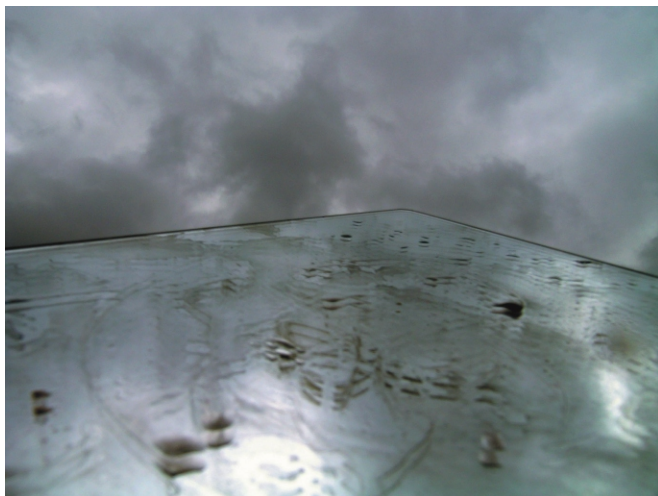


ANDRZEJ LEŚNIAK

OBRAZ PŁYNNY

GEORGES DIDI-HUBERMAN
I DYSKURS HISTORII SZTUKI



UNIVERSITAS

OBRAZ PŁYNNY



Komitet redakcyjny:

Michał Paweł Markowski, Ryszard Nycz (przewodniczący),
Małgorzata Sugiera

Seria TAIWPN Universitas *Horyzonty nowoczesności: teoria – literatura – kultura* poświęcona jest prezentacji studiów nad tymi nurtami w literaturze, teorii, filozofii i historii kultury, których specyfikę określają horyzonty nowoczesności. W monografiach oraz zbiorach prac polskich i tłumaczonych, składających się na kolejne tomy tej serii, problematyka nowoczesności stanowi punkt dojścia, obszar centralny bądź przedmiot krytycznych odniesień i przewartościowań – pozostając niezmiennie w kręgu zasadniczych badawczych zainteresowań.

W przygotowaniu:

Tom 72: Bruno Latour, *Splatając na nowo to, co społeczne.*

Wprowadzenie do teorii aktora-sieci

Tom 75: Bożena Shallcross, *Rzeczy i zagłada*

Tom 77: Jakub Momro, *Literatura świadomości.*

Samuel Beckett – podmiot – negatywność

Tom 79: Andrzej Zawadzki, *Literatura i myśl słaba*

ANDRZEJ LEŚNIAK

OBRAZ PŁYNNY

GEORGES DIDI-HUBERMAN
I DYSKURS HISTORII SZTUKI

KRAKÓW

Publikacja dotowana przez Uniwersytet Jagielloński

© Copyright by Andrzej Leśniak and Towarzystwo Autorów
i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2010

ISBN 97883-242-1463-1

TAIWPN UNIVERSITAS

Redaktor naukowy

Ryszard Nycz

Projekt okładki i stron tytułowych

Katarzyna Nalepa

Na okładce zdjęcie własne

www.universitas.com.pl

Dziękuję prof. Waldemarowi Baraniewskiemu za opiekę nad pracą,
a prof. Piotrowi Juszkiewiczowi, prof. Marcie Leśniakowskiej
i prof. Marii Poprzęckiej za komentarze i krytykę.

Wyrazy wdzięczności zechcą przyjąć prof. Giovanni Careri, prof.
Georges Didi-Huberman oraz prof. Morgane Labbé z École des hautes
études en sciences sociales w Paryżu za inspirację i pomoc w badaniach.

Wstęp

Obraz istnieje współcześnie tylko jako fenomen płynny, otwarty, niejednolity, zależny od zdecentralizowanej siatki sposobów mówienia, w których występuje, na marginesie bądź jako pojęcie źródłowe, niezbędny punkt odniesienia. Aktualna topografia wizualności, podobnie jak każda próba odpowiedzi na pytanie o to, czym jest obraz, musi brać pod uwagę złożoność tego problemu. Metodologie badawcze wzajemnie się przenikają, a teorie powstają dzięki wynikom i procedurom przejętym (niekiedy nieświadomie) z innych obszarów wiedzy. Dyscypliny naukowe mówiące o obrazie, nawet te, które – tak jak historia sztuki – przez długi czas zakładały własną niezależność, nie są autonomiczne, nie mają z góry określonej formy, lecz tworzą się w wyniku serii wymian i interakcji. Współczesna topografia wizualności jest niestabilna i relacyjna, a istniejące w jej ramach kategorie – w tym także kategoria obrazu – nie mają raz na zawsze ustalonego znaczenia.

Georges Didi-Huberman stawia w tak określonym kontekście pytanie o obraz i o dyscypliny, których jest on przedmiotem. Bada samą możliwość mówienia o tym, co wizualne, dzięki reinterpretacji konkretnych figur dyskursu – marzenia sennego, anachronizmu i *Nachleben* – należących do prehistorii albo peryferii historii sztuki. Nie oznacza to jednak, że zajmuje przewidywalną, zewnętrzną pozycję krytyczną; sytuuje się na obrzeżach dyscypliny, by analizować konstytuujące ją ograniczenia,

wymogi reprodukcji dyskursu, ale także warunki możliwości jego efektywności. Projekt (czyli, zgodnie ze znaczeniem słowa, obraz sytuacji, wstępny szkic, studium albo model, który umożliwia pracę) Didi-Hubermana nie daje się uporządkować tematycznie; nieuprawniona byłaby nawet interpretacja jego tekstów jako należących tylko i wyłącznie do dyskursu historii sztuki. Studia nad freskami Fra Angelico, odczytania sztuki współczesnej, prace dotyczące klasyków myśli o sztuce i metodologii badań sytuują go w historii sztuki; autor *Devant le temps* niejednokrotnie podkreśla zresztą, że jednym z jego celów jest krytyczna analiza tej dyscypliny. „Jego dzieło, rozciągające się od Quattrocento do Hantai i Penone, od Charcota do Deleuze’a i Foucaulta, od Panofsky’ego do Warburga, od anielskiego piękna do fotografii Zagłady, świadczy w istocie o podwójnym celu: o dążeniu do podkreślenia naszej niewiedzy o tym, czym mogą być obrazy, i o próbie wyrażenia tego, że pojedyncze obrazy mogą nas czegoś nauczyć niezależnie od czasu, w którym powstały, i dyscypliny, którą reprezentujemy”¹. Didi-Huberman zajmuje się również takimi tematami, które tradycyjnie przynależą do innych dyscyplin. Píše na przykład o wizualnych archiwach medycznych, gestach, tańcu czy teatrze.

Wciąż jeszcze niewielka ilość funkcjonujących w obiegu naukowym komentarzy do pism Didi-Hubermana jest wbrew pozorom ułatwieniem dla badacza teorii. Dzięki temu unika się problemu, który w zupełnie innym kontekście został przez Michała Pawła Markowskiego nazwany „bibliograficzną ciasnotą szeregu”². Autor *Efektu inskrypcji* mówił o problemie pisania w sytuacji, w której istnieje olbrzymia liczba komentarzy – parafraz, nawiązań, akademickich i pozaakademickich omówień. Brak konieczności odwoływania się do kanonicznych odczytań, skrupulatnego wynajdywania różnic pomiędzy nimi, sytuowa-

¹ G. Didi-Huberman, *S'inquiéter devant chaque image*, entretien réalisé par Mathieu Potte-Bonneville & Pierre Zaoui, „Vacarme”, nr 37 (automne 2006), s. 3.

² M.P. Markowski, *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*, Homini, Bydgoszcz 1997, s. 14.

nia się w odniesieniu do nich, pozwala na skupienie się na niekanoniczności samych tekstów Didi-Hubermana. W tej pracy na plan pierwszy wysuwa się więc analiza dyskursu, sposobu, w jaki jest konstruowany, całej struktury zależności łączącej go z dyskursami różnego pochodzenia, do których nawiązuje, ale także wpisanej w niego pracy, możliwości zastosowania i redefinicji pola badawczego. Innymi słowy, chodzi o jednoczesne mówienie o dyskursie i jego efektach, bez założenia o możliwości oddzielenia tych dwóch poziomów.

Z tego powodu szczególnie istotne są dla nas proponowane przez Didi-Hubermana komentarze do konkretnych dzieł, studia przypadków, interpretowane ze względu na swą wartość teoretyczną. Pojedyncze doświadczenia wizualne wpływają na kształt dyskursu, modyfikują jego strukturę, tworzą nowe pojęcia. To również dzięki nim dyskurs staje się produktywny, zdolny do przekraczania swoich własnych granic. Studia Didi-Hubermana zestawiamy tu z propozycjami alternatywnymi, odczytaniem odnoszącymi się do innych obszarów sztuki albo wizualności w szerokim sensie. Dzięki temu pokazujemy, w jaki sposób praca dyskursu może zostać wykorzystana poza kontekstem, w którym wcześniej funkcjonowała. Na przykład konstruowana przez Didi-Hubermana wizja historii sztuki jako archiwum konfrontowana jest z kilkoma fotografiami Candidy Höfer przedstawiającymi miejsca akumulacji i tworzenia wiedzy naukowej. Obrazy Anselma Kiefera, opisywane konsekwentnie jako obrazy materialne, pozwalają mówić o nieusuwalnym powiązaniu obrazu i materialności. Z kolei autobiografia Rolanda Barthesa zostaje przedstawiona – wbrew obiegowym odczytaniom – jako zdarzenie, w którym warstwa wizualna jest warunkiem możliwości zaistnienia tekstu autobiograficznego. Dzięki tak określonej praktyce możliwe jest wyodrębnienie najważniejszych figur dyskursu stosowanych przez autora *Devant l'image* i badanie efektów ich pracy nie tylko w otoczeniu, w którym uprzednio się znajdowały, lecz również w nowym polu. Naszym celem nie jest zatem możliwie pełne omówienie koncepcji czy adekwatny komentarz do dzieła, którego status i granice byłyby ustalone dzięki interpretacyjnym konwencjom dyscypliny, ale

odczytanie i zastosowanie pewnych elementów strategii tworzenia wiedzy. Nie zadajemy pytania o charakterystykę projektu historii sztuki Georgesa Didi-Hubermana (takie pytanie byłoby zresztą od samego początku problematyczne ze względu na jego niejednorodność i nieostrość granic), lecz wyszukujemy i wykorzystujemy możliwości krytyczne jego tekstów. Marzenie senné, symptom, anachronizm i *Nachleben* umożliwiają konceptualizację w polu dyskursu. Pojęcia historyczne, mające swoją historię, skonstruowane w innym kontekście, zmuszają do pracy teoretycznej, do ponownego określenia założeń dyscypliny wiedzy, którą się zajmujemy.

Zgodnie z przyjętą tu perspektywą Didi-Huberman reinterpretuje teksty kultury, które umożliwiają radykalną redefinicję historii sztuki: psychoanalizę, prace Waltera Benjamina i „bezimienną naukę” Aby’ego Warburga. Aspekt krytyczny jest w jego dziele istotny aż do tego stopnia, że dezintegracji ulega samo pojęcie historii sztuki. Stąd bierze się (obecna także w niniejszej pracy) dwuznaczność: historia sztuki współlistnieje z nauką o obrazie, przy czym to drugie pojęcie, podobnie jak w dziele Didi-Hubermana, ma nieco szerszy zakres, odsyła bowiem także do innych dyskursów, których przedmiotem jest obraz, na przykład do antropologii obrazu.

I. Archeologia wiedzy o obrazie

Miejsce obrazu w dyskursie humanistycznym nie jest określone. Niezależnie od tego, w jaki sposób ujmuje się relacje zachodzące pomiędzy różnymi językami i sposobami mówienia, pojęcie obrazu sprawia problemy interpretacyjne. To sytuacja problematyczna, zwłaszcza we współczesnym kontekście, w którym funkcjonuje wielka ilość tekstów, w których pojęcie obrazu gra kluczową rolę. Obraz, kategoria stale występująca w rozmaitych dyscyplinach wiedzy, niekiedy w samym ich centrum jako pojęcie organizujące pewien sposób mówienia, niekiedy na marginesie bądź na przecięciu języków teoretycznych, jest czymś kłopotliwym, niemal niezrozumiałym, zwłaszcza wtedy, gdy bierze się pod uwagę wszelkie kontrowersje, które pojawiają się przy okazji jakichkolwiek prób jego dookreślenia. W drugiej części *Antropologii obrazu*, niemal na samym początku rozdziału zatytułowanego *Medium – obraz – ciało. Wprowadzenie do tematu*, zwraca na to uwagę Hans Belting, którego projekt nowej nauki o obrazie rozpoczyna się od stwierdzenia o „niezgodności sposobów mówienia” i o „pomieszaniu języków”. „W ostatnich latach modne stało się mówienie o obrazach. Ujawnia się jednak przy tym niezgodność sposobów mówienia, przesłonięta jedynie przez to, że niczym narkotyk stale pojawia się to samo słowo: «obraz». Maskuje ono fakt, że wcale nie mówi się o tych samych obrazach, gdy zarzuca się to samo pojęcie jak kotwicę w mieliznach porozumienia. Nieustannie

spotykamy się z brakiem ostrości w mówieniu o obrazach. Niektórzy chcą wywołać wrażenie, jak gdyby krążyły one beczleśnie, czego nigdy nie czynią nawet obrazy wyobraźni i pamięci, okupujące przecież nasze własne ciało¹. Dyskurs o obrazach skupiony wokół swego przedmiotu jest zatem tylko na pozór czymś jednolitym. Uważne spojrzenie ujawnia, że jego powierzchnia jest heterogeniczna, bowiem składa się z elementów, które nie dają się ze sobą uzgodnić: to uzgodnienie jest niemożliwe, bo mówiąc o obrazach, odnosimy się do różnych przedmiotów, co zależne jest także od przyjętego sposobu mówienia. Dyskurs o obrazach nie jest więc przejrzystą przestrzenią wypowiedzi: taka przestrzeń nie istnieje.

W dalszej części tekstu Belting konstruuje prowizoryczną typologię stanowisk w „nowym sporze o obrazy”. Jego propozycja to próba zarysowania pola, w obrębie którego będzie mogła zostać stworzona nowa nauka o obrazie, jaka nie będzie już opierała się na tradycyjnym modelu historii sztuki. „Niektórzy generalnie zrównują obrazy z obszarem wizualnym, co sprawia, że wszystko, co widzimy, jest obrazem, który tym samym traci swoje znaczenie symboliczne. Inni ryczałtowo utożsamiają obrazy ze znakami ikonicznymi, kojarzonymi przez związek podobieństwa z rzeczywistością, która nie jest obrazem i pozostaje wobec niego nadrzędna. Wreszcie występuje dyskurs sztuki, który albo ignoruje obrazy *świeckie*, istniejące dzisiaj poza muzeami (nowymi świątyniami), albo zamierza chronić sztukę przed wszelkimi pytaniami odnośnie do obrazów, odbierających jej status jedyne go przedmiotu zainteresowania. Powstaje przy tym nowy spór o obrazy, w którym walkę toczą ze sobą monopole definicyjne. Nie tylko mówimy w ten sam sposób o zupełnie odmiennych obrazach. Stosujemy również różne dyskur-

¹ H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Universitas, Kraków 2007, s. 11. Poglądy Hansa Beltinga dotyczące aktualnej sytuacji dyskursu historii sztuki zostały wyczerpująco opisane przez Mariusza Bryla. Zob. M. Bryl, *Historia sztuki na przejściu od kontekstowej Funktionsgeschichte ku antropologicznej Bildwissenschaft* (casus *Hans Belting*), „Artium Quaestiones”, nr XI (2000), s. 237–288.

sy wobec obrazów tego samego rodzaju”². To fragmentaryczne zestawienie nie porządkuje ostatecznie sceny języków mówiących o obrazach – Belting rysuje tylko główne linie podziałów, które wydają się tak głębokie, że powstaje wrażenie nieprzezwyciężalnego sporu. Ma on tak poważny charakter, że porozumienie staje pod znakiem zapytania. Dyskursy o obrazie (o ile można jeszcze zasadnie mówić o tak określonej grupie języków) tworzą swą tożsamość wokół alternatywnych definicji obrazu, przy czym alternatywa ma tu zwykle charakter wykluczający: obszar wizualny jest czymś zupełnie innym niż sfera znaków ikonicznych opartych na relacji podobieństwa; odmienny status przysługuje również obrazom artystycznym, funkcjonującym w ramach instytucji sztuki. Dodatkowa trudność łączy się z tym, że każdy obraz można opisać za pomocą języków różnego rodzaju, zwracając uwagę na inne aspekty jego istnienia w świecie.

Oczywiście możliwe są jeszcze inne sposoby rozumienia obrazów, niezależne od wizualności w sensie ogólnym, sfery znaków czy sztuki jako instytucji. Oznacza to, że obraz jest wciąż czymś problematycznym i nieoczywistym, sporną kwestią, która nie znajduje ostatecznego rozstrzygnięcia. Poszczególne sposoby definiowania, próby teoretyczne³ konkurują ze sobą, wzajemnie się wykluczają, a niekiedy współlistnieją, nic o sobie nie wiedząc. Belting zajmuje się tym problemem od dłuższego czasu; część jego tekstów poświęcona jest ewolucji modelu historii sztuki, który ulega postępującej dezintegracji. Podziały, o jakich mówi w *Antropologii obrazu*, są rezultatem długiego procesu, w wyniku którego względnie koherentna dyscyplina rozpada się na subdyscypliny. „Mówiłem wtedy [chodzi o wy-

² Ibidem, s. 11–12.

³ Tekst Beltinga w swej wcześniejszej wersji nosił podtytuł „Próba antropologiczna” [*Ein antropologischen Versuch*]; niemieckie słowo *Versuch* jest znaczeniowo bliskie terminowi *Essai*; oznacza przede wszystkim próbę, ale też doświadczenie, eksperyment, wystawienie na próbę, a nawet usiłowanie zbrodni. Zob. H. Belting, *Obraz i jego media. Próba antropologiczna*, przeł. M. Bryl, w: „Artium Quaestiones”, nr XI (2002), s. 295.

daną przez Hansa Beltinga w 1983 roku książkę *Das Ende der Kunstgeschichte*⁴] o pożegnaniu z wiodącym modelem historii sztuki i jego wewnętrzną logiką, która polegała na opisywaniu przesunięć stylistycznych pomiędzy poszczególnymi okresami historycznymi. Im dalej posuwała się dezintegracja historii sztuki jako koherentnego dyskursu, tym bardziej rozmywała się ona w środowisku kulturowym i społecznym, którego była częścią. Debata o metodzie utraciła wyrazistość, a historycy zastąpili jedną, obowiązkową historię sztuki kilkoma, a nawet większą liczbą historii sztuki, które istnieją obok siebie, podobnie jak dzisiejsze style artystyczne⁵. Aby zrozumieć tezę Beltinga, należy dookreślić pojęcie „koherentnego dyskursu”. Nie chodzi tu o historię sztuki w ogóle (która w swym historycznym rozwoju podlegała przemianom, a poszczególne modele jej funkcjonowania były zastępowane przez nowe sposoby myślenia), ale o dyscyplinę ukształtowaną w epoce nowoczesnej, dominującą w nauczaniu uniwersyteckim. „Retoryczna figura przemowy o końcu historii sztuki nie ma oznaczać, że sztuka czy historia sztuki jest skończona, lecz że i w sztuce, i w dyskursie historii sztuki daje się zauważyć nadejście końca tradycji, która ukształtowała się w erze modernizmu i stała się kanoniczna”⁶.

Zakwestionowanie kanonu i metodologiczne rozproszenie, współistnienie wielu sposobów badania obrazu oraz tak naprawdę wielu historii sztuki, różniących się od siebie aż do tego stopnia, że porozumienie jest niemożliwe, staje się przyczyną popularności tezy o końcu historii sztuki jako takiej. Sam Belting opublikował nawet osobny esej na ten temat, jednak jego celem nie było ogłoszenie końca projektu historii sztuki, lecz analiza sytuacji, w której pisanie epilogów jest bardziej popularne niż praca nad samym dyskursem dyscypliny. „Jednym z naszych wspólnych tematów jest epilog. Epilogi są w modzie już

⁴ Zob. H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte*, Wilhelm Fink, München 1983.

⁵ H. Belting, *The Meaning of Art. History in Today's Culture*, w: *Art History After Modernism*, Chicago 2003, s. 7.

⁶ Ibidem, s. 7.

tak długo, że chciałoby się napisać epilog dla wieku epilogów. Nieistotne jest, czy odnoszą się one do końca historii, modernizmu czy malarstwa. Ważne jest nieustanne pragnienie epilogu, które charakteryzuje epokę⁷. W tym kontekście Belting proponuje nowy sposób myślenia o obrazach; jego antropologia, oparta na pojęciach medium i ciała, nie jest kolejnym wcieleniem nowoczesnego modelu historii sztuki, lecz próbą wyjścia poza zastane sposoby mówienia. Historia sztuki znalazła się bowiem w sytuacji, w której wszelkie nowe propozycje teoretyczne – będące zwykle rekonfiguracjami pomysłów wcześniejszych – pozostają niezrozumiane; funkcjonują na zasadzie równoległych monologów. Zamiast „koherentnego dyskursu” lub teorii, które moglibyśmy ze sobą konfrontować, mamy do czynienia z alternatywnymi językami wykluczającymi możliwość porozumienia. „Każdy, kto mówi dziś o sztuce czy historii sztuki, zauważa, że każda teoria jest już z góry pozbawiona wartości przez inne teorie. Nie można zająć pozycji, która nie byłaby wcześniej rozwijana w innej formie. Najlepiej pozostać przy jednym punkcie widzenia i zaakceptować to, że inni uznają go za błędny lub – jeśli się z nim zgadzają – nie rozumieją go. To czas monologu, a nie dialogu”⁸.

POJĘCIE DYSKURSU

Analiza ukształtowanego w ten sposób, opartego na rozproszeniu modelu nauki wymaga systematycznego wprowadzenia kategorii dyskursu w tej postaci, w jakiej jest rozwinięta w tekstach Michela Foucaulta. Mimo często podkreślanej przez auto-

⁷ H. Belting, *Epilogues for Art or for Art History?*, w: *Art History After Modernism*, Chicago 2003, s. 3.

⁸ *Ibidem*, s. 3.

ra *Historii szaleństwa* wieloznaczności pozwala ona opisać relacje pomiędzy różnymi językami i dyscyplinami.

Pojęcie dyskursu zostaje zdefiniowane najdokładniej w *Archeologii wiedzy*; można powiedzieć, że Foucault poddał je w tej książce daleko idącej formalizacji dzięki powiązaniom z innymi kategoriami. Znaczenie ma w tym miejscu również sama struktura książki, niezwykle czytelna, oparta na ostro zarysowanych podziałach konceptualnych.

Co się tyczy słowa dyskurs, którego dotąd używałem i nadużywałem nadając mu bardzo różne znaczenia, zrozumiała staje się teraz jego wieloznaczność. W sensie najogólniejszym i najbardziej chwiejnym oznaczało ono zbiór realizacji werbalnych, a zatem przez dyskurs rozumiano w tym wypadku to, co zostało stworzone w zakresie zbiorów znaków. Ale rozumiano również przez dyskurs zespół aktów formułowania, serię zdań gramatycznych lub logicznych. Wreszcie (...) dyskurs jest tworzony przez zbiór sekwencji znaków, jeżeli sekwencje te są wypowiedziami, a więc jeżeli można im przypisać szczególny sposób istnienia. (...) wówczas pojęcie dyskursu będzie już określone: zbiór wypowiedzi należących do jednego systemu formacyjnego. W tym sensie będę mógł mówić o dyskursie klinicznym, o dyskursie ekonomicznym, o dyskursie historii naturalnej, o dyskursie psychiatrycznym⁹.

Powyższy fragment bardzo dobrze oddaje konceptualną ewolucję, z którą mamy do czynienia w *Archeologii wiedzy*. Pojęcie dyskursu jest stopniowo dookreślane; najogólniej można je scharakteryzować jako zbiór konkretnych wypowiedzi, które funkcjonują w ramach struktury nazywanej tu systemem formacyjnym. Analiza Foucaulta dotyczy tak wyodrębnionych jednostek, ich konfiguracji i tworzących je sprzeczności. Ale nie chodzi mu nigdy o neutralny opis, lecz o krytykę, która stawia pod znakiem zapytania pozorną oczywistość ich funkcjonowania.

Dyskurs nigdy nie jest czymś abstrakcyjnym. W przeciwieństwie do przyjętego w językoznawstwie terminu *langue*, oznaczającego abstrakcyjny system językowy, dyskurs to zbiór wypowiedzi rzeczowych, usytuowanych w czasie. Z ich kon-

⁹ M. Foucault, *Archeologia wiedzy*, przeł. A. Siemek, PIW, Warszawa 1977, s. 139–140.

*Dalsza część książki dostępna w wersji
pełnej.*

