

TOMASZ ZAŁUSKI

PERFORMATYWNOŚĆ Dyskursu o sztuce

„Pisanie o obrazie samo jest częścią obrazu”¹.

Michael Ann Holly

Twórca teorii aktów mowy (*speech acts theory*), J. L. Austin, rozważając w pracy *Jak działać słowami*² ogół wypowiedzi³, podjął próbę podzielenia ich na dwie przeciwstawne kategorie. Pierwszą stanowią wypowiedzi *konstatujące*, które „opisują” uprzednio daną, obiektywną rzeczywistość, stwierdzają lub zdają sprawę z jakiegoś uprzednio danego faktu. Zdania te mogą być prawdziwe lub fałszywe, a ich weryfikację stanowi „przedmiot”, do którego się odnoszą. Druga kategoria to wypowiedzi *performatywne*, które nie opisują niczego, co byłoby dane, nie odnoszą się do niczego, co byłoby obecne uprzednio względem nich. Jak pisze Austin, wypowiedzi te w ogóle nie „opisują”, nie „zdają sprawy” z niczego, nie są „prawdziwe ani fałszywe”, natomiast w ich przypadku „wypowiedzenie danego zdania jest w całości lub części wykonaniem jakiejś czynności,

¹ M. A. Holly, *Past Looking*, „Critical Inquiry” 16, zima 1990, s. 393; jeżeli nie zaznaczono inaczej, wszelkie cytaty występują w przekładzie własnym.

² J. L. Austin, *Jak działać słowami*, (w:) tegoż, *Mówienie i poznawanie. Rozprawy i wykłady filozoficzne*, przeł. B. Chwedeńczuk, Warszawa 1993, s. 543-729.

³ Chodzi tu jednak o ogół wypowiedzi „wygłaszanych w zwykłych okolicznościach” – zastrzeżenie to wiąże się z faktem wykluczenia z rozważań Austina wypowiedzi wygłaszanych w warunkach szczególnych, gdy „języka używa się na szczególne sposoby (...) – jakoś nie na serio, lecz pasożytniczo względem normalnego sposobu użycia; sposoby te należą do teorii naruszeń języka. To wszystko wykluczamy z naszych rozważań”. Jako przykłady owych szczególnych warunków Austin podaje wypowiedź wygłaszaną przez aktora na scenie, wprowadzaną w poemacie lub wypowiedzianą w wewnętrznym monologu, ibidem, s. 570-572. W kwestii *funkcji* tego wykluczenia, jak również innych rozstrzygnięć Austina, zob. J. Derrida, *Sygnatura, zdarzenie, kontekst*, przeł. B. Banasiak, (w:) J. Derrida, *Pismo filozofii*, Kraków 1992 oraz S. E. Fish, *With the Compliments of the Author: Reflections on Austin and Derrida*, „Critical Inquiry” 8, lato 1982, s. 693-721.

której z kolei nie opisałoby się normalnie jako mówienia czegoś⁴. W przeciwieństwie do wypowiedzi konstatających, które nie ingerują w „świat”, a jedynie neutralnie go opisują, zdarzenie performatywu wiąże się z pewnym działaniem, z akcją, ingerencją, która wprowadza coś w „świat”, czegoś w nim dokonuje. Wypowiedzi, które np. nadają imię, zapisują spadek, składają przyrzeczenie, wybaczą, deklarują, obiecują, nie są ani prawdziwe ani fałszywe; mogą być raczej udane lub nieudane, efektywne lub nieefektywne.

Powyższa charakterystyka stanowi wszakże jedynie punkt wyjścia rozważań zawartych w *Jak działać słowami*. Jakkolwiek w pierwszych rozdziałach tej pracy Austin deklaruje swe dążenie do rygorystycznego oddzielenia obu typów wypowiedzi i określenia istoty czystych konstatacji i czystych performatywów, to jednak ostatnim słowem, zamykającym jego rozważania, jest zakwestionowanie możliwości opozycyjnego ujęcia performatywów i konstatacji⁵. Jakże mogą być konsekwencje tego wniosku? Zauważmy, iż kategoria konstatacji, obejmująca – wedle wstępnego ujęcia Austina – wypowiedzi neutralnie opisujące uprzednio dane „fakty”, zdaje się odpowiadać ideałowi neutralności opisu naukowego. W tej sytuacji myśl, iż wszelki akt mowy zawiera w sobie komponent performatywności, iż ingeruje w świat i przekształca go, kreując nowe zdarzenia, może prowadzić do odmiennego spojrzenia na status wypowiedzi naukowej. W niniejszym tekście, podejmując zagadnienie sposobu, w jaki dyskurs ingeruje w dzieło sztuki, przekształca je i współtworzy, spróbuję wstępnie zarysować kwestię performatywnej *mocy*, czy też raczej performatywnych *efektów* dyskursu o sztuce.

*

Jako ogólniejszy punkt wyjścia obierzmy *Naukę i namysł*, tekst Heideggera, w którym zauważa on, iż nauka pozostanie dopóty nie zrozumiana, dopóki będzie się ją określać jako czyste i neutralne lustro rzeczywistości⁶. Ujmując naukę jako „teorię tego, co rzeczywiste”⁷, Heidegger

⁴ J. L. Austin, op. cit., s. 554.

⁵ Zob. ibidem, s. 694. Austin dochodzi do takiego wniosku na drodze nieustannej rewizji własnych założeń, ciągłego przekształcania zaproponowanych wcześniej rozróżnień i typologii, podważając w jednym rozdziale rozstrzygnięcia dokonane w poprzednim. Zob. też E. Grodziński, *Wypowiedzi performatywne*, Wrocław 1979. Autor tej książki, nie zgadzając się z dokonaniem przez Austina zakwestionowaniem możliwości ścisłego podziału performatywów i konstatacji, stawia za cel swej pracy „obronę dzieła Austina przed samym Austinem”, ibidem, s. 7.

⁶ M. Heidegger, *Nauka i namysł*, przeł. M. J. Siemek, (w:) tegoż, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, Warszawa 1977, s. 256.

⁷ Ibidem, s. 264.

skupia się na określeniu „teoria”, które tradycyjnie ma stanowić skrót dla neutralności nauki względem jej obiektywnego przedmiotu. Określając teorię mianem „Betrachtung”, pisze on:

„Co znaczy niemieckie Betrachtung”? „Trachen” to łacińskie *tractare*, czyli traktować, obrabiać, opracowywać. „Nach etwas trachen” znaczy: do-pracowywać się i do-rabiać czegoś, gonić za nim, nastawać na owo coś, aby je zabezpieczyć, podsta-wić. Teoria jako „Betrachtung” byłaby więc taką nastającą i podstawiającą obróbką tego, co rzeczywiste. Jednakże takie określenie nauki można uznać za jawnie sprzeczne z jej istotą. Bowiem nauka, jako teoria, jest przecież „teoretyczna” właś- nie. Od obróbki rzeczywistości wstrzymuje się przecież i abstrahuje. Ze wszy- stkich sił stara się tylko w sposób czysty uchwycić rzeczywistość taką, jaka jest. Nie wkracza w to, co rzeczywiste, aby je zmienić. Czysta nauka, jak się twierdzi, jest „bezinteresowna”⁸.

Dystansując się względem przekonania, iż nauka stanowi neutralne ukazanie „rzeczywistości takiej, jaką *ona jest*”, Heidegger wskazuje praktyczny aspekt nauki – podkreśla, iż jest ona również działaniem, inge- rencją, przekształcaniem. Co i w jaki sposób przekształca nauka? Zauwa- żając, iż nauka nastaje na to, co rzeczywiste i przedstawia je jako przedmiot, Heidegger odróżnia to, co rzeczywiste i to, co przedmiotowe. Nauka jest obróbką, która dąży do uprzedmiotowienia „tego, co rzeczywi- ste”, do przerobienia „rzeczy” w „przedmiot”⁹:

Powstają stąd dziedziny przedmiotów, na które można teraz nastawać drogą na- ukowej obróbki i właściwym jej sposobem. Właśnie takie *nastające* przedstawi- nie, które podstawia całą *rzeczywistość* w jej zawsze dającej się prześledzić *przed- miotowości*, jest fundamentalną cechą tego sposobu przedstawiania, dzięki któremu nowożytna nauka odpowiada temu, co rzeczywiste. Ale oto ta decydująca praca, jaką w każdej nauce wykonuje taki sposób przedstawiania, jest właśnie *ob- róbką rzeczywistości*; obróbką, która w ogóle *rzeczywiste* robi dopiero (...) *przed- miotowością* i dzięki której wszystko to, co rzeczywiste, zostaje z góry prze-robione w różnorodność przedmiotów dla możliwych działań (...)¹⁰ [podkr. – T. Z].

Niewątpliwie pojawia się tutaj pytanie o status tej uprzedmiotawiają- czej rzeczywistość „obróbki”, a w konsekwencji także o *rozróżnienie* między „rzeczą” i „przedmiotem”. W *Źródle dzieła sztuki*, odnosząc się do nauki o sztuce, Heidegger wskazuje, iż wspomniana obróbka jest dokonywana między innymi za pomocą opozycji pojęciowej forma/materiał:

⁸ Ibidem, s. 268.

⁹ Jakkolwiek w tekście *Nauka i namysł* Heidegger nie posługuje się zestawieniem „przedmiotu” i „rzeczy”, lecz „przedmiotowości” i „rzeczywistości”, to jednak parafrazę taką umożliwia zestawienie tego tekstu z innym wykładem Heideggera, ze *Źródłem dzieła sztuki*; zob. M. Heidegger, *Źródło dzieła sztuki*, przeł. J. Mizerska, (w:) tegoż, *Drogi lasu*, War- szawa 1997, s. 7-62.

¹⁰ M. Heidegger, *Nauka i namysł*, op. cit., s. 268-269.

(...) czy właśnie tej pary pojęć: materiał-forma, nie używa się na obszarze, wewnątrz którego mamy się poruszać? Zapewne. Rozróżnienie materii i formy stanowi, i to w rozmaitych odmianach, *prosty schemat pojęciowy dla wszelkiej teorii sztuki i estetyki*. A jednak ów bezsporny fakt nie dowodzi ani tego, że rozróżnienie materiału i formy jest wystarczająco uzasadnione, ani tego, że źródłowo należy ono do obszaru sztuki i dzieła sztuki. Ponadto również zasięg ważności tej pary pojęć od dawna już wykracza poza dziedzinę estetyki. Forma i treść to uniwersalne pojęcia pod które wszystko można podciągnąć. [...] jeżeli z parą pojęć materiał-forma sprzęgnąć jeszcze związek podmiot-przedmiot, to przedstawienie będzie rozporządzało mechaniką pojęć, której nic nie zdoła się oprzeć¹¹.

Praca przerabiania rzeczywistości w różnorodność przedmiotów dla możliwych działań dokonuje się za pomocą opozycji pojęciowych. Obieguwe i oczywiste, pojęcia te dokonują wstępnej obróbki rzeczy, przygotowując ją do dalszych, bardziej szczegółowych działań. Zmieniając rzecz w przydatny i podatny na owe działania przedmiot, czyniąc rzecz narzędziem dalszych działań, mechanika pojęciowa stanowi wedle Heideggera „napaść na bycie rzeczy rzeczą”¹². Jak zatem miałyby się rzeczy *bez* tej uprzedmiotawiającej „napaści”?

Ten stan rzeczy odsłania się wówczas, gdy właściwe rzeczy nazwiemy samymi tylko rzeczami. „Sama tylko” oznacza przecież pozbawianie charakteru przydatności i sporządzenia. Sama tylko rzecz jest rodzajem narzędzia, narzędzia jednak pozbawionego swego bycia narzędziem. Bycie rzeczą opiera się na tym, co jeszcze wtedy pozostaje. Wszelako pozostałość ta nie jest w swoim charakterze bycia *właściwie [eigens] określona* [podkr. – T. Z.]¹³.

Dlaczego ta „pozostałość”, owa „rzecz sama” nie jest „właściwie określona”? Czy można ją w ogóle „właściwie określić”? Kwestię tę podjął Derrida w krótkim, aluzyjnym wywodzie, stanowiącym część komentarza do kantowskiej *Krytyki władzy sądzienia*¹⁴. Wydaje się, iż uwagi Derridy w tym względzie można zinterpretować i rozwinąć w następujący sposób: skupiając się na użytym przez Heideggera określeniu „napaść” [*Überfall*], Derrida pyta o to, jaki status należy przyznać dyskursowi ujmującemu rzecz za pomocą opozycji forma/materiał. W jaki sposób jego „napaść” była możliwa? W jaki sposób *w ogóle* możliwa jest performatywność dyskursu? Czy „napaść” na bycie rzeczy rzeczą jest tylko (jak mogłoby wskazywać to określenie) wypadkiem, akcydentalnym zdarzeniem, czy też może stanowi pewną konieczność, którą należy poddać analizie? Aby dyskursywna ingerencja w rzecz była w ogóle możliwa, warunek jej możliwości

¹¹ M. Heidegger, *Źródło dzieła sztuki*, op. cit., s. 15.

¹² Ibidem, s. 18.

¹³ Ibidem; w cytacie zmieniono przekład *eigens* ze ‘specjalnie’ na ‘właściwie’.

¹⁴ Zob. J. Derrida, *The Truth in Painting*, trans. G. Bennington, I. McLeod, Chicago 1981, s. 67.

musi tkwić w samej rzeczy. Nie determinuje on jednak w sposób konieczny charakteru, czy też kształtu ingerencji. W celu zdania sprawy ze statusu „napaści” trzeba zatem odejść od opozycji konieczności i przypadku. W konsekwencji to *sama rzecz* byłaby z konieczności otwarta na przypadkową ingerencję i właśnie taką przypadkowo-konieczną ingerencją byłoby *ujęcie* rzeczy poprzez uprzedmiotawiający pryzmat opozycji forma/materiał. Skoro jednak „sama rzecz” jest z konieczności, z *istoty* otwarta na przekształcającą ją ingerencję dyskursu, to nie można już mówić o stabilnej, dającej się neutralnie ująć i właściwie określić „istocie rzeczy”. Ta właśnie in-determinacja, ta *procesualność* rzeczy i niemożność jej „właściwego” określenia, stanowi *otwarcie*, w które w sposób konieczno-przypadkowy wkracza dyskurs naukowy. Nie-określoność rzeczy *mogła powołać* naukę operującą opozycjami pojęć. Wedle wykładni Heideggera, ta ostatnia, postrzegając ową nie-określoność jako niedogodność, którą można i należy usunąć, próbuje określić stałą i konieczną istotę rzeczy, a zatem zmierza do uczynienia z niej przedmiotu.

*

Wróćmy do rozważań Heideggera na temat nauki zawartych w *Nauce i namyśle* – pomogą one usytuować dyskurs o sztuce w szerszej perspektywie. Czy dążenie do uprzedmiotowienia rzeczy może być doprowadzone do końca? Narzędziem tego dążenia jest dla Heideggera *metoda*. Ta ostatnia, *wytwarzając* przedmiotowość przedmiotu, prowadzi zarazem do podziału i dystrybucji określonych dziedzin przedmiotowych do odpowiednich nauk, co z góry określa i charakter przedmiotu, jaki może się pojawić w obrębie danej nauki:

Teoria za każdym razem podstawią pewien okrąg tego, co rzeczywiste, jako swoją przedmiotową dziedzinę. Dziedzinowy charakter przedmiotowości ukazuje się w tym, że z góry zakreśla możliwość zadawania pytań. Każde nowe zjawisko, które wylania się w obrębie jakiejś dziedziny nauki, dopóty jest opracowywane, dopóki nie włączy się w całość właściwego dla siebie kontekstu przedmiotowego teorii. Przy tym niekiedy i sam ów kontekst ulega przekształceniu. Jednakże przedmiotowość jako taka pozostaje w swych zasadniczych rysach niezmieniona. (...) Porzucić tę przedmiotowość to zaprzeczyć istocie nauki¹⁵.

Pomimo tego, iż „nowe zjawisko” może poprzez swoją jednostkową „nowość” przyczynić się do naruszenia i transformacji kontekstu, w jakim się pojawia, to przemiany te nie dotyczą samej struktury przedmiotowości przedmiotu nauki. „Opracowywanie” nowego zjawiska, w celu „obróbki” go do postaci przedmiotowej, dokonuje się za pomocą metody. Metoda

¹⁵ M. Heidegger, *Nauka i namysł*, op. cit., s. 269-270.

musi wyodrębnić i zabezpieczyć przedmiotowość przedmiotu, to znaczy stałość i jednolitość jego wewnętrznej istoty. Stąd właśnie wypływa konieczność uprzedmiotowienia rzeczy, a zarazem jednoznacznego wyodrębnienia i separacji przedmiotów, wiążąca się z odrębnością poszczególnych dziedzin przedmiotowych¹⁶. Niemniej jednak separacja dziedzin przedmiotowych wraz z odpowiadającymi im przedmiotami nie jest nigdy w pełni efektywna, bądź też posiada nieuchronne i *jednoczesne* efekty „uboczne” w postaci ruchu „przygranicznego”, który podważa i kwestionuje granice:

Odgraniczenie dziedzin przedmiotowych i ich zamknięcie w granicach stref specjalistycznych nie zrywa więzi pomiędzy naukami, lecz dopiero umożliwia przygraniczny ruch pomiędzy nimi, wskutek czego zarysowują się obszary przygraniczne. Właśnie z tych obszarów pochodzą szczególne impulsy, które dają początek nowym pytaniom, często pytaniom o decydującej doniosłości. Jest to fakt znany. Jego podstawa i racja pozostaje zagadką [...]¹⁷.

Ta zagadkowa „podstawa” i „racja” odpowiada za dwa ruchy: umożliwia ona naukę jako uprzedmiotawiającą obróbkę rzeczywistości i ustalenie się dziedzin przedmiotowych, ale *jednocześnie* podważa odrębność dziedzin przedmiotowych, umożliwia ruch przygraniczny, a zatem kwestionuje ścisłą odrębność przedmiotów i dyscyplin przedmiotowych. Kwestionuje przedmiotowość, a zatem i pełną efektywność naukowej obróbki. Heidegger sugeruje więc, iż *ten sam* mechanizm, który umożliwia nauce ruch uprzedmiotowienia, jednocześnie uniemożliwia jego pełną efektywność. *Ten sam* mechanizm konstytuuje i destytuuje przedmiotowość przedmiotu nauki.

Mechanizm ten można wskazać reinterpretując kwestię metody. W tym celu trzeba odejść od sposobu, w jaki Heidegger ujmuje ją w *Nauce i namyśle*. Kwestia ta, nie będąc przedmiotem jego bezpośredniego zainteresowania, nie została tam wystarczająco wyrażenie opracowana. Heidegger zauważał jedynie, iż metoda dokonuje uprzedmiotawiającej obróbki rzeczy. Wydaje się, iż charakterystyka ta jest zbyt *jednolita*, gdyż stanowi niejako tylko „jedną stronę” *ambivalentnego* ruchu metody.

Zawężając kontekst rozważań, zarysuję ten problem w odniesieniu do dyskursu o sztuce¹⁸. Kwestia metody *wiąże się* tu z kwestią dzieła sztuki jako jednostkowej rzeczy. Przedmiotem nauki o sztuce, jej pojęć i definicji jest istota – to, co ogólne, natomiast to, co jednostkowe, uznawane jest za niedefiniowalne; jednostkowość dzieła *przekracza* zatem *czysto* pojęciowy

¹⁶ Ibidem, s. 271.

¹⁷ Ibidem, s. 271-272.

¹⁸ Opieram się tutaj na fragmentach ogólniejszych rozważań, zawartych w: R. Smith, *Derrida and autobiography*, Cambridge 1995, s. 13-28.

dyskurs. W dyskursie o sztuce *w ogóle*, metoda zmierza do badawczej ekspozycji istoty swego „przedmiotu” – istoty jednolitej, w pełni obecnej w przedmiocie i oczyszczonej z wszelkich przypadkowych relacji lub dodatków. Ta wartość „czystości” wyznacza zadanie metody, którym jest oddzielenie tego, co istotne, od tego, co akcydentalne. Jednostkowość jest sytuowana po stronie tego ostatniego i jawi się jako obcy element, który zanieczyszcza i komplikuje prostą w swej pełni istotę przedmiotu. Działanie metody nie jest zatem neutralnym, teoretycznym gestem, lecz jest performatywem – działaniem, które nie odbywa się bez pewnej przemocy. *Wewnętrzna* nie-określoność jednostkowego dzieła-rzeczy jawi się nauce jako zanieczyszczenie „przedmiotu”, które trzeba wyeliminować, by otrzymać czysty, w pełni obecny, jednolity i obiektywny przedmiot. Można zatem powiedzieć, iż gdyby nie jednostkowość dzieła, nie byłoby też metody. Ta ostatnia jest powoływana przez nie-określoność jednostkowego dzieła. Jednostkowość dzieła *powołuje* metodę, która, określając właściwie dzieło, ma pozbyć się jego jednostkowości.

Nauka o sztuce, aby *rozpoznać* to, co uznaje za wewnętrzne zanieczyszczenie swego „przedmiotu”, *już* musi go *ująć* za pomocą eksponującej metody. Eliminacja tego, co jednostkowe, dokonywana za pomocą metody, zmierza do określenia i oczyszczenia dziedziny nauki „o sztuce” oraz do zapewnienia jej tożsamego i uchwytne go przedmiotu – „dzieła sztuki”. Z jednej strony, metoda taka powinna być istną „metodą wodną”, a nawet „eteryczną”: elastyczną, przezroczystą wobec swego przedmiotu, zdolną do adaptacji, a także wolną od wszelkich apriorycznych założeń, które w jakikolwiek sposób zniekształcałyby przedmiot. Metoda powinna całkowicie poświęcić się prezentacji swego przedmiotu. Jest ona konieczna i istnieje o tyle, o ile powinna zupełnie zniknąć w prezentacji, w ekspozycji przedmiotu, w żaden sposób nie zanieczyszczając jego obiektywności. Oto jej ideał, ideał neutralności. Zniknięcie metody jest najważniejszym celem jej istnienia. Z drugiej strony nie może ona zniknąć *całkowicie*, tak jak nie mogą zniknąć ściany czy ramy eksponujące obrazy, bądź też kompozycja i tkanka tekstu-dyskursu eksponującego dzieło. Nie mogą zniknąć całkowicie, metoda nieuchronnie dokonuje performatywnej *ingerencji*: *miesza się ze swym przedmiotem*. Posłużyć się metodą można tylko z pewną *stratą*: powołana do tego, by zniknąć, nie może zniknąć całkowicie. Bez tego *niepowodzenia*, uniemożliwiającego neutralność badania, nie byłoby metody. I nie byłoby „uchwytnej” i „dającej się określić” istoty przedmiotu tej nauki, „dzieła sztuki”. Metoda wdziera się *do samego przedmiotu*, ale bez tego wtargnięcia nie byłoby jakiegokolwiek „samego przedmiotu”. Dyskurs o sztuce musi wypleniać z przedmiotu (i z siebie) wszelkie elementy obce i jednocześnie czynić mu tego nie wolno, gdyż równałoby się to odrzuceniu metody. Postulat neutralności badawczej

i transparentności metody, która by nie ingerowała w obiekt badania, jest dążeniem, ale i niemożliwością nauki o sztuce. Dlatego też metoda stanowi *otwarcie* dyskursu o sztuce na jednostkowość jego *własnego korpusu*, na każdorazowe *usytuowanie* badania sztuki w jednostkowości i konkretnych uwarunkowaniach badacza oraz społeczeństw i momentów historycznych, w jakich żyją.

Pomyślana w ten sposób *funkcja* metody nieuchronnie odbija się na jej statusie: nie jest ona już posłusznym i przezroczystym narzędziem opisu i ekspozycji uprzednio danego przedmiotu. Metoda jest przekształcającym uzupełnieniem i ukonstytuowaniem przedmiotu *jako takiego*, przedmiotu w jego przedmiotowości, w jego obiektywności. Niemniej jednak konstytucji „przedmiotu” nieodmiennie towarzyszy jego destytucja, gdyż z „przedmiotu” uzyskanego dzięki wtargnięciu *weń* metody trzeba ponownie wypleniać jego wewnętrzną nie-jednolitość za pomocą innej powołanej przez nią metody, itd. Proces ten nie ma końca. Metoda „naprawia” bowiem wewnętrzną nie-określoność lub in-determinację „przedmiotu” i jednocześnie ją wytwarza: ta in-determinacja, ten *brak* „właściwego określenia” *rzeczy* jest *jednocześnie* wytwarzaniem i wytworem¹⁹ metody. Podlegając przekształceniom, metoda wnosi ze sobą *nie-skończenie* procesu naukowego badania-ingerencji.

*

Za sprawą przemian metod pojawia się zatem zagadnienie, które można postawić w kontekście historii sztuki i ująć jako problem „nieskończoności”. Historycy sztuki niejednokrotnie wspominali pośrednio o „nieskończoności” w odniesieniu do interpretacji dzieła, czy też szerzej, w odniesieniu do ruchu historii sztuki jako nauki. Oto dwa różne przykłady takiego odniesienia. Pierwszy przykład pochodzi od J. Białostockiego, który pisze:

Humanistyka jest nauką inną niż nauki ścisłe, pojęcie „postępu”, tak zasadnicze dla nich, dla humanistyki ma sens zupełnie inny. Niepodobna jednak mimo wszystko w taki postępek nie wierzyć. Humanistyka jest przecież nauką nie tylko dlatego, że opiera się na dokumentach i stwierdza ściśle daty faktów. Przemijając z każdym pokoleniem, metody, wizje humanistyczne pozostawiają jednak następcom obraz przeszłości poszerzony, wzbogacony o kilka barw. W nieustannym, gdyż uwarunkowanym zmiennością człowieka, procesie poznawania przeszłości powstaje bogata polifonia²⁰.

¹⁹ Zob. J. Derrida, *The Truth in Painting*, op. cit., s. 71.

²⁰ J. Białostocki, *Metoda ikonologiczna w badaniach nad sztuką*, (w:) tegoż, *Pięć wieków myśli o sztuce*, Warszawa 1976, s. 273.

Ujmując sytuację historii sztuki w kontekście sytuacji humanistyki w ogóle, Białostocki mówi tutaj o „nieustannym” postępie nauk humanistycznych. Postęp ten ma charakter nieskończonego procesu, w którym kolejne metody badawcze pojawiają się i przemijają, wzbogacając jednak za każdym razem wiedzę o istocie przeszłych zdarzeń, w tym również dzieł sztuki. Perspektywa zdobycia pełnej wiedzy o dziele, jakkolwiek umieszczana w nieskończonym dystansie czasowym, wciąż jeszcze stanowi czynnik określający to ujęcie „procesualności nauki”.

Drugi przykład pochodzi od W. Juszcza, który w odniesieniu do interpretacji twórczości Cezanne’a pisze:

Dodać wypada, że dziś tak skłonni jesteśmy widzieć ten problem. Interpretacje tej sztuki zawsze bowiem będą się zmieniać, zawsze wahać między punktami skrajnymi, kolejno wydobywać różne, przeciwstawne cechy tego malarstwa. *Nie można w nim wszystkiego ogarnąć na raz.* Jak każde dzieło prawdziwego geniuszu, jawi się nam ono niemal tak, jak się nam jawi sama przyroda. Trzeba pogodzić się z nieskończoną różnorodnością, i z tym wszystkim, co wobec nawyków naszego myślenia może się wydać „niespójne”. Raz na pierwszy plan wysuwać tu będziemy walory „intelektualne”, raz „emocjonalne”, raz uderzy nas chłodna, logicznie wykalkulowana konstrukcja tych obrazów, to znowu uwagę naszą zwróci ich ekspresyjna żywiołowość; raz przemówią mocniej swym „fizycznym”, raz mocniej swoim „duchowym” napięciem. Widzenie to zależy od aktualnie panujących tendencji artystycznych, od naszego nastawienia uwarunkowanego wieloma czynnikami „ubocznymi”. *Ale najważniejsze jest to, iż wszystkie możliwości są zawarte tam, w tym dziele.* I że współlistnieją w zgodzie i w równowadze. Możliwości tych nie wyczerpuje nigdy żadna jedyna i ostateczna interpretacja zapewne dlatego, że każda interpretacja jest związana z czasem, a dzieło Cezanne’a już poza czasem stoi (podkr. – T. Z)²¹.

Wstrzymując się od myśli o postępie interpretacji lub wiedzy, ujęcie to opiera się na przekonaniu istnienia „tam, w dziele” nieskończonego bogactwa cech, właściwości i znaczeń. Bogactwa tego nigdy nie będzie można wyczerpać, a każda interpretacja, z konieczności ograniczona przez liczne uwarunkowania empiryczne, może ująć i poznać co najwyżej jeden lub kilka z nieskończonej ilości aspektów tożsamości dzieła. Ów ideał całkowitego określenia istoty dzieła, zdobycia pełnej, wyczerpującej wiedzy o dziele, jakkolwiek „nigdy” nie jest tutaj osiągalny, również stanowi perspektywę wyznaczającą zadanie i zasadę procesu interpretacji.

²¹ W. Juszcza, *Postimpresjoniści*, Warszawa 1985, s. 193-194. Wydaje się, iż w nieco innym kontekście można by zaproponować odmienną, bardziej odważną lekturę tego fragmentu, która z jednej strony starałaby się skupić na tym, co określa on jako „niespójne” dla nawyków myślenia”, a z drugiej strony próbowałaby podjąć i radykalizować kwestię *usytuowania* interpretacji, określenia jej „uwarunkowań wieloma czynnikami „ubocznymi”.

Obaj autorzy wspominają o fakcie *usytuowania* interpretacji, uwarunkowania jej czynnikami czasu, w którym powstaje. W obu jednak przypadkach interpretacja pozostaje neutralna względem dzieła. To ostatnie pozostaje nietknięte, nie przekształcone przez akty dyskursywne; w zmienności swej istoty stoi niejako „poza czasem”. Nieskończoność procesu nauki o sztuce zdaje się tu wynikać z pewnych niedoskonałości samego ludzkiego poznania, które jednakże pozostaje czystą konstatacją (pewnej części) tego, czym dzieło jest samo w sobie, niezależnie od metodycznych działań dyskursu. W obu przywołanych wyżej ujęciach, metody interpretacyjne zdają się nie ingerować w „przedmiot” swych badań.

Wskazanie na performatywny aspekt *metody*, na *ambiwalentną* rolę, jaką odgrywa ona zarówno w odniesieniu do dzieła sztuki, jak i dyskursu o sztuce, pozwala na odmienne ujęcie kwestii „nieskończoności” oraz *faktu*, iż istnieje historia historii sztuki. Naukę o sztuce można by zatem postrzegać jako nie-skończony, nie-skończenie kończący się *proces* (który wciąż pozostaje otwarty na możliwość nagłych „kryzysów”, zmian paradygmatów i metod, problematyzacji swych podstawowych założeń itd.²²). Procesualność ta wpływa stąd, iż *własny* ruch tej nauki, zmierzający do ostatecznego zbadania i wyczerpania istoty „przedmiotu” jej badań, jest jednoczesnym *obcym* jej „intencji” przekształceniem tego „przedmiotu”, a zatem odsunięciem jej od jego wyczerpania. Nie-skończoność, o jakiej mowa, jest funkcją *performatywności* dyskursu, który nieustannie staje się *częścią* tego, co *opisuje*.

*

Tak rozumiana nie-skończoność, jak również inne poruszone dotąd zagadnienia, prowadzą do pytania o charakter *relacji* dzieła i dyskursu. Łącząc tę kwestię z problemem performatywności dyskursu, Derrida pisze o „dyskursie cicho kształtującym przestrzeń obrazu”²³, przekraczającym li-

²² „Właściwy postęp [w naukach] dokonuje się nie tyle przez zbieranie wyników i gromadzenie ich w «podręcznikach», ile przez rodzące się zwykle w reakcji na taki przyrost wiedzy zapytywanie o podstawowe struktury danej dziedziny. Właściwy «ruch» nauk ma miejsce w toku mniej lub bardziej radykalnej i dla siebie nieprzejrzystej rewizji podstawowych pojęć. Poziom jakiegóż nauki określa się przez to, jak dalece *dopuszcza* ona kryzys swych pojęć podstawowych. W takich wewnętrznych kryzysach nauk ulega zachwianiu sam stosunek pozytywnie badającego zapytywania do spraw, których ono dotyczy” (M. Heidegger, *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, Warszawa 1994, s. 14).

²³ Zob. J. Derrida, *The Truth in Painting*, op. cit., s.8. Wydaje się, iż wszystkie teksty zamieszczone w tej książce można czytać jako przemierzającą wielorakie konteksty, praktyczną refleksję nad wzajemnym, relacyjnym sprzężeniem dzieła i dyskursu, jak też nad performatywnością dyskursu o sztuce, nad *faktem*, iż dyskurs nie pozostaje na zewnątrz uprzednio tożsamego dzieła sztuki.

nię opozycji i przekształcającym swój przedmiot, o mowie okupującej obraz i mogącej zeń czynić rodzaj wypowiedzi, jak również o praktyce dyskursywnej, która nie jest czystą konstatacją uprzedniej prawdy dzieła, ale performatywnym aktem, który *wytwarza prawdę*, której wcześniej w dziele *nie było*²⁴. Systemy, dziedziny, czy też porządki języka-dyskursu i obrazu-dzieła nie są zatem od siebie odseparowane, lecz wpisane we wzajemną, (de)konstytucyjną relację, w której każdy system odsyła do innego, jest otwarty na to, czym nie jest, na zewnątrz²⁵. Relacja ta uniemożliwia jednoznaczne wyznaczenie separacyjnej linii podziału pomiędzy tymi systemami, które nieustannie w siebie wzajemnie ingerują. Stąd też Derrida wylicza instancje zewnątrz, otoczenia, obrzeży dzieła, które nigdy nie pozostają na zewnątrz, lecz aktywnie ingerują *we* wnętrzu dzieła, przekształcając je: rama, tytuł, sygnatura, kartusz, legenda, muzeum, archiwum, reprodukcja, rynek, dyskurs²⁶. W kontekstach *tytułu* oraz *kartusza*, próbując rozważyć taki sposób ujęcia relacji obrazu-dzieła i słowa-dyskursu, który zdawałby sprawę z performatywności dyskursu, Derrida szkicuje²⁷ coś, co można by nazwać podwójną topologią dyskursu²⁸.

Jaki jest *topos* dyskursu w odniesieniu do obrazu i na czym polega wspomniana powyżej *podwójność*? Derrida wskazuje, iż jeżeli tytuł-dys-

²⁴ Ibidem, s. 8-9.

²⁵ Ibidem, s. 7.

²⁶ Ibidem, s. 11. Listę tę można by niewątpliwie rozszerzyć choćby o krytykę, komentarz, galerię, wernisaż, przepisy prawne dotyczące sztuki, społeczne konwencje odbioru sztuki, jednostkowe uwarunkowania odbioru sztuki, itd.

²⁷ Zob. ibidem, s. 24 oraz s. 213-239.

²⁸ Zestawienie kartusza, tytułu i dyskursu-komentarza krytycznego znajduje swą analogię w historii wzajemnych związków słowa i obrazu. Jak pisze M. Poprzęcka, nowożytny problem połączenia słowa i obrazu w ramach jednego przedstawienia „przesłał być istotny znacznie później, dopiero w wieku XIX. Wszystkie te narzekania na inskrypcje w obrazach (...), których tyle możemy znaleźć w osiemnastowiecznej literaturze o sztuce, doprowadziły w rezultacie do ostatecznego wyrugowania napisów. W dziewiętnastowiecznym malarstwie, tym prawdziwym, poważnym, rzeczywiście słowo materialnie wpisane w obraz przestaje istnieć. Co wtedy przejmuje mowę obrazów? *Przejmuje ją krytyka artystyczna lub inny, pisany komentarz do obrazu*, co rozpoczyna się mniej więcej około połowy XVIII stulecia, wraz z pojawieniem się rewizji i *livrets* salonowych. To, co było przedtem w najrozmaitszych formach przemycane w obrazach w postaci *inskrpcji, banderol, czy* czasami zupełnie dyskretnych napomknień (...), tę samą mowę obrazów zaczyna przejmować albo *tytuł, albo komentarz do obrazu zawarty w katalogu*. Rzeczą charakterystyczną dla obrazów 2. poł. XVIII w. są *tasiemcowej długości tytuły*, zawierające całą przedstawioną na obrazie historię, czasem nawet dialogi czy monologi. Większość ówczesnych obrazów znany dziś przecież pod tytułami nie pierwotnymi, lecz skróconymi. Te *bardzo długie tytuły* i obfite komentarze w *livrets* przejęła *krytyka artystyczna*, która nie tylko opowiadała przedstawioną w obrazie historię i wyjaśniała jej sens, ale potrafiła nawet wkładać w usta malowanych bohaterów słowa, które niegdyś ulatywały z nich wypisane na *dekoracyjnych splotach banderol*” [podkr. oprócz „*livrets*” – T. Z.] [M. Poprzęcka, *Głosy w dyskusji*, (w:) A. Morawińska (red.), *Słowo i obraz*, Warszawa 1982, s. 227].

kurs pozostaje na zewnątrz dzieła to wydaje się, iż rządzi on dziełem, wypowiada, konstatuje, definiuje, opisuje i obejmuje z zewnątrz dzieła jego prawdę. Czy jednak będąc *na zewnątrz* dzieła może go w jakikolwiek sposób dotyczyć? Prawda, jaką wypowiada, jest wtedy *zewnątrzna* względem dzieła i *jako taka* nie jest już prawdą (*należącą do*) dzieła, prawdą *w* dziele. Jeżeli natomiast tytuł-dyskurs należy do wnętrza przestrzeni dzieła, to już *nim* nie rządzi i nie wypowiada jego prawdy, lecz *jest częścią tej prawdy*, stanowi jedynie jeden z wielu lokalnych efektów i elementów „multimedialnego” dzieła.

W odniesieniu do dzieła, uznawanego za „przedmiot”, którego zawartość lub wewnętrzną strukturę lub prawdę należy określić i wypowiedzieć, dyskurs funkcjonuje i sytuuje się w nierozstrzygalnej, podwójnej pozycji: ani po prostu na zewnątrz, ani po prostu wewnątrz, oscyluje pomiędzy wnętrzem i zewnątrz. Konieczność tego bycia jednocześnie wewnątrz i na zewnątrz „przedmiotu” Derrida ujmuje w kontekście konkretnego dzieła i konkretnego dyskursywnego kartusza²⁹. Pisząc o pracy Gerarda Titusa-Carmela *Kieszonkowa trumna Tlingit*³⁰, składającej się z serii stu dwudziestu siedmiu rysunków oraz z towarzyszącego im małego drewnianego pudełka w kształcie „trumny” (rysunki te *zdają się* stanowić przedstawienia, ujęcia te same „trumny” z różnych, czasem anamorficznych punktów widzenia), Derrida skupia się na krótkim tekście artysty, jaki towarzyszy tej pracy. To właśnie *kartusz*: element zewnętrzny wobec dzieła, który jednak ingeruje, wpisuje się *w* dzieło. Ten pochodzący od artysty fragment dyskursu komentuje, wyjaśnia i opisuje dzieło: wskazuje, iż to mała, drewniana „trumna” powstała jako pierwsza i stanowiła uprzedni „model”, który był naśladowany przez sto dwadzieścia siedem następnym rysunków. Derrida zauważa jednak, iż poza tym fragmentem dyskursu nic nie może nas upewnić, iż „trumna” ta rzeczywiście była „modelem”. Zawsze przecież mogło się zdarzyć tak, iż najpierw powstały rysunki, a następnie, na ich wzór, „trumna”. Mogło też być tak, iż to po narysowaniu pewnej liczby rysunków artysta zdecydował się na wykonanie na ich wzór drewnianej „trumny”. Oznacza to, iż „trumna” mogła *równie dobrze* pojawić się w czasowym miejscu powstania każdego ze stu dwudziestu siedmiu kolejnych rysunków.

Oznacza to także, iż pozostaje nam jedynie *uwierzyć* w to, co *mówi* zakładany autor. Tylko jego *słowa* stanowią gwarancję tego, że owa mała drewniana „trumna” powstała jako pierwsza i stąd stanowiła „model” dla rysunków. Dlatego też *deklaracja* artysty ingeruje *w* dzieło: *wprowadza porządek* do serii. Ten kartusz formuje część dzieła przez wpisanie tam (siebie jako) tytułu, jako performatywu autora. Można mu uwierzyć; jed-

²⁹ J. Derrida, *The Truth in Painting*, op. cit., s. 213-239.

³⁰ *Tlingit* – grupa Indian z południowowschodniego wybrzeża Alaski.

nak jeżeli odrzuci się *ten* porządek, performatywnie narzucony przez autora w jego kartuszu (a żadna *strukturalna* czy *wewnętrzna* konieczność serii tego nie zabrania), wtedy można umieścić ową „trumnę”-model w każdym z miejsc serii i wprowadzić inny, *alternatywny* porządek³¹. Nasuwa się zatem *podwójny* wniosek:

– Jeżeli kartusz mieści się na zewnątrz dzieła, stanowiąc konstatację prawdy dzieła, konstatację odrębną od performatywu dzieła i sytuującą się względem niego w porządku meta-języka (czy też meta-systemu), wtedy status *tej* prawdy podlega degradacji: staje się ona *zewnątrzna* wobec dzieła, nie może zatem go w żaden sposób dotyczyć. Umożliwia to wprowadzenie innego porządku niż ten, jaki wpisuje kartusz.

– Jeżeli kartusz mieści się wewnątrz dzieła, to również nie może wypowiadać jego prawdy, gdyż będąc tam, zostaje sprowadzony do funkcji jednego z wewnętrznych elementów, jednej z części składających się na performatyw dzieła: nie może określać i opisywać prawdy dzieła, nie posiada wartości i statusu konstatacji prawdy dzieła. Umożliwia to wprowadzenie innego porządku niż ten, jaki wpisuje kartusz³².

W obu przypadkach kartusz (jak również „trumna”-model) ingerują i wkraczają w dzieło-serię rysunków. Oznacza to, iż miejsce „modelu” nie jest wpisane po prostu w *samą rzecz*, w dzieło, skąd można by je neutralnie odczytać, lecz zależy od performatywnego aktu, jaki stanowi dyskursywny kartusz. Funkcja kartusza względem „trumny” jest jednak ambiwalentna: kartusz jednocześnie przyznaje jej *i* odbiera to uprzywilejowane miejsce „modelu”. Gdy okazuje się, iż „modelowy” status „trumny” zostaje *wytworzony* przez performatyw, to może ona równie dobrze stanowić kopię jednego z rysunków. Nie istnieje bowiem absolutna konieczność wiary w to, co mówi *dany*, jednostkowy kartusz: nic nie może powstrzymać innych performatywów od wprowadzania w dzieło alternatywnych porządków i sposobów organizacji, uporządkowania elementów serii. Dyskurs-kartusz „performatywnie interweniuje w polu [swego przedmiotu] i częściowo je determinuje. Udaje „obiektywne” i teoretyczne rozważania, podczas gdy tak naprawdę dokonuje praktycznego przekształcenia tegoż przedmiotu”³³. Dyskurs-kartusz *udaje*, iż wypowiada prawdę dzieła, podczas gdy jednocześnie ingeruje w nie, umożliwiając wątpliwości i zakwestionowanie jego twierdzeń przez inny dyskurs. Formując i transformując dzieło, dyskurs-kartusz współkreuje wnętrze, istotę i znaczenie dzieła.

³¹ J. Derrida, *The Truth in Painting*, op. cit., s. 219. Uwagi te niewątpliwie wskazują na konieczność przemyślenia statusu *autokomentarza* artystycznego, mechanizmu jego działania, jak i jego *relacji z dziełem*.

³² Zob. ibidem, s. 220.

³³ J. Derrida, *Biodegradables*, trans. P. Kamuf, „Critical Inquiry” 15, lato 1989, s. 836.

Tytuł-kartusz-dyskurs, nie będąc tylko wypowiedzią definicyjną i opiszową, ale *również* performatywem, nie prowadzi do wytworzenia pełnej obecności dzieła, ani swego własnego aktu, który, ściśle rzecz biorąc, jest nie-skończony. Jeżeli bowiem dzieło *bierze* czy też *otrzymuje* swe wnętrze, istotę i znaczenie od performatywu opisu, od aktu deskrypcji, to opisując *dzieło*, należy też opisać ten (*performatywny*) opis. Jednak każdy opis, ingerując *w* dzieło, opisuje dzieło *i* siebie samego: *od tej pory* nie sposób wy-czerpać opisu dzieła³⁴. Skoro deskryptywny kartusz (pochodzący od autora, od innego komentatora lub odbiorcy *w ogóle*) komplikuje dzieło, wpisując *w* *nie* swe własne twierdzenia (schematy i pomysły interpretacyjne, skojarzenia, zestawienia, powiązania itd.) to opis, opisując dzieło, jednocześnie coś *w* *nie* wpisuje i przekształca *je*. Opisując dzieło, opis opisuje też siebie opisującego dzieło i przekształcającego dzieło oraz przekształca siebie opisującego i przekształcającego dzieło. Opisując, opis wpisuje coś *w* dzieło, musi zatem dalej opisać to, co wpisał, lecz czyniąc to, jednocześnie wpisuje coś *w* dzieło, i-tak-dalej, w nie-skończoność.

To, iż dyskurs nie jest czystą konstatacją, nie oznacza wszakże, iż jest on po prostu wytwórcą tego, co zdawał się opisywać. Nie oznacza to, iż dyskurs, *zamiast* opisywać uprzednie fakty, po prostu je stwarza lub wytwarza. Dyskurs nie jest performatywem *w opozycji* do konstatacji. W jednej z rozmów Derrida wskazuje³⁵ na istnienie aktów dyskursywnych, które jednym i tym samym gestem organizują *i* wytwarzają. *Performatyw* dyskursu może być czymś, co wytwarza „nowe” zdarzenie *poprzez* organizację *danego* materiału. Organizując *i* kształtując *dany* materiał, jednocześnie wytwarza coś nowego, a każdy nowy „wytwór” to jednocześnie organizowanie *oraz* wytwarzanie. Również dyskurs o sztuce uznaje się zwykle jedynie za organizujący opis, który przychodzi *po* samym fakcie. Określa się go jako neutralną refleksję nad pytaniem „czym jest istota (danego) dzieła sztuki?”. Odpowiedź na to pytanie ma niczego nie wytwarzać, ma być jedynie czystą refleksją, deskrypcją, gestem konstatacji, gestem teoretycznym *i* naukowym. Z uwagi wszakże na swój performatywny komponent, odpowiedź ta stanowi również rodzaj praktycznego zaangażowania, które przekształca dzieło *i* kreuje „nowe” zdarzenie.

*

Ingerencja metody *w* „przedmiot”, jak również nieredukowalna performatywność dyskursu pozwalają w odmienny sposób potraktować zarówno *fakt istnienia* historii historii sztuki, jak też *fakt istnienia* wielości in-

³⁴ J. Derrida, *The Truth in Painting*, op. cit., s. 238-239.

³⁵ J. Derrida, (w:) Jacques Derrida's „Des humanites et de la discipline philosophique” / „Of the Humanities and Philosophical Discipline”. Roundtable Discussion, „Surfaces” vol. 6, 1996, s. 14.

interpretacji, wielości dyskursów *na temat jednego dzieła*. Jednym z badaczy, którzy podejmując ten problem, wskazują, iż „prawda” w historii sztuki jest związana z konwencjami interpretacyjnymi i innymi uwarunkowaniami jednostkowego badacza, społeczeństwa oraz momentu historycznego, jest historyk sztuki David Carrier³⁶. Zauważa on, iż ten sposób myślenia jest koniecznością w obliczu faktu istnienia tradycji, czy też historii interpretacji. Niewątpliwie pogląd odmienny, zakładający, iż interpretacja odnosi się bezpośrednio do dzieła, niweluje i zaciiera tę historię historii sztuki, która traci swą ważność w obliczu „właściwej” interpretacji. Carrier odrzuca jednak możliwość, aby proces przypisywania interpretacji dziełu mógł przebiegać niezależnie od tej historii i dlatego wskazuje na konieczność powstania takiej „filozofii historii sztuki”³⁷, która uwypuklałaby właśnie problematykę interpretacji dzieł, ukazując jej z istoty historyczny wymiar. W (historii) historii sztuki „wczesne”, dawne interpretacje, dyskursy, teksty są *równie* ważne jak te „najświeższe”, a problemem filozoficznym staje się wyjaśnianie ruchu tej tekstualnej tradycji.

Zbadanie historii interpretacji jest też konieczne dla zrozumienia procesu interpretacji *w ogóle*. Badanie takie winno dotyczyć zarówno historii interpretacji *danego* dzieła, jak i historii interpretacji dokonywanych w łonie historii sztuki *w ogóle*, stąd też wspomniana powyżej „filozofia historii sztuki” byłaby zarazem genealogią interpretacji historii sztuki³⁸. Carrier wskazuje, iż podejściu do dzieł sztuki towarzyszy świadomość, iż zostały one już stekstualizowane przez innych piszących o sztuce, iż nierzadko istnieje cała tradycja, która otacza dane dzieło coraz szerszymi kordonami interpretacji. „Percepcję” dzieła warunkuje zatem tradycja: pewien repertuar schematów interpretacyjnych, które kształtują ogląd dzieła. Interpretacje oparte na tych schematach nie są samo-oczywistymi efektami neutralnej analizy i czystego opisu pierwotnych danych, lecz wytworem długiej i zinstytucjonalizowanej tradycji badawczej³⁹. Niemniej jednak właśnie dzięki istnieniu tradycji, historii interpretacji,

³⁶ D. Carrier, *Why Art History Has a History*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 51, 3, lato 1993, s. 299-312.

³⁷ Ibidem, s. 309.

³⁸ Ibidem, s. 307.

³⁹ Ibidem, s. 308. Traktowanie interpretacji jako prawdziwej na bazie (performatywnie powoływanych do życia) konwencji zwraca uwagę na instytucjonalny *aspekt* interpretacji, na sposób, w jaki akceptacja pewnych sposobów podejścia do dzieła zależy od całej sieci czynników instytucjonalnych. Jak wskazuje Carrier, wspomniana genealogia interpretacji powinna spłatać w sobie dwa elementy: studiowanie tekstów dotyczących sztuki oraz instytucji, w ramach których teksty te zostały stworzone. Refleksja nad historią historii sztuki stanowi zatem element wytwórczy, przekształcający „teraźniejszą” praktykę i instytucję historii sztuki, zob. ibidem, s. 309.

schematy te można rozpoznać *jako takie*. Uznając ich siłę kształtowania spojrzenia na *dane* dzieło, można je jednak modyfikować i przekształcać. *Uznanie* tej *powszechnej* siły nie oznacza bowiem prostej akceptacji *daných* schematów interpretacji, może natomiast stanowić otwarcie procesu ich *krytyki* oraz pytań o to, jak zmienia się jednostkowy obraz, w zależności od różnorodnych tekstualizacji.

Uwagi Carrierera sugerują, iż znajomość historii „interpretacji” *jednostkowego dzieła* jest niezbędna – nie znając jej, nie jesteśmy w stanie odkryć *innego* nań spojrzenia i odpowiedzieć *mu* w sposób odmienny od naszych poprzedników. Dzieło jest bowiem zawsze oglądane przez pryzmat jakiejś „przeszłej” interpretacji, co oznacza, iż odpowiedź na dzieło jest jednocześnie w sposób konieczny odpowiedzią na *jego* „przeszłe” interpretacje. To, iż performatywny dyskurs ingeruje w dzieło, nie oznacza, iż jest on w swych poczynaniach zupełnie wolny i swobodny. Zauważając istnienie interpretacyjnych tradycji, Carrier wskazuje, iż jednostkowy dyskurs może być kształtowany przez coś innego niż on sam. Coś innego może narzucać mu określone założenia i schematy, coś innego może aranżować kształt jego spojrzenia. Tym *innym* jest również historia interpretacji, historia historii sztuki. Dyskurs nie porusza się w pustej przestrzeni, którą można dowolnie kształtować. Sposób, w jaki inne, *przeszłe* dyskursy *odpowiedziały* dziełu, jest częstokroć nadal *wiążący* dla „współczesnego” dyskursu. Nawet jeżeli dyskurs podchodzi do nowopowstałego dzieła, nad którym jeszcze *zdaje się* nie ciążyć tradycja interpretacji, to i tak jest on w pewnym stopniu uzależniony od sieci konwencji interpretacyjnych, które z *przeszłości* wyznaczają kształt *teraźniejszości*.

Wydaje się więc, iż skoro dyskurs nie jest konstatacją jednolitej i uprzedniej prawdy dzieła, lecz zawsze performatywnym i zawsze usytuowanym w pewnym kontekście przekształceniem dzieła, to „wierność” względem poprzedników i ich „przeszłych” dyskursów nie może polegać na powtarzaniu założeń ich interpretacji, ale musi być zaproponowaniem innej, można by rzec, jednostkowej *odpowiedzi*. Odpowiedź ta, odpowiadając dziełu, odpowiadałaby też poprzednim odpowiedziom, akceptując w ten sposób fakt i konieczność swego istnienia w nie-skończonej sieci przeszłych i przyszłych odpowiedzi *na dzieło*. Dążenie takie wymaga niewątpliwie odejścia od traktowania „przeszłych” interpretacji po prostu jako „błędnych”, „niedoskonałych”, czy też „nie-dość-naukowych”; w zamian należałoby wziąć pod uwagę ich usytuowanie w konkretnym, jednostkowym kontekście – miejscu, czasie, splocie różnorodnych uwarunkowań. Innymi słowy, zarysowuje się tutaj zadanie dyskursywnej odpowiedzi *ja-ko* badania i przekształcania założeń tradycji interpretacyjnej historii sztuki *w ogóle, jak i* tradycji interpretacji jednostkowego dzieła.

*

To, iż istnieje historia interpretacji jednostkowego dzieła, wskazuje na pewną *konieczność* – konieczność performatywnego zaangażowania dyskursu *w* dzieło, której nie można całkowicie zniwelować. Dyskurs powinien wziąć ją pod uwagę i zdać z niej sprawę. Należałoby zatem poszukiwać takich form dyskursywnych, takich sposobów odpowiadania dziełu, które nie zacierałyby swej performatywnej ingerencji *w* dzieło oraz swego jednostkowego usytuowania w sieci różnorodnych uwarunkowań, założeń i przekonań. Nie dając się uznać za czystą konstatację, dyskurs taki łatwiej dawałby się usytuować w pozycji *kartusza* i potraktować jako *jeden* z wielości komentarzy, które przekształcają i aktywnie współkreują dzieło. Chodzi więc również o to, aby taki *dyskurs o sztuce* stanowił niejako odpowiedź na pytanie: jak poznanie mogłoby być pewną procesualną praktyką?

THE PERFORMATIVITY OF DISCOURSE ON ART

Summary

In the present paper the author considers possible consequences of the performativity of discourse on art. J.L. Austin's speech act theory introduces a distinction between constative and performative utterances: the former, neutrally descriptive, do not interfere with the "world," while the latter are specific actions which bring into the "world" new events causing in it some changes. Though originally Austin believed that both categories were mutually exclusive, ultimately he put into doubt the possibility of their rigorous separation. Since the category of connotation corresponds with the neutral character of description in the human sciences, an idea that any utterance – including a scientific one – has a performative aspect makes us consider its status in a new way. The question of the performativity of science has been addressed in the paper through comments and interpretations of fragments of texts by M. Heidegger who stressed the fact that scientific description interferes with reality and transforms it. This leads to a discussion of the ambivalent status of *method* in the discourse on art. Involved in the networks of historically changeable conditions, the changing methods of the interpretation of art interfere with the work of art and transform it, by the same token determining the in-finite character of the process of scientific research. A broader explanation of the processual character of science understood in this manner, as well as a closer look at the relationship between discourse and the work of art is provided in the context of the analysis of some fragments of J. Derrida's texts. Revealing a link between the performativity of discourse and the fact that the work gives rise to a number of discourses, this analysis is continued in the concluding considerations on the possible consequences of taking the existence of art history seriously. Inscripting D. Carrier's interpretation of this problem in the context of the performativity of discourse on art, the author argues for a modification of the interpretive assumptions of that discourse, and for seeking such discursive forms which would not blur their own performative intrusions in the work of art.