami. Obraz żywy jest procesem przenoszenia materiału (energii). Dzieje się, bo cyrkuluje, porusza, uruchamia kolejne etapy, uruchamia wydarzanie się wydarzeń. Jest uruchamianiem wydarzeń i wydarzeniem samym w sobie. Napędzany siłą spojrzenia, jakby zgodnie z zasadą nieoznaczoności – staje się kondensacją wydarzeń, działania na tle tego, co jest poza nim. Im dłużej i intensywniej patrzysz, tym dzieje się więcej i więcej. Możesz w tym uczestniczyć bardziej lub mniej czynnie, ale nigdy biernie. Chcesz czy nie – stąpisz się z procesem, a *torus* sprzężenia zwrotnego przebiega przez twoje organy percepcji i uruchamia kolejne zdarzenia w ruchomym oku, w nadwrażliwych płatach kory mózgowej i (ponownie) w samym obrazie. „Płótno prowadzi mnie za nos, jak chce, nabija się ze mnie, jak mu się podoba”⁹ – notuje Cybis.

A relacja, w jakiej się to odbywa, to partnerski zmysłowy dialog, to relacja Ja-i-Ty. Gilles Deleuze, pisząc o Godardzie, wspomina o spójniku „i” jako figurze spajającej, definiującej wielość, która nigdy nie jest umiejscowiona w samych członach, bez względu na to, ile by ich było, ani w ich zbiorze czy totalności. „I nie jest nigdy ani jednym, ani drugim, lecz zawsze czymś pomiędzy, granicą – zawsze istnieje jakiś przepływ, jakaś granica, jakaś linia ujścia. Nie zawsze oczywiście ją widać, ponieważ jest ona właśnie tym, co najtrudniej postrzegalne. A jednak dokładnie tam, na tej linii ujścia najwięcej się dzieje, tu mają miejsce procesy stawania się i rewolucji”¹⁰.

Obraz martwy to obraz bez referencji w przód lub w tył obiegu. Obraz żywy jest jak żywa komórka, jak plotka, wirus czy elektryzujący *news*. Niektóre obrazy, niektóre *newsy*, niektóre piosenki żyją intensywnie i krótko, niektóre długo i wielokrotnie przechodzą przez cykl i zmieniają się... I ta niemożliwość zatrzymania procesu (żywego obrazu jako procesu) jest jego fundamentalną cechą, która paraliżuje i utrudnia myślenie o obrazie – myślenie obrazu. Wkrada się paniczne zagubienie wobec wciąż wymykającego się obiektu fiksacji myśli. Obraz wymyka się, puchnie, eksploduje, rezonuje, oscyluje i nie daje się zgnieść w monadę jak przypadkiem uruchomiony spadochron. Dlatego że obraz nie tyle jest, ile się odbywa, wystacza. Odbywa się poprzez uruchomienie powiązań między zewnętrznym i wewnętrznym.

Należy zaakceptować niemoc, czyli to, że mamy niewielki wgląd w poszczególne etapy tego procesu. Obrazy wymykają się petryfikacji i myśleniu o nich w sposób statyczny. Wgląd sam w sobie jest uruchamianiem kolejnego wibrującego i płodnego cyklu pochodnego. Tym prawdopodobnie obraz (to, co pozajęzyko-

9 J. Cybis, dz. cyt., s. 139.

10 G. Deleuze, *Negocjacje*, przeł. M. Herer, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej, Wrocław 2007, s. 56.

we) różni się od języka, który dał się spetryfikować. Językowe znaczy spetryfikowane i wytwarzające antynomię między pojedynczością i wielością. Obraz ostatecznie odsyła zawsze tylko do siebie, choćby nie wiem jak dużo generował dodatkowych powiązań, przejść, uaktywnień, skojarzeń, wspomnień czy olśnień, ostatecznie lądujemy na powrót w materii *physis*, od której chwilę wcześniej oderwaliśmy się w naszym wizyjnym, kołowym locie. Ale to, co zebraliśmy podczas tego lotu, jest nasze. Oczywiście można znaleźć wiele przykładów w polu języka, w których miota się on i próbuje uciec od swojego przeznaczenia, walczy, dialoguje, tworzy paradoksy, ale bogactwo narzędzi petryfikujących język jest wciąż większe niż narzędzi wyzwalających go. Obrazy pozostają pierwotnie niewykryształizowane, nie tyle są, ile dzieją się – dzikie, sprytne i wymykające się kontroli jak stada szczurów w kanałach wielkich miast. „Bóg, dobro i miejsce nie zajmują miejsca, są zajmowaniem miejsca przez byty, ich intymną zewnętrżnością. Boskie jest robaka bycie-robakiem, kamienia bycie-kamieniem. Istnienie świata, możliwość ukazywania się i przybierania oblicza, istnienie zewnętrżności i nieskrytości jako określenia i granicy wszelkiej rzeczy – oto dobro”¹¹ – pisze Agamben. Oto obraz, dodajmy. „Malarstwo to sytuacja”¹² – pisze Cybis. Obraz dzieje się. Cyrkulacja, jak wydarzenie w koncepcjach Heideggera i Alaina Badiou, nie tyle jest, ile się wydarza. Dobro i jego uobecnienie, czyli żywy obraz, „to wewnętrzna zasada przedłużonej dezorganizacji życia”¹³.

Nie interesują mnie tutaj kłopoty historii czy teorii sztuki związane z opisywaniem obrazów. Nie interesuje mnie rozwój i turbulencje ikonologii czy estetyki. Prosektoryjna praca z martwymi obrazami w oddzieleniu od nich samych nie interesuje mnie jako procedura etymologicznie nieetyczna, niedziałająca – petryfikująca, a nie uruchamiająca działania obrazów. Metodologicznie wydaje się uwięziona w ciasnym paradoksie, na który Alain Badiou zwraca uwagę, mówiąc o naukach innych niż matematyka, „których nieskończone wytwarzanie jest nierozróżnialne. Nie istnieje «wiedza o sztuce» ani, jest to tylko pozorny paradoks, «wiedza o nauce», wiedza jest bowiem tutaj swym nieskończonym bytem, to znaczy procedurą inwencji, a nie dającą się przekazać ekspozycją fragmentarycznych rezultatów, które są skończone – i których ankietami są dzieła sztuki oraz odkrycia naukowe”¹⁴. Nie szukam także istoty obrazu w skończonych partykularnych realizacjach (malarskich, fotograficznych, filmowych), zazwy-

11 G. Agamben, *Wspólnota która nadchodzi*, przeł. S. Królak, Warszawa 2008, s. 21.

12 J. Cybis, dz. cyt., s. 162.

13 Zob. A. Badiou, *Ethics*, Verso, London – New York 2001, s. 60.

14 A. Badiou, *Byt i zdarzenie*, przeł. P. Pieniążek, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010, s. 345.

czas śmiertelnie zatrutych trucizną intencji. Te żywe, dziejące się same do mnie przychodzą. Naukę o martwych obrazach pozostawiam ponurym naukowcom. Interesuje mnie sztuka uruchamiania obrazów jako organicznych (zorganizowanych środowisk) – sztuka ożywiania obrazów, sztuka wrażliwego patrzenia, oddawania się obrazom, zanurzania się w obrazy, sztuka obcowania z żywymi obrazami w samotności (warto czasem zrobić coś samemu, by mieć więcej odwagi do uczestnictwa w doświadczeniach kolektywnych) lub kolektywnie, politycznie. Sztuka obcowania z obrazami, które dotyczą, dotykają mnie/nas dogłębnie...

Dlatego to nie wzrok, ale *dotyk* jest najważniejszy. Staje się niejako metazmysłem bezpośrednio i potencjalnie opisującym spektrum działań, technik, sposobów poruszania się w środowisku, które będąc ruchome, czynne i gęste (znaczniowo), stale dotykiem odpowiada. Poprzez dotyk opisuję także patrzenie, które jest dotykiem. Ale powiedzieć, że patrzenie jest dotykiem, to tylko dotknąć procesów. Patrzenie jest dotykiem inwazyjnym, jest braniem, jest procesem wirtualnego rabunku. A branie – wirtualne, realne, aktualne – to procedura uruchamiająca sprzężenia.

Tak rozumiane, aktywne, uczestniczące obcowanie z obrazem (środowiskiem, światem) opiera się na cywilnej odwadze do *brania*, odwadze ekspresji spersonalizowanego aktu, brania spraw w swoje ręce, buntu, niezgody i ekspresji spostrzeżeń realizowanych z – dosłownie – subiektywnej, rdzennie, radykalnej (etymologicznie) – *oddolnej* perspektywy. Nie ma dwóch takich samych punktów widzenia ani nikt z nas nie wypowiada się nigdy dwa razy z tej samej perspektywy. *Come as you are*, bądź jaki bądź i żyj, w ciągłym ruchu!

Tak radykalnie (korzennie) osadzona oddolność, przypomina radykalne koncepcje, odwołujące się do tego, co wspólne-głęboko-ukryte – archetypiczne, zapomniane... Takie osadzenie wspólnego może odwoływać się na przykład do tradycji nieświadomości zbiorowej w systemie Carla G. Junga albo też do idei uniwersalności proponowanej przez Alaina Badiou. W obszarze interesujących mnie poszukiwań artystycznych podobne modele wypracowywał Jerzy Grotowski poprzez poszukiwania w głąb – nie tego, co nowe, ale tego, co zapomniane, co archetypiczne i ostatecznie wspólne, pierwotne – tego, co najgłębiej, organicznie tkwi jako źródło (nieuświadomione, często stłumione, zanieczyszczone) codziennych postaw, gestów, decyzji, wyborów. Oddolność (i uniwersalność) powstaje głęboko w metaforycznych (i realnych) podbrzuszach. Jest jak perła albo jak masło w maselnicy, kondensujące się poprzez ubijanie śmietany – poprzez ruch, zagęszczanie i przemianę materii, z której wyrasta.

Organiczność w tym kontekście okazuje się złożoną i brzemionną dwuznaczność kategorią. Etymologicznie organiczne to coś, co zostało wytworzone za pomocą narzędzi (*organos*), jest złożone, skonstruowane, z-organizowane – jest wielością, maszyną (też w sensie, w jakim pojęcie maszyny powraca u Foucaulta

i Deleuze'a). Jednocześnie potoczne znaczenie słowa „organiczne”, jak również to, jak rozumie je na przykład Jerzy Grotowski: „to, coś, co wyrasta z ziarna (...) coś, co idzie jakby z korzeni, czemu pozwala się żyć”¹⁵. Przyjęcie obu znaczeń, dosłowny kon-sens, znosi arbitralne rozróżnienie na to, co naturalne, i na to, co polityczne, skonstruowane, zorganizowane czy sztuczne (*artificial*). Wprowadza współbrzmienie dwóch sensów, potrzebne, by je zrozumieć i zaakceptować w całej pełni (tak jak potrzebujemy dobrej woli i uczucia, by przekroczyć racjonalną krytykę i zaakceptować sprzeczności w Innym). Organiczna jest materia obrazów Cybisa, gesty i pieśni wibracyjne aktorów Grotowskiego, w których to, co pojedyncze, i to, co wspólne, stapia się w tym, co pierwotne, archetypiczne. Organiczne to Deleuzjańskie „i”, figura „i-i”, którą Jung opisuje starożytną kulturę Indii, czy podstawowe słowo „ja-ty” w dialogicznym systemie Martina Bubera. Organiczny jest żywy obraz poprzez swoją złożoność, aktualność, aktywność i potężną władzę aktywizowania.

Zamiast słowa „obraz” moglibyśmy używać słowa „pejzaż” (*landscape, soundscape*), środowisko, przestrzeń, mapa. Chodzi o bezpośrednio percepowany fragment *physis*, natury rozumianej etymologicznie, nie jako przeciwieństwo czy bazę kultury, ale jako obecność, uobecnienie czegoś, konfiguracja aktualności. Kategoria obrazu pozostaje jednak pośród nich najbardziej pojemna, wydolna i elastyczna.

Zak tak fizjologicznie rozumianym obrazem-środowiskiem łączy się cała siatka pojęć – w, obszar, perspektywa, a także aspekt, spektrum, pejzaż... Eksperymentalnie moglibyśmy stosować je w niektórych miejscach zamiennie, splatać je, łączyć, zderzać, by wytworzyć szum i ruch, zamieszanie, wir i sprzężenia zwrotne, pozwalające zobaczyć dialogiczność figury obserwacji lub zagubić się w niej – dwustronnej relacji patrzącego i patzonego. Analiza etymologiczna każdego z tych pojęć prowadzi do bardzo ciekawego pomieszczenia, w którym widok, spektakl wypływają z tego samego źródła co aspekt i perspektywa. Patrzące patrzy na patrzona, patrzona patrzy na patrzące, oddziałuje na patrzona i odwrotnie – sprzęgają się i tworzą niemożliwą do rozdzielania parę, akord, z którego powstaje erotyczna praktyka widzenia i tajemnica poznania.

Albo konsekwentnie posługując się „koncentrycznym” modelem obrazu zamykającym ja-ty w opresyjnym, samozwrotnym uścisku, możemy stwierdzić, że obrazy dzielą, a komunikacja – tak jak ją rozumiemy i praktykujemy – za pomocą obrazów okazuje się trudna lub niemożliwa. Każde uruchamiające spojrzenie odbywa się pod innym kątem, w różnym czasie i w świetle różnych okoliczności. Chyba że wyjdziemy poza językowy model komunikacji i zaczniemy myśleć, wy-

15 Za: G. Ziółkowski, *Guślarz i eremita*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2007, s. 117.

syłać i odbierać sygnały całym ciałem, a obrazy potraktujemy jako środowiska uruchamiające takie możliwości.

Bo obraz może być tak pojemny (i nie zależy to od jego fizycznej wielkości), że zawrze w sobie autora, autorów i każdego/każdą osobę uruchamiającą proces jego odbywania się. Staje się wtedy obrazem kolektywnym, wspólnotowym doświadczeniem źródłowym, rozsiewającym swoje emanacje jak wulkan we wszystkich kierunkach świata. Możliwe jest też zanurzenie w *obrazie-środowisku* wielu uczestników. Takie obrazy – środowiska realnego spotkania, generujące kolejne sekwencje obrazów, dystrybuujące się poprzez wielość spojrzeń i perspektyw – interesują mnie ostatnio szczególnie. Uczestnictwo w harmonizującym się zagęszczeniu, które może się stać zaczynem obrazu lub ich serii, sekwencji, może stać się też zaczynem kondensacji kolektywu, agambenowskiej wspólnoty, która nadchodzi, opartej na zbiorze bytów jakichkolwiek, do-wolnych – pojedynczych, prawdziwych, dobrych i doskonałych¹⁶. Taką polifoniczną i jednocześnie atonalną synchronizację, uwspólnienie wielu porozrzucanych w różnych punktach zbioru perspektyw moglibyśmy skojarzyć z figurą woli zbiorowej Alaina Badiou¹⁷. Obraz kolektywny albo polityczny byłby obrazem prawdy wytwarzanym przez wolę zbiorową.

Bo przebywanie i aktywność wewnątrz obrazów daje możliwość wyzwolenia, odwrócenia schematu przyjmowania roli, w którym tkwimy w niemal każdej sytuacji życiowej od urodzenia po śmierć i reprodukujemy ten schemat w wersji zminiaturyzowanej w ramach aktywności artystycznych (tchórzliwie grając poszczególne role, a nie mając sił i odwagi, by być niepodzielnym, jakimkolwiek, skonfundować tym system przydziału ról i nieść siebie, i dawać jako źródło ról).

Prawdopodobnie tylko całkowite, całościowe zanurzenie w obrazie i otwarcie się na przenikanie ze środowiskiem pozwala na uobecnienie się w nim takim, jakim się jest. Role/obrazy, które później z nas wychodzą, wychodzą z głębi nas, a nie są refleksami nałożonych/przyjętych ról. Tylko w żywym obrazie możemy być cali sobą (nie gramy roli – jak w filmie, w teatrze, na widowni teatru, w znormatyzowanej przestrzeni publicznej, w pracy czy w życiu rodzinnym). Takie kolektywne żywe obrazy-środowiska to już przestrzenie/inkubatory najradikalniejszej, rewolucyjnej aktywności politycznej – każdy/każda ma prawo do podniesienia wysoko głowy, do krzyku, uczestnictwa, ingerencji, obecności, widzialności, wejścia lub wyjścia. Każdy/każda uruchamia kolejne obrazy-pierścienie, obrazy-spirale, obrazy-wiry wciągające innych, sprzęgające się i rezonujące z innymi. Prawda, która się może wydarzyć, wyniknie z aktywności ko-

16 Zob. G. Agamben, dz. cyt., s. 7.

17 Zob. A. Badiou, dz. cyt.

lektywu, który (żywo) interesuje się samym sobą, generując w ten sposób polityczność.

Nie ma sensu w tym miejscu tworzyć zbędnych podziałów na obraz, instalację, film czy teatr. Tak rozumiany żywy obraz może się wydarzyć w każdej formule strategicznej. Warto go szukać i optymalizować środki. Procesy tworzenia i percepcji pozostają zawsze te same, wspólne. Możliwości jest tak wiele. Fascynujące jest łączenie, a nie dzielenie. Stawką są sytuacje, w których możliwe staje się pomieszenie, a następnie spotkanie autonomicznych perspektyw, iskrzenie na ich przecięciach, aż wreszcie wygenerowanie momentów uwspólnienia, uniwersalizacji tego, co głęboko, rdzennie indywidualne. Alchemiczne, mistyczne przemienianie hałasu w chór i chaosu w żywą, organiczną tkanę. To jak rewolucja (obyczajowa), jak przejście ze smutnego, rutynowego seksu małżeńskiego do grupowej, totalnej, rytualnej orgii, gdzie każde dzielenie jest jednocześnie łączeniem i na nowo znikają podziały na to, co pojedyncze, i to, co wspólne. I źródłowe *physis* eksploduje całą swą złożonością, stając się na nowo zintegrowaną nieskończoną całością.

Nieskończoność byłaby w tym kontekście nie tyle figurą odległości, ile figurą cyrkulacji, wirowania, zamknięcia w wielowymiarowych *torusach* sprzęgających się z sobą uobecnień (percepcji, akcji-reakcji, dotykań, dialogów, oddziaływań i uruchomień). Nieskończoność nie jest transcendentna, ale wirowa, uwięziona w naszych praktykach szalonego, wirowego, opartego na sprzężeniach i wielokrotnych rykoszetach obcowania ze światem i jego obrazami, które jednocześnie produkujemy, konsumujemy i dystrybuujemy. „Nie istnieje jedno. Mnogość bez jedności – gdzie każda mnogość jest zawsze wyłącznie mnogością mnogości – jest prawem bytu. Nieskończoność, jak zauważył już Pascal, jest banalną cechą każdej sytuacji, a nie własnością jakiejś transcendencji. Nieskończoność – jak pokazał Cantor, tworząc teorię mnogości – jest bowiem najbardziej ogólną formą bytu jako mnogości. Każda sytuacja, o ile istnieje, jest zbiorem złożonym z nieskończonej liczby elementów, z których każdy jest także pewnym zbiorem (...). Nieskończona inność jest po prostu tym, co istnieje”¹⁸.

Nieskończoność, niepoliczalność procesów to cecha charakterystyczna dla złożonych układów fizjologicznych. Im dłużej badasz, tym więcej odkrywasz. Jediną metodą adekwatną wobec tego kosmosu jest analiza poszczególnych detali, fragmentów, aspektów i połączeń, i zbieractwa. Można to robić na dwa sposoby: albo kompulsywnie obsesyjnie archiwizować, wyławiać szczegóły, albo rozebrać się do naga i chłonać obrazy jak świeże powietrze całym sobą, zanurzać się w nie, przepuszczać przez swo-

18 A. Badiou, *Etyka*, przeł. P. Mościcki, Krytyka Polityczna, Warszawa 2009, s. 43.

je kanały sensoryczne i rozkoszować się. Najważniejsze to nie zwariować od tego bogactwa i pozostać spokojnym, i jednocześnie wnikliwym jak Paul Cézanne.

Obraz jako środowisko zanurzenia znosi też ważne, wypromowane przez XX-wieczne tradycje rozróżnienie na obraz dramatyczny (oparty na ciągłościach i narracji) i epicki (oparty na cięciach i de-montażu). Obrazem-środowiskiem nie tyle się zarządza i go komponuje, ile oddaje się mu, zanurza w nim albo się z nim dialoguje (romansuje). A może być to maleńkie płótno, bo nie o przestrzeń dookoła chodzi, ale o możliwość i wolę wnikania (okiem, językiem, ciałem, pędzlem, dłonią) w środowisko obrazu i oddawanie się miękkiemu, analitycznemu dryfowi, w jego gęstej materii. „Mówią, że lepiej. Jak chłop. Nie lubię tego komplementu. Jeżeli chłop, to orzę. Wszystko w moim malarstwie jest rozorane. Trudno po tym chodzić”¹⁹ – notuje Cybis.

Należy może jeszcze przypomnieć, że odwołując się do analizy jako metody, odczytuję ten termin konsekwentnie w świetle jego etymologii. Analizować (za *analýein*) znaczy rozluźniać. Analiza to procesy rozluźniania znaczeniowych i formalnych zrostów, rozszczepianie zlepionych, zrosniętych, zakrzepłych, skurczonych czy ściśniętych tkanek/zrostów znaczeń – rozluźniania, zmiękczenia. Analiza byłaby więc czymś w rodzaju intensywnego masażu, serią zabiegów fizjoterapeutycznych dokonywanych wobec zdiagnozowanych napięć, spiętrzeń, guzów, zatorów (myślowych, energetycznych), wynikających z ciężkich zmagani psychofizycznych czy bieżących, rutynowych i bagatelizowanych obciążeń. Tak rozumiana analityczność służy rozluźnieniu – pozwala na praktyczne wypracowanie luzu, o którym w wizyjny sposób pisze Agamben: „luz oznacza w sensie ścisłym «swobodne używanie tego, co własne, które wedle Hölderlina jest najtrudniejszym zadaniem»”²⁰. W naszym przypadku chodzi o uczestnictwo w życiu obrazów, percepcję, uruchamianie przepływów, swobodę w obcowaniu z organicznością własną i świata – nieupraszczanie.

Analiza to masaż (intelektualny), badawczy przeprowadzany przez badacza na badanym obszarze (obiekcie). Tak sensualnie rozumiana analiza otwiera wyobraźnię na nieograniczoną liczbę narzędzi i technik wypracowywanych i doświadczanych za każdym razem wobec konkretnych, pojedynczych problemów. Wymaga ultramaterialistycznego traktowania motywów i procesów, i wrażliwego, czułego doboru poszczególnych technik wobec poszczególnych zjawisk. Nie tyle faktów, ile, mówiąc za Bruno Latourem – faktorów, zmiennych – zjawisk stale zmieniających się i obserwowanych w ruchu. A jednocześnie czule i czujnie

19 J. Cybis, dz. cyt., s. 106.

20 G. Agamben, dz. cyt., s. 31.

uwzględniam, wykorzystuję, tworzę i testuję w procesie, a także apercypcyjnie badam eksperymentalną choreografię ruchów samego siebie jako badacza-masażysty. Jak krowa Nietzschego gapię się więc (np. w malowane wrota) i rozmiękczam to, co zewnętrzne, i to, co wewnętrzne. Analiza to altruistyczny proces akceptacji dla sprzeczności, dyssensów, pochłanianie wszystkiego bez wartościowania i separacji – odwaga wyrozumiałości, otwartość na wszystko, co wpada w oko. To przystosowanie do życia w równości, wolności i solidarności z całym skomplikowanym światem. To także alternatywa wobec agresywnego modelu krytyki odwołującej się do figur cięcia, segregacji i separacji na pojedyncze elementy. I ich sądzenia.

Bo przeciwieństwem, a raczej biegunem kontinuum, najodleglejszym pojęciu organiczności jest nie tyle to, co sztuczne, ile to, co proste, banalne i brutalnie jednoznaczne... Może więc wystarczy... Zamiast pisać i czytać o obrazach chodźmy na spacer – patrzmy, by uczestniczyć. Bo „Twoje życie nie ogranicza się do tego niedającego się uchwycić wewnętrznego przepływu; wypływa ono również poza i otwiera się bezustannie na to, co ku niemu spływa lub tryska. Stały wir, jakim jesteś, zderza się z podobnymi wirami, z którymi tworzy potencjalną figurę oddziaływań”²¹.

21 G. Bataille, *Doświadczenie wewnętrzne*, przeł. O. Hedemann, Wydawnictwo KR, Warszawa 1998, s. 178.

obraz/ciatio



Tomasz Kozak

Flash of the new Flesh 1, DVD, 63', 2011

Dzięki uprzejmości lokalu_30

(kadr z filmu)

1.

Rozum pragnie odnaleźć się w ciele. Chce być zapośredniczony przez ciało, ponieważ ono stanowi jeden z kluczowych środków jego wyrazu i otwiera mu drogę do namacalnego wejścia/wejrzenia w materię otaczającego go świata.

Pracą rozumu ma charakter meta-fizyczny lub fantazma-fizyczny. Tak czy inaczej, fizyczność jest niezbywalnym momentem tej pracy. Jej istota polega na generowaniu (np. wyświetlaniu) sekwencji wirtualnych impulsów (wyobrażeń) tworzących s(t)ymulacyjny horyzont teorio-praktyki umożliwiającej realizację zadań estetycznych i politycznych.

Krótko mówiąc: rozum chce kształtować otaczającą go rzeczywistość – i to nie tylko duchową, lecz również materialną. Dlatego potrzebuje materialnego medium. Dlatego szuka dla siebie odpowiedniej cielesności – marzy, by ją znaleźć albo wynaleźć (wytworzyć, skonstruować).

2.

Czym powinna być cywilizacyjnie zaawansowana cielesność? Strukturą instytucji twórczo wyzwalających, a następnie kreatywnie zaspokajających jednostkowe i społeczne pragnienie twórczego myślenia oraz działania. Zaspokojenie ma w tym wypadku charakter erotyczny. Potrzeba poznawania i działania, będąca jednoczesnym poszukiwaniem prawdy i satysfakcji, koreluje z dążeniem do rozkoszy (tyleż duchowej, ile fizycznej).

3.

Problem polega na tym, że nowoczesna cielesność rzadko bywa medium twórczej rozkoszy. Nowoczesne instytucje (nasze rodziny, żłobki, przedszkola, szkoły, licea, seminaria, zakony, uniwersytety, akademie sztuk pięknych, muzea sztuki nowoczesnej, instytuty sztuki filmowej itd.) w niewielkim stopniu uwalniają twórczą energię¹. Znacznie częściej ją represjonują i deformują jej wyobrażenia. Zbyt często rozpalają przy tym źle ukierunkowane pożądania, mając pozorną satysfakcją, odmawiając prawdziwej wiedzy, fałszują rzeczywisty stan rzeczy, kierują (auto)krytyczny rozum na manowce. Słowem – utrudniają, wręcz uniemożliwiają twórcze myślenie i działanie, zamiast stwarzać dogodne warunki dla efektywnej teorio-praktyki (efektywność powinna ułatwiać dostęp do prawdy i przyjemności).

4.

Rozrastający się gąszcz instytucjonalnych utrudnień, przeszkód, mylących drogowskazów i niemożności staje się horyzontem kryzysu, a nawet aporii.

1 Modelowym (a przez to uproszczonym, wręcz karykaturalnym) przykładem represyjnej instytucji, literalnie będącej ciałem, jest zakon Kawalerów Ostrogi z *Trans-Atlantyku* Gombrowicza.

To dziedzina mroczna, nieledwie infernalna. Ta przestrzeń jeszcze nie jest, ale już za chwilę może okazać się późno-nowoczesnym Tartarem, wypełnionym skowytami niespełnienia. W tej matni szamoczą się różne postaci późnonowoczesnego rozumu, poszukujące ekstazy, czyli sposobów na katapultowanie się z pułapki *status quo* – na wyjście z sytuacji bez wyjścia.

5.

Ważną postacią nowoczesnej racjonalności jest rozum kinematograficzny. Jest, a raczej był – w czasach, gdy udowadniał, że kinematograf to nie tylko kinematryks zaprojektowany przez archontów Perswazji (ideologicznej), Poprawności (estetycznej), Profitu (prestiżowego) i Oplącalności (ekonomicznej); że kino to nie tylko machina symulacji tworząca złotą klatkę pozorów, lecz także emancypacyjne urządzenie stymulujące – instrument służący do pobudzania transgresyjnej pracy wyobraźni; aparat dialektyczny przekształcający represyjne popędy *mimesis* w wyzwolenicze dążenia *extasis*.

6.

Dziś kinematograficzny rozum już nas nie wyzwala. Już nie rozkwita w tym gaju, gdzie Złote i Srebrne Lwy przechadzają się w cieniu Złotych Palm okalających Akademię Filmową, która nigdy nie była, nie jest i już nie będzie gajem Akademosa.

W istocie ten ulegający degradacji gaj to fatamorgana maskująca pustynię twórczego rozumu.

7.

To pustynia, wszelako nie całkiem pusta. Wprawdzie nie ma w niej treści, sensu ani inspirujących wartości, ale w jej piaskach wciąż pokutuje duch rozpaczliwej tęsknoty za nową treścią i sensem. Taka tęsknota nie jest jałowa, przeciwnie – jest czymś brzemennym, potencjalnie przeradzającym się w furię twórczych implikacji.

8.

To może być furia zbawienna – prawdziwe paliwo emancypacyjnej ekstazy. Tu trzeba podkreślić, iż szansa na ekstazę pojawi się dopiero wtedy, gdy przekroczona zostanie – w sposób dialektyczny – krytyczna masa kryzysu. Dopiero bowiem radykalny kryzys, rozdzierający represyjną spoistość późno/nowoczesnej instytucji i żerujący na szczątkach jej ciała, stwarza nadzieję na przedarcie się (od wewnątrz) przez zapory aporii zamykających rozum kinematograficzny w łonie bezpłodnego kinematryksu.

9.

Paradymatyczna dynamika napięcia łączącego kryzys, poszukiwanie wolności i ekstazę została opisana przez Schellinga w *Wykładach erlangenkich*: „gdy człowiek stale poszukuje wolności, która mu jednak umyka – w jego wnętrzu powstaje dręczący pęd, ruch rotacyjny. Ten wewnętrzny pęd jest najskrzyniejszym stanem rozpaczliwego zwątpienia, wiecznego niepokoju. Nie tylko wolność się kończy, również ten, kto pragnie ją znać, znajduje się w stanie najgłębszego znie-

wolena – w stałym napięciu z wolnością, której wiecznie poszukuje, ta zaś się mu stale wymyka. To napięcie (...) osiąga w końcu szczyt, (...) którego skutkiem musi być wyładowanie. Rezultatem wyładowania jest wyrzucenie – umieszczenie na peryferii”². I to właśnie jest ekstaza, ponieważ „każde oddalenie od jakiegoś miejsca lub też pozbycie się go jest ekstazą. Chodzi tylko o to, czy coś zostaje oddalone od miejsca mu należnego, właściwego, czy też od miejsca, które mu się nie należy. W drugim przypadku mamy do czynienia z ekstazą zbawienną, która prowadzi do opamiętania, natomiast pierwsza prowadzi do zatraty zmysłów”³.

10.

Dziś rozum kinematograficzny zdaje się przeżywać ekstazę „potępieńczą”, traktując swą nieobecność w raju Złotych Palm w kategoriach wygnania. Ta sytuacja sprawia wrażenie podwójnego potępienia – jest przekleństwem zarówno dla samego rozumu, jak i dla instytucji wyrzucających go ze swych siedzib.

Sprawy na szczęście nie wyglądają aż tak beznadziejnie. O ile ciało instytucjonalne ulega faktycznej (choć powolnej i zrazu niezauważalnej) dezintegracji w wyniku nieobecności rozumu, o tyle on sam zyskuje w tej sytuacji realną możliwość przeżycia ekstazy „zbawiennej” – pod warunkiem iż uświadomi sobie, że miejsce w Akademii, wśród Złotych i Srebrnych Lwów, nie jest jego miejscem. Ujmując rzecz nieco inaczej: w idealnym świecie auto/krytyczny rozum jak najbardziej zasługuje na takie miejsce, niestety w naszych realiach mu ono nie służy – palmowe wyziewy są dla niego zabójcze. Stąd apel do tego rozumu: opamiętaj się i porzuć Złote Palmy! Twoje miejsce to marginesy i peryferia.

11.

Opamiętanie się w tym układzie nie będzie łatwe, gdyż rozum kinematograficzny jest uwikłany w aporię. Z jednej strony pragnie wcielić się w strukturę instytucji, z drugiej – uwalniać się od niej. To zresztą wynika z samej istoty opisywanej tu auto/krytyczności. Skoro tak, trzeba się dialektycznie pojednać z tym uwikłaniem – nie rezygnując jednak z walki z nim; z poróżnienia.

12.

Zczego dokładnie wykwita aporetyczny splot? Z tego, że rozum kinematograficzny działa w myśl skorygowanej, wczesnoromantycznej zasady Schleglowskiej. Zasada ta w wersji źródłowej brzmiała: „teoria powieści sama musiałaby być powieścią”, a „każda recenzja filozoficzna powinna być zarazem filozofią recenzji”⁴.

2 F. W. J. Schelling, *Wykłady erlangenkie*, przeł. i postłowie opatrzył R. Marszałek, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 2003, s. 34–35.

3 Tamże, s. 34.

4 F. Schlegel, *Fragmety*, przeł. C. Bartl, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009, s. 48.

Późnonowoczesny krytyk wyciąga z tego następujący wniosek: teoria kina sama musi być kinem, a każda recenzja filmowa powinna być filmem-recenzją.

Cóż to właściwie oznacza? Przede wszystkim to, iż spekulatywny dyskurs teoretyczny pragnie mieć wymiar szerokoekranowej narracji epickiej, a krytyczna refleksja na temat kina dąży do tego, by zaanektować i zachować spektakularną, kinematograficzną formę, modyfikując przy tym jej treść (poprzez wypełnienie owej formy nowymi sensami, ewentualnie poprzez transgresyjną korektę sensów zastanych).

Taka filozofia kina nie może być jednak zrealizowana w łożysku instytucjonalnego mainstreamu. Można ją realizować na peryferiach instytucji lub poza nią. Tak w każdym razie sytuacja wygląda w Polsce, gdzie instytucja kina nie stworzyła przestrzeni dla rozwoju spektakularnych projektów metafilmowych.

Oto istota aporii, w jakiej tu i teraz ugrzązł nasz rozum kinematograficzny.

13.

Czy jest to sytuacja bez wyjścia? Niekoniecznie. Każdą aporię można bowiem rozwikłać, rozmontować lub ominąć za pomocą *porosa*⁵.

Poros to paradygmat inteligencji niestrudzenie wynajdującej coraz to nowe, sprytniejsze drogi ucieczki z Tartaru, będącego modelem wszystkich sytuacji patowych⁶.

Przezeń aporetyczności można metaforyzować różnorako: raz bywa ona gęstwiną niemożliwych do przeniknięcia i ominięcia zapór lub przeszkód, innym razem nieprzekraczalną, nieskończoną pustynią mamiącą fatamorganami oaz, pasaży i wyjść. W perspektywie poststrukturalistycznej aporia ukazuje się jako „ocean dyskursu”⁷, przestwór bezkresnego oceanu retoryczno-perswazyjnych figur – zwodniczych, często mylących tropy przy użyciu niegodziwie „mimetycznych” sztuczek, udaremniających każdy „ekstacyjny” wysiłek za pośrednictwem hiperrealistycznej symulacji generującej doskonałą iluzję nieprzekraczalności uniemożliwiającej jakąkolwiek transgresję.

Symulacja tego typu okazuje się w pewnym stopniu stymulacją: wytwarza obrazy stagnacji zniechęcające do transgresji i przez to właśnie stymuluje przebieg stagnacyjnych procesów zmierzających do specyficznej kulminacji – do osiągnięcia stanu bezrefleksyjnego stuporu.

5 Por. S. Kofman, *Beyond aporia?*, przeł. D. Macey, w: *Post-structuralist classic*, ed. A. Benjamin, Routledge London – New York 1988, s. 7–45.

6 „Tartar, miejsce *par excellence* aporetyczne [Platon mówi, że żadna *mechane* nie zdoła opanować przemożnej furii szalejących tam wichrów; Fedon 112c], jest także miejscem, gdzie następuje wejście w przestrzeń więzów nierozzerwalnych, w dziedzinę cieni bez wyjścia”, tamże, s. 10.

7 Tamże, s. 11.

14.

Ten stan to Chaos. Jak pisze Karl Kérenyi, „ta najstarsza istota teogonii jest prabezkształtem, bez kierunku i ruchu, który wszystko, co ukształtowane, wchłania w siebie”⁸.

Chaos – będąc królestwem nieruchomego bezkształtu; pierwotnego nieodróżnicowania – jest radykalnym wrogiem krytycyzmu, ponieważ krytycyzm zawsze rodzi się w wyobraźni różnicującej i rozdzielającej.

W tym kontekście przypomina się słynny, homerycki obraz z pierwszej *Krytyki* Kantowskiej, gdzie obszar czystego rozumu został porównany do wyspy otoczonej wrogim oceanem⁹. Kant nieprzypadkowo przedstawia ocean jako dziedzinę skutą lodem; zmrożoną, a zarazem zamrażającą. Ten lód to symbol Petryfikacji i Stagnacji; dwóch arcywrogów auto/krytycznej władzy różnicowania (ustanawiania, badania i przekraczania granic).

W tym układzie substancjalne jądro mrożącej bieli okazuje się czarną dziurą Chaosu usiłującego anihilować krytyczny rozum w otchłani antykrytyczności.

15.

Ta Kantowska sytuacja prowokuje Kantowskie pytanie. W jakich warunkach auto/krytyczny rozum kinematograficzny zyskałby teorio-praktyczną możliwość przeciwstawienia się przemożności otaczającego go Tartaru? (W Tartarze *logos* zostaje zredukowany do stanu chaotycznego morza, gdzie wszystkie drogowskazy „zlewają się z sobą”¹⁰.)

W tej sytuacji pojawia się także pytanie Hegłowskie. Jak w tym mroku, w tej bieli nieodróżnialnej od czerni, gdzie wszystkie krowy są czarne – jak w tej nocy rozróżnić dialektyczny drogowskaz? Jaki duch może w tym pomóc?

16.

Odpowiedzi na powyższe pytania nie udzieli ani duch Kanta, ani duch Hegla. Odpowiedź ta będzie podszeptem Schległowskiego ducha mitologii (który przeobraził lekcję „dialektyki negatywnej”).

Wprawdzie czas romantycznej (pojmowanej po Schillerowsku) naiwności minął bezpowrotnie i człowiek nowoczesny wielokrotnie przekonał się, jak zabójczy potrafi być mit, ale zbawienny czar tego, co mityczne, nie przepadł ze szczerem, nie przemienił się całkiem w swój demoniczny negatyw. Przeciwnie – wciąż jeszcze zachował resztki emancypacyjnej mocy. Jeśli mit więzi nas w „zamkniętym

8 K. Kérenyi, *Hermes przewodnik dusz*, przeł. J. Prokopiuk, Wydawnictwo Sen, Warszawa 1993, s. 47–48.

9 I. Kant, *Krytyka czystego rozumu*, przeł. R. Ingarden, Wydawnictwo Kęty, Kęty 2001, s. 265 [B 294–295].

10 S. Kofman, dz. cyt., s. 15.

związku immanencji”¹¹, to mogłoby się wydawać, że gest bezwzględnej demitologizacji będzie sposobem na umknienie z tego potrzasku. Nic bardziej mylnego. Bezwzględnie odczarowująca demitologizacja przekształca się bowiem we własne przeciwieństwo: „pożera sama siebie, jak niegdyś mityczni bogowie pożerali własne dzieci. Kiedy nie pozostaje już nic oprócz istnienia, demitologizacja z powrotem powraca w mit”¹². Kiedy czujemy, że zniewala nas przemożność tego, co rządzi tu i teraz, kiedy nie dostrzegamy najmniejszej możliwości zmiany *status quo*, wówczas – odarci z marzeń o ucieczce z więzienia immanencji – ulegamy władzy mitu. Żeby stawić jej opór, potrzebujemy przebłysku nadziei: wyzwolenie czegoś pierwiastka mitycznego. Ten, kto pragnie się wyrwać z zakłętego kręgu przeklętej aktualności, potrzebuje dialektycznego czararu (farmakonu) mitologii.

17.

Drogę wyjścia poza Chaos wskazuje *poros*. Co ważne, jest on nie tylko przejściem z jednego horyzontu (destrukcyjnego) w horyzont inny (twórczy). Poros sam w sobie też jest horyzontem – analogicznym, a zarazem antagonistycznym wobec Chaosu. Podczas gdy Chaos to pożerająca i paraliżująca próżnia, „Poros – o czym świadczy jego imię i jego syn – jest pełnią świata na swej drodze, drodze ku swobodnemu rozwojowi, w wieczystym ruchu naprzód, istotą (...) przelewającą się we wszelkiego rodzaju twórczości i płodności”¹³.

18.

W micie Platońskim (*Uczta* 203 B) synem Porosa (Dostatku) jest Eros.

W tym kontekście pojawia się kluczowe pytanie: kim/czym może być Eros rozumu kinematograficznego? Innymi słowy, kim/czym jest pożądana tęsknota trawiąca ten rozum – wyganiająca go z bezpiecznych siedzib i skazująca jego przenikliwość, jego popędliwość na wieczną tułaczkę?

Otóż ta tęsknota – ten Eros – to przewodnik dusz prowadzący wyobraźnię kinematograficzną do królestwa innego przewodnika. Eros prowadzi nas w dziedzinę swojego ojca. Ale nie chodzi tu o Porosa. Eros wiedzie nas ku tajemniczemu, niekanonicznym dyskursom, wedle których jego ojcem był Hermes¹⁴.

11 T. W. Adorno, *Dialektyka oświecenia*, przeł. K. Krzemieniowa, PWN, Warszawa 1986, s. 565.

12 Tamże.

13 K. Kérenyi, dz. cyt., s. 48.

14 „Nie należą one do tradycji klasycznej, lecz tworzą obok niej tradycję inną, bardziej tajemniczą. Ciceron, który zachował je dla nas w swym dziele o bogach (*De natura deorum* III, 23, 60), powołuje się w tym samym dłuższym rozdziale na «badaczy bardziej tajemnych pism» (*qui interiores scrutantur et reconditas litteras*). Przekazuje on tam rezultaty takich badań w formie usystematyzowanej całkiem powierzchownie. Po prostu wylicza różne warianty mitów – wraz z rozróżnieniem różnych bogów o tym samym imieniu. Eros

19.

Hermes, ściśle związany z Erosem i Porosem¹⁵, określa horyzont twórczego rozumu kinematograficznego.

Jak? Otóż ten Hermes, będąc duchem handlu, jest także duchem przekory i drwiny. Ożywia go (auto)ironia wymierzona w zasady konstytuujące prawo handlowe. Co za tym idzie, Hermes stwarza dogodne warunki dla kreatywnej negacji prawa własności i prawa autorskiego.

Hermes, kradnący Apollinowi krowy, cynicznie neguje prawo własności¹⁶.

Duch takiego Hermesa, patrona złodziei i rozbójników, czai się w greckim określeniu szczęśliwego znaleziska – słowo „hermaion” stwierdza właśnie, że należy ono do Hermesa. Tak też nazwano składaną mu na ulicy pod hermami ofiarę, szczęśliwe znalezisko dla głodnego wędrowca, który kradnie je bogu – w j e g o duchu¹⁷.

Głodny rozum kinematograficzny (ten trawiony erotycznym pożądaniem wędrowiec) ożywia ciało głodne obrazów i słów. Ten głód można zaspokajać, przywłaszczając sobie „szczęśliwe znaleziska”; obrazy i słowa należące do innych. Hermejska hermeneutyka prawa autorskiego pozwala na takie praktyki. „Hermes pochwała, jeśli rzecz komuś przypadająca, choć należy do jego sfery, porwana zostaje jako łup. Toteż także rozbójnik zabiera swój łup w duchu Hermesa jako znalezisko. Jeśli dwóch ludzi podejmuje wspólne przedsięwzięcie, to nazywają je «Koinos Hermes», co znaczy raczej «wspólny łup» niż «wspólne znalezisko», a najpewniej jeszcze «wspólne znalezisko i łup»¹⁸.

20.

Określone w ten sposób królestwo Hermesa znajduje się na „ziemi niczyjej”, „między ustalonymi granicami własności, gdzie jest jeszcze tylko znajdowanie i rabunek”¹⁹.

Ta ziemia niczyja (nie jałowa, lecz płodna) to nasza Ojczyzna. Tu jest Polska! (Jakże pragniemy tak krzyknąć.) Tu powstaną korpusy nowych Akademii i ciał nowych Instytucji, które pomogą nam w poszukiwaniu poznania i przyjemności.

pierwszy był, zgodnie z tym wykazem, synem Hermesa i pierwszej Artemidy, Eros drugi – synem Hermesa i drugiej Afrodyty: *Cupido primus Mercurio et Diana prima natus dicitur, secundus Mercurio et Venere secunda*”, tamże, s. 49.

15 Tamże, s. 45–50.

16 Co jest istotą cynizmu? Według miłego naszemu sercu Schlegla cynizm „dzielnie głosi prawa niezależnej samowoli”, F. Schlegel, dz. cyt., s. 43.

17 K. Kérenyi, dz. cyt., s. 22.

18 Tamże.

19 Tamże.

Nad wejściem do jednej z nich zawiesiło hasło: *Koinos Hermes*. Tą instytucją będzie Polski Instytut Filmu Found Footage. W skrócie: PIFF.

Miejmy nadzieję, że ten PIFF zgra się z PAF (Polską Awangardą Filmową) i pewnego dnia na dobre odstrzeli PISF.

21.

Dziś taki rozwój wypadków jest marzeniem ściętej głowy (i to bynajmniej nie dyrektorskiej). A jednak nie wolno porzucać marzenia o przewrocie (nie musi to być przewrót spektakularny, skokowy, równie dobrze może przebiegać niczym stopniowe obalenie dialektyczne: chytre, podstępne, skradające się za plecami, zakulisowe). Marzenie to musi stale nam towarzyszyć – jako idea regulatywna zapewniająca ciągły dopływ nadziei na zastąpienie instytucjonalnej cielesności represyjnej cielesnością wyemancypowaną. Ta nowa cielesność – wyzwolona i wyzwalająca – będzie nową siedzibą auto/krytycznego rozumu. Wyobrażenia wyświetlająca s(t)ymulacyjne przedstawienia transgresji (estetycznej, politycznej) znajdzie w tej siedzibie środki wyrazu skuteczniejsze od dotychczasowych.

obraz/ciao

Paweł Brożyński – historyk i krytyk sztuki, prezes Fundacji SPLOT. Studiował historię sztuki w Krakowie i w Wiedniu, a także filozofię. Obecnie doktorant w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Współtwórca *Projektu Miejskiego* (2009–2010) oraz projektów *Art Training* (2011) i *dyscypliny/sztuki* (2009–2012).

Stanisław Czekalski – historyk sztuki, pracownik Instytutu Historii Sztuki i profesor Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Zajmuje się przede wszystkim teorią i metodologią historii sztuki. Autor książek *Fotomontaż polski okresu dwudziestolecia międzywojennego* (2000) oraz jednej z najważniejszych książek w polskiej historii sztuki ostatnich lat *Intertekstualność i malarstwo. Problemy badań nad związkami międzyobrazowymi* (2006), w której rozważa i poddaje krytycznej analizie najważniejsze teorie związków pomiędzy obrazami. Stypendysta Central European University Karlovej w Pradze oraz Getty Summer Institute in Visual and Cultural Studies.

Roman Dziadkiewicz – artysta interdyscyplinarny i multisensualny. Absolwent Wydziału Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie (1997). Na Wydziale Rzeźby tej samej uczelni obronił doktorat pod tytułem *Studium błota* (2011). Jego działania oscylują pomiędzy trzema wymiarami: wizualnym, językowym i performatywnym. Interesuje się uwikłaniem osób i sytuacji w konteksty kulturowe, społeczne i polityczne. W ostatnich latach opracowuje przede wszystkim długoterminowe studia artystyczno-badawcze, zacierające granice pomiędzy nauką i sztuką.

Małgorzata Jędrzejczyk – doktorantka historii sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego (2010), studiowała również na Universität Wien. W ramach Stipendium der Stipendienstiftung der Republik Österreich realizowała w Wiedniu półroczny projekt badawczy (2008–2009). Wiceprezeska Fundacji SPLOT, animatorka kultury, tłumaczka. Zajmuje się też edukacją kulturalną (współpraca z Międzynarodowym Centrum Kultury w Krakowie).

Tomasz Kozak – artysta wizualny, eseista, teoretyk sztuki. Ukończył malarstwo oraz zrobił aneks z filmu animowanego na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych (1997). Tworzy grafiki, murale, instalacje, filmy found footage i animacje. Autor projektów wideo takich jak *Klasztor Inversus* (2003), *Zmurzynienie. Ekskumacja pewnej metafory* (2006) czy *Lekcja Lucyferyczna* (2007). Obronił doktorat zatytułowany *Mitologia romantyczna pod powierzchnią kulturowej kliszy. Analiza własnych eksperymentów z filmem found footage* (2008). Nakładem wydawnictwa 40 000 malarzy ukazała się antologia jego tekstów oraz rozmowa rzeźbiarstwa pt. *Wytepić te wszystkie bestie?* (2010). Związany z galerią lokal_30 i kwartalnikiem fi-

lozoficznym „Kronos”. Pracuje w Instytucie Sztuk Pięknych Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie.

Stefan Neuner – historyk sztuki, asystent w Instytucie Historii Sztuki na Universität Zürich oraz współpracownik Institut für Theorie na Zürcher Hochschule der Künste. Zajmuje się teorią obrazu w sztuce amerykańskiej po roku 1945 oraz związkami sztuki i teorii politycznych. Wybitny badacz twórczości Jaspersa Johnsa. Autor książki *Maskierung der Malerei. Jasper Johns nach Willem de Kooning* (2008) i współredaktor tomu *Was aus dem Bild fällt. Figuren des Details in Kunst und Literatur* (2007). Stypendysta Internationales Forschungszentrum Kulturwissenschaften w Wiedniu oraz Instytutu Maxa Plancka we Florencji.

Wolfram Pichler – historyk sztuki, filozof. Studiował również archeologię i matematykę. Wykładowca Universität Wien. Jego zainteresowania badawcze oscylują wokół teorii obrazu oraz teorii i historii rysunku. W swoim podejściu badawczym łączy humanistykę z naukami ścisłymi. Rozprawę doktorską poświęcił problemowi zanikania iluzjonizmu w obrazach Caravaggia i Goi. Współredaktor książek *Was aus dem Bild fällt. Figuren des Details in Kunst und Literatur* (2007), *Topologie. Falten, Knoten, Netze, Stülpungen in Kunst und Theorie* (2009) oraz *Öffnungen: zur Theorie und Geschichte der Zeichnung* (2009). Stypendysta Max-Planck-Institut oraz Harvard University.

Josef Vojvodík – komparatysta, slawista, historyk sztuki. Profesor University Karlovej w Pradze, wykładał także w Monachium i Salzburgu. Specjalizuje się w teorii literatury oraz sztuk wizualnych. Ekspert od czeskiej awangardy i surrealizmu okresu międzywojennego oraz powojennego. Jego najważniejsze książki to *Symbolismus im Spannungsfeld zwischen ästhetischer und eschatologischer Existenz. Motivische Semantik im lyrischen Werk von Otokar Březina* (1998), *Imagines corporis. Tělo v české moderně a avantgardě* (2006), *Povrch, skrytost, ambivalence. Manýrismus, baroko a (česká) avantgarda* (2008). Obecnie pracuje nad projektem dotyczącym formuł patosu w czeskiej kulturze XX wieku.

Gabriele Werner – historyczka sztuki, politolożka, filozofka. Wykładała na Humboldt-Universität Berlin, Hochschule der Künste Berlin, Universität für Angewandte Kunst Wien i Universität Wien. Obecnie związana z Weißensee Kunsthochschule Berlin. Zajmuje się znaczeniem teorii feministycznych dla teorii obrazu, bada także rolę „politycznego” w dyskursie obrazu. Autorka książki *Mathematik im Surrealismus. Man Ray, Max Ernst, Dorothea Tanning* (2002). Stypendystka Förderprogramm Frauenforschung der Senatsverwaltung für Arbeit, Berufliche Bildung und Fraue oraz Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte w Berlinie.

opraz/ciati o