

HORST BREDEKAMP

## UROJENIA\*

### NIEZAUWAŻONY SUKCES

Na przestrzeni trzech ostatnich dekad powstało znacznie więcej muzeów niż we wszystkich wcześniejszych epokach. Stulecie, które głosiło walkę przeciwko wszystkiemu co muzealne, pozostawiło niebywałą dotąd liczbę muzeów. Historia sztuki uczestniczyła w tym procesie po obu stronach; z historycznego dystansu odchodzące stulecie będzie uznane za drugą wielką epokę dyscypliny po jej fazie założycielskiej w XIX wieku. Ale to dotyczy nie tylko muzeów. Niewiele dyscyplin humanistycznych dysponuje podobnymi możliwościami współkształtowania środowiska architektonicznego oraz kształtowania znaczącego obszaru edukacji ludzi dorosłych przez stowarzyszenia artystyczne, *Volkshochschulen* i podróże naukowe. Godny uwagi jest też plon refleksji metodologicznej, intensywnie rozwijanej od początku XX wieku. Wspólnota i opozycja szkoły wiedeńskiej, monachijskiej i hamburskiej dostarczyła najsilniejszych impulsów, które podjęte zostały przez nauki humanistyczne; po 60 latach, które upłynęły od funkcjonowania tego wewnętrznego napięcia dyscypliny, nikomu nie zabrania się wykorzystania rozwiniętych wtedy koncepcji w warunkach współczesności.

Oczywiście: każda dyscyplina, która ma tak złożony przedmiot jak dzieje sztuki i obrazu, nie może nie być w stałym kryzysie i dlatego nie dziwi, że historia sztuki ciągle na nowo stylizuje się na *piagnone* (Greiner). Rytuał narzekania na własne zaniechania zbyt często jednak dostarcza wygodnej wymówki, by *nie* uwzględniać oczekiwań, zgłaszanych na zewnątrz dyscypliny lub w obliczu nowych procesów rozwojowych w obszarze sztuki lub mediów; narzekania mogą być przyjemne. Dlatego

---

\* Odczyt wygłoszony podczas „Małego kongresu historyków sztuki” zorganizowanego przez Heinricha Klotza w Karlsruhe w lipcu 1998 roku nt. „Historia sztuki: autodiagnoza dyscypliny”. Chodziło o subiektywne spojrzenie wstecz; niniejszy tekst zachowuje formę wykładu (przekład na podstawie: Horst Bredekamp, *Einbildungen*, „kritische berichte”, R. 28, 2000, z. 1, s. 31-37 – przyp. tłum.).

„autodiagnoza” historii sztuki musi wychodzić od obiektywnego stanu rzeczy, ale także od tego, że stylizuje się ona na chorego z urojenia.

Przed 30. laty naszą dyscypliną wstrząsnął zarzut, że cechuje ją pacywizm: bez związku ze współczesnością, przede wszystkim nastawiona na sztukę wysoką, metodycznie zafiksowana na wąsko pojmowanej historii stylu. Krytycy, wyedukowani na tekstach szkoły frankfurckiej, przede wszystkim przez *Dialektykę oświecenia* Adorna i Horkheimera, postulowali historię sztuki jako ogólną naukę o obrazach, która miałaby śledzić wytwory przemysłu kulturalnego we wszelkich, nawet najbardziej niepozornych jego przejawach. Z tego powodu zakwestionowano podział na *high and low*; historię stylu zaatakowano jako formalizm; muzeum poddano krytyce jako estetyczny grobowiec. Na nowo określona została tematyka wystawiennicza, jak na przykład w niezrównanym cyklu wystaw Wenera Hofmanna w Kunsthalle w Hamburgu na temat roku 1800. Jako poszerzenie obszaru przedmiotowego badań włączone zostały sztuka współczesna, reklama, film, ogólnie media, ekonomiczne procesy przewartościowań, sztuka według funkcji, specyficzne dla społeczeństwa sposoby widzenia i zachowania. Ponadto badano historię emigracji; wraz z ukazaniem się pracy Karen Michels o jej instytucjonalnych następstwach w świecie anglosaskim oraz kompendium biograficznego autorstwa Ulrike Wendland zostały gruntownie zanalizowane zarówno mechanizmy wypędzenia, jak i „sukcesy” emigrantów<sup>1</sup>.

Jeśli nawet część historii sztuki pozostała całkowicie „nieprzemakalna” na te zmiany, to jednak prawie wszystkie wspomniane postulaty zostały zrealizowane i – pozbawione neomarksistowskich ram pojęciowych – stały się oczywistą praktyką wystawiennictwa, piśmiennictwa i edukacji. Czy to będzie historia mediów, filmu czy fotografii, czy sztuka współczesna – wszystko to można studiować na różnych uniwersytetach i nikt nie może powiedzieć, że nie może badać określonych tematów lub pisać z nich pracy dyplomowej. Fundamentalne prace na temat historii fotografii, sztuki video i sztuki komputerowej są dysertacjami z historii sztuki. Nie we wszystkich, ale przecież w licznych instytucjach naucza się całej historii sztuki w jej pełnym zakresie czasowym – od cesarza Konstantyna do współczesności; stan rzeczy, który przed 30. laty był niewyobrażalny, a w skali międzynarodowej w żadnym razie nie stanowi reguły. W niemieckojęzycznej historii sztuki można w tak wielu miej-

<sup>1</sup> K. Michels, *Transplantierte Kunstwissenschaft. Deutschsprachige Kunstgeschichte im amerikanischen Exil* (= *Studien aus dem Warburg-Haus*, t. 2), Berlin 1999; U. Wendland, *Biographisches Handbuch deutschsprachiger Kunsthistoriker im Exil. Leben und Werk der unter dem Nationalsozialismus verfolgten und vertriebenen Wissenschaftler*, t. I-II, München 1999.

scach w tak oczywisty sposób pracować nad najbardziej aktualną sztuką, łącznie ze sztuką komputerową i internetową, że – jak pokazują zeszyty sierpniowe *Kunstchronik* – pojawia się raczej podejrzenie o hegemonię terażniejszości. Na przykład Foto Marburg i Zentrum für Kunst und Medientechnologie w Karlsruhe są rezultatem takiego rozszerzenia *tableaus* historii sztuki. Być może jest to zamierzona sprzeczność, by właśnie w Karlsruhe organizować sympozjum, które swoim tytułem *Autodiagnoza* sugeruje słabość dyscypliny.

Historia sztuki mogłaby coś znaczyć jako sięgająca od późnego antyku do współczesności pamięć obrazowa. Jeśli jednak jej przedstawiciele sami siebie nie postrzegają w ten sposób i jeśli dyscyplina z zewnątrz nie zawsze jest tak widziana, to przyczyny tego stanu rzeczy leżą w paradoksalnym ruchu, który rozegrał się na zewnątrz dyscypliny.

## MEDIA

Poszerzenie dyscypliny o historię mediów odbyło się przede wszystkim poprzez recepcję i sakralizację tekstu Waltera Benjamina *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*. Szczególne osiągnięcie Benjamina polegało na tym, że nie przyjął definicji nowoczesnych mass mediów jako zasadniczego novum, ale je uhistorycznił. Teraźniejszość nie jest dla niego punktem zero, ale końcem trwającego stulecia procesu wyzwolenia. Aura wytwarza, według niego, ewidencję materialnej i metafizycznej prawdziwości dzieła sztuki, której reprodukcja diametralnie się przeciwstawia. Roztopia ona oryginalny akt twórczy, wymazuje dzieje oryginału, służyć może wszystkim celom i właśnie przez to podkopuje ową tajemniczą siłę znajdującą się za aurą oryginału, której to sile widz miał się poddać. To, co straciło wraz z reprodukcją aurę wyjątkowości i autorytetu, mogło być kontrolowane publicznie, aż do momentu, gdy recepcja filmu uczyniła z masowej przyjemności estetycznej akt emancypacji.

Wystawa *Sztuka około 1400 w Środkowej Nadrenii z 1975 roku* usiłowała wykazać, że przeciwnie – reprodukcyjne możliwości obrazów cudownych od pieczywa przez papier, glinę, skórę, drewno, beton, rysunki i druki charakteryzują się diametralnie przeciwstawną linią rozwojową. Punkt wyjścia Benjamina stał się tym samym problematyczny i to dotyczy też kolejnej historii wielkich pomyłek, które powołują się od lat 60. na jego tekst. Przykładem może tu być wezwanie Jeana Baudrillarda, by zapomnieć pary pojęć aura i reprodukcja oraz wartość kultowa i ekspozycyjna, ponieważ nie istnieje żaden pra-obraz lub idol, na które mogła-

by się orientować reprodukcja, i ponieważ to, co jawi się jako oryginalne, jest zawsze i wyłącznie reprodukcją i symulowaną rzeczywistością. Te i inne mody filozoficzne, które powołując się na Benjaminą szukają uzasadnienia dla utraty aury, wartości kultowej, pojedynczego dzieła, podmiotu, autora, artysty, sztuki i całego systemu reprezentacji, zostały, moim zdaniem, naruszone w swoich podstawach przez bezpośrednią obecność właściwą eksponatom – od najprostszych aż do najbardziej wyszukanych wytworów – wystawy frakfurckiej, która sprawiała, że nie tylko nie podważały one wartości kultowej, ale przeciwnie – zwielokrotniały ją poprzez powtórzenie formy. Pierwsza epoka multimedialnej i masowej reprodukcji, model wszelkich następných tego typu procesów, właśnie nie zainicjowała procesu, na którego końcu znajdowałoby się zniesienie wszelkich hierarchicznych związków poprzez dystrybuowanie reprodukcji, ale przeciwnie – te zwielokrotnione obrazy reprezentowały raczej pra-obraz nawet w najdalszych zakątkach świata. Ten właśnie mechanizm kontynuowany jest nieprzerwanie w epoce niepowstrzymanej reprodukcji i rozpowszechniania za pomocą mass mediów<sup>2</sup>.

Ponieważ Benjaminowski punkt wyjścia był w rzeczywistości wielkim zmyśleniem, także kolejne, powtarzające się aż do dzisiaj, próby zaatakowania i negowania hierarchicznych form odniesień obrazu i form reprezentacji, stanowią niewątpliwą fikcję. Jeśli radośnie antyhierarchiczne pytania, czy między obrazami i pra-obrazami istnieje jeszcze związek ujmowalny semantycznie i czy obrazy w ogóle jeszcze coś reprezentują poza własną autoreferencjalnością, prowadzą do wniosku, że w świecie obrazów produkowanych technicznie związek z zawsze odmienną nie-obrazową rzeczywistością zakłócony jest o tyle, że obrazy zastępują rzeczywistość – tak, że na przykład wojna w Zatoce nie mogła mieć miejsca, ponieważ nie było jej obrazów – i kiedy zalew technicznie wytworzonych obrazów ostatecznie uznaje się za semantycznie indyferentny, tak, że nie opłaca się już jakakolwiek analiza formalna, to wnioski te – ze wspomnianej perspektywy późnego średniowiecza – jawią się jako konsekwencje błędnie wykonanego salta<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> *Kunst um 1400 am Mittelrhein. Ein Teil der Wirklichkeit* (kat. wyst.), Frankfurt am Main 1975; H. Beck, H. Bredekamp, *Kompilation der Form in der Skulptur um 1400. Beobachtungen an Werken des Meisters von Großlobming*, „Städel Jahrbuch”, Neue Folge 6, 1977, s. 129-157; H. Bredekamp, *Der simulierte Benjamin. Mittelalterliche Bemerkungen zu seiner Aktualität*, (w:) A. Berndt u.a., (Hrsg.), *Frankfurter Schule und Kunstgeschichte*, Berlin 1992, s. 117-140.

<sup>3</sup> H. Bredekamp, *Das Bild als Leitbild. Gedanken zur Überwindung des Anikonomismus*, (w:) U. Hoffmann, B. Joerges, I. Severin (Hrsg.), *LogIcons. Bilder zwischen Theorie und Anschauung*, Berlin 1997, s. 225-245.

## „ICONIC TURN”

Niezależnie od tego, jak się ocenia neo-Benjaminowskie teorie, posiadają one znaczące miejsce w historii najnowszej filozofii dlatego, że zmierzyły się z fenomenem technicznie produkowanych światów obrazowych. Pomogły one ująć wkroczenie obrazu do systemu komunikacyjnego za pomocą pojęć o dużej sile przebicia: „wizualny przełom epok”, *pictorial turn* lub *iconic turn*. Najbardziej przebojowy był niewątpliwie *pictorial turn* W. J. T. Mitchella, który zaznaczał pożegnanie ze – spointowanym przez Richarda Rorty’ego jako *linguistic turn*<sup>4</sup> przekonaniem – że wszelki ruch myśli uwarunkowany jest językowo. Od Charlesa Sandersa Peirce’a i Nelsona Goodmana aż do *Gramatologii* Jacques’a Derridy i prób Michela Foucaulta odsłonięcia oddziaływania władzy w tym, co niewypowiedziane, Mitchell wyprowadza przeciwną linię, żeby wyzwolić to, co haptyczne i wizualne z okowów logosu i w ten sposób rozwinąć modele myślowe, które byłyby w stanie sprostać światu obrazów elektronicznych. Historia sztuki (według Mitchella) znajdowała się długo w stanie uspienia, aż obudził ją hałas tej kontrowersji. W zamieszaniu refleksyjnym powtarzała to, co inne nauki już pożegnały: *linguistic turn*. Ten zwrot lingwistyczny zalał „naukowe czasopisma odkryciem, że sztuki plastyczne są «systemami znakowymi», rządzone przez «konwencje», że malarstwo, fotografia, rzeźba i dzieła architektoniczne są pełne «tekstualności» i «dyskursu»”<sup>5</sup>.

W pamiętnej sekcji międzynarodowego kongresu historyków sztuki w Berlinie w 1992 roku można było śledzić apogeum tej spóźnionej pogoni. Jako utracone jawiło mi się wtedy wszystko to, co historię sztuki, a przede wszystkim jej przedmiot, czyni niesubstituowalnym, i – w obliczu „wizualnego przełomu epok” – absurdem wydawało mi się adaptowanie metod lingwistycznych, z którymi – jako zużytymi – żegnano się właśnie w innych obszarach. Sądziłem, że historia sztuki powinna raczej wzmocnić swój własny obszar przedmiotowy, który pozwoliłby jej przyznać „pewnego rodzaju przewodnią rolę w obrębie nauk humanistycz-

<sup>4</sup> R. M. Rorty, *Metaphilosophical Difficulties of Linguistic Philosophy*, (w:) idem (ed.), *The Linguistic Turn*, Chicago-London 1992 [1967], s. 1-39 (34); por. autoironiczne posłowie z perspektywy 25 lat, ibidem, s. 371-374 (374). O tym ostatnio: J. Habermas, *Rortys pragmatische Wende*, „Deutsche Zeitschrift für Philosophie”, R. 44, 1996, nr 5, s. 715-741; por. rozważenie blasków i cieni tego „zwrotu” (*turn*) przez Jürgena Trabanta, (w:) idem (Hrsg.), *Sprache denken. Positionen aktueller Sprachphilosophie*, Frankfurt am Main 1995, s. 9-26.

<sup>5</sup> W. J. T. Mitchell, *The Pictorial Turn*, „Artforum”, March 1992; przekład niem. (w:) Ch. Kravagna (Hrsg.), *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*, Berlin 1997, s. 15-40 (17).

nych<sup>6</sup>. To zdanie brzmiało dla wielu słuchaczy fatalnie, ale Mitchell doszedł w tym samym czasie do podobnego wniosku: „Jeśli rzeczywiście w naukach humanistycznych następuje *pictorial turn*, to teoretyczna marginalność historii sztuki mogłaby się wręcz zmienić w pozycję intelektualnego centrum, jeśliby nauki humanistyczne zaczęły oczekiwać właśnie od niej wypracowania definicji reprezentacji wizualnej jako jej podstawowego przedmiotu, definicji, którą dyscypliny te mogłyby następnie stosować<sup>7</sup>.”

## KONKURENCJA DYSCYPLIN

Trzy lata później, w słynnym, poświęconym „interdyscyplinarności” zeszycie „Art Bulletin” z grudnia 1995 roku zarysowała się jednak odmienna panorama przyszłości dyscyplin. „Lingwistyka to dyscyplina; *English* to instytut; *cinema studies* to nowa dyscyplina przechodząca gwałtowną profesjonalizację, literatura porównawcza to obszar badań, *Cultural Studies* to ruch akademicki. Historia sztuki jest byłą dyscypliną<sup>8</sup>.”

„*Cultural Studies* to ruch akademicki. *Kunstgeschichte ist eine Disziplin gewesen*” – ten rodzaj dążenia do hegemonii oznaczał wypowiedzenie walki nie tylko historii sztuki. Philip Fisher, jeden z przywódców literaturoznawczego buntu przeciw tego rodzaju *pictorial turn*, opisuje ten proces jako *regres*: „*Cultural Studies* są pierwszym w historii obszarem badawczym, przyjmującym, a nawet faworyzującym materiał wizualny wobec materiału pisanego. (...) Dzieła pisane, łącznie z literaturą i dokumentami historycznymi, zajmują drugie miejsce”. I pyta: „Jakie konsekwencje dla tradycyjnych i językowo ustrukturyzowanych obszarów badań ma fakt, że internacjonalizacja tego, co wizualne, wraz z jego prestiżem i swojskością, wytworzyła coś, co można by nazwać «stuleciem wizualnym»? (...) Czy fenomen *Cultural Studies* równa się czemuś w rodzaju *death-bed-strategy*”<sup>9</sup>?

Obawa Fischera, że *Cultural Studies* wyprą wrażliwość na teksty, ponieważ podciągają wszystkie formy kulturalne pod kategorię tego, co

<sup>6</sup> *Die Kunstkammer als Ort spielerischen Austauschs*, (w:) *Künstlerischer Austausch. Artistic Exchange*, Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Berlin 15-20 lipca 1992, t. I-III, Berlin 1993, t. I, s. 65-78 (72).

<sup>7</sup> Mitchell, op. cit., s. 17; por. idem, *Picture Theory: Essays in Verbal and Visual Representation*, Chicago 1994, rozdział 1.

<sup>8</sup> Mitchell, *Interdisciplinarity and Visual Culture*, „Art Bulletin”, R. LXXVII, 1995, nr 4, s. 540-552 (541).

<sup>9</sup> Odczyt wygłoszony w Wissenschaftskolleg w Berlinie w lutym 1998 roku.

wizualne, wydaje się z punktu widzenia historii sztuki paradoksalna, ponieważ to właśnie profil naszej dyscypliny jest wypierany przez *Cultural Studies*. Te ostatnie uwzględniają co prawda obrazy, ale z reguły rezygnują z wypróbowanych narzędzi analizy. *Pictorial turn* nie wiąże się z inwazją tego, co wizualne w tekst, ale z lingwistycznym przeciążeniem tego, co obrazowe. Sierzemiom *Cultural Studies* brakuje często nawet zaczątków kultury opisu, umiejętności analizy formy oraz głębszej wiedzy historycznej na temat obrazów. Co nieodmiennie prowadzi do traktowania obrazów i dzieł sztuki w sposób arogancki jako „ilustracji” towarzyszących tekstom pisanym i mówionym. To rzekome uwzględnienie swoistości wytworów wizualnych znalazło swój najbardziej problematyczny wyraz w dominujących w „studiach kulturowych” hasłach: od „czytelności” obrazów do „świata jako tekstu”.

Reakcje przeciw temu były więcej niż zrozumiałe. Tak więc Carlo Ginzburg postrzega znawstwo jako odtrutkę i jako bodziec dla mniej popularnej – ale bardziej do zniesienia – „interdyscyplinarności od wewnątrz”<sup>10</sup>; podobnie czasopismo „October”, które było niegdyś inicjatorem semiotyzacji i kontekstualizacji historii sztuki, teraz propaguje zwrot ku *skill*<sup>11</sup>. Znowu postuluje się warsztatowe umiejętności historyka sztuki, ponieważ dominujący obecnie sposób użycia obrazów nie sprzyja historycznej głębi, spokojowi i refleksji; wytworzył on – w samym centrum potoku obrazów – pustkę, objawiającą się jako semantyczny ikonoklazm. W im większym stopniu towarzyszą nam preferowane obecnie ruchome obrazy, w tym mniejszym stopniu są one percypowane i tym silniej tracą się umiejętności postrzegania form jako nośników i ofert znaczenia. Oko reaguje, odchodząc od permanentnego oglądu. Jest to sankcjonowane przez *pictorial turn*, który w znacznym stopniu przyczynił się do tego „zamglenia”, opierając się narzędziom właściwym dla historii sztuki – takim jak: precyzyjny opis, trening widzenia historycznego, umiejętność rozróżniania i zdolność krytyki – forsując w ten sposób globalizujące zacieranie różnic.

Wśród reakcji przeciwnych, takich, które próbują wkraść się do tego procesu i – poprzez przelicytowanie – go substancjonalizować (Norbert Bolz) lub takich, które mają na celu anachroniczny powrót do hermeneutycznego *status ante* (George Steiner), propagowanie *skill* (Rosalind Krauss) zakrawa na ironię, ponieważ „ćwiczenie w widzeniu porównawczym”, od dawna wyklęta forma nauczania, zyskuje obecnie charakter narzędzia krytyki ideologii. Szkoła widzenia, tradycyjnie praktykowana

<sup>10</sup> C. Ginzburg, *Vetoes and Compatibilities*, „Art Bulletin”, R. LXXVII, 1995, nr 4, s. 534-536.

<sup>11</sup> *Visual Culture Questionnaire*, „October”, R. 77, 1996; R. Krauss, *Welcome to the Cultural Revolution*, ibidem, s. 83-96.

przez historię sztuki, postrzegana jest tutaj jako lekarstwo nie tylko dla samej dyscypliny, ale także dla analizy współczesnej cywilizacji obrazów.

Te głosy, przybierające na sile także pod hasłem „powrotu do obiektu”, stwarzają jednak niebezpieczeństwo, że ponownie zostanie wylane dziecko z kąpielą i przejęte zostaną wszystkie uproszczenia, przeciw którym zwróciło się otwarcie związane z powstaniem nauki o kulturze (*Kulturwissenschaft*). Panuje nastrój „ratuj się kto może”; *roll back* do czystej dyscypliny; uśmiech na dźwięk słowa „inter”dyscyplinarny; szok, gdy użyje się kategorii „kontekstu”<sup>12</sup>.

Tymczasem wystarczy się historycznie upewnić, że historia sztuki jest współodkrywczą nowoczesnej nauki o kulturze. *Cultural Studies* szkoły Birmingham, o tyle, o ile ich celem było zniesienie słupów granicznych między kulturą wysoką i popularną<sup>13</sup>, mają swojego prekursora w *Kulturwissenschaft* Warburgiańskiego typu. Różnica polega oczywiście na tym, że historia sztuki nigdy nie zaakceptowała barier między *high and low* i dlatego ikonoklastyczny impuls z Birmingham był tutaj najzupełniej zbędny. Tak jak zainteresowania Warburga sięgały od *Narodzin Wenus* Botticellogo do druków ulotnych w epoce Reformacji i znaczków pocztowych Republiki Weimarskiej, tak też Panofsky zajmował się w równej mierze Tycjanem, co filmem lub chłodnicą Rolls Royce’a<sup>14</sup>.

Historia sztuki dlatego jest przypadkiem szczególnym w obrębie nauk humanistycznych, że wymaga interdyscyplinarności jako *conditio sine qua non* możliwości zajmowania się własnym przedmiotem. Historia sztuki jako historia kultury nigdy nie może zrezygnować z analizy formalnej. Jest i pozostanie ona początkiem i celem, jednak nie jako cel sam w sobie, ale jako fundament otwarcia. Jeśli historia sztuki miałaby porzucić aktualny model, to tylko opierając się na tym specyficznym dla naszej dyscypliny fundamencie, który z dystansu rozwija odniesienia. Należałoby tutaj przypomnieć koncepcję rozdziału medium i formy Niklasa Luhmanna, której paralelę na gruncie historii sztuki stanowi „antropologia” Hansa Beltinga. Oddzielenie medium i formy stwarza możliwość ich substancjalnej analizy<sup>15</sup>.

<sup>12</sup> Ostatnio błyskotliwie wydrwiony przez Wolfganga Kempa: *Mode und Mehr. Harte, aber ungerechte Worte in Richtung Geisteswissenschaften*, „Neue Rundschau”, R. 109, 1998, nr 3, s. 9-18.

<sup>13</sup> O historii i perspektywie tej szkoły: D. Kellner, *Toward a Multiperspectical Cultural Studies*, „Centennial Review”, R. 36, 1992, z. 1, s. 5-42.

<sup>14</sup> E. Panofsky, *Problems in Titian. Mostly Iconographic*, London 1969; idem, *Die ideologischen Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers & Stil und Medium im Film* (z dodatkowymi tekstami Irvinga Lavina i Williama S. Heckschera), Frankfurt am Main 1993.

<sup>15</sup> N. Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1997, s. 168 nn.



Dyscyplina historii sztuki o tyle pozostaje warta „diagnozy”, o ile jest w stanie obronić swój przedmiot – tj. zaopatrzoną w sens, powstałą historycznie, jednostkową formę – także we współczesnym technicznym świecie obrazów, uważanym za strukturalnie i semantycznie neutralny, a jednocześnie wszechpotężny. W tym celu należy zmobilizować cały materiał, a więc wzmocnić jedność dyscypliny od cesarza Konstantyna do współczesności. To, że metody historii sztuki zawodzą we współczesności, jest częścią mistyfikacji, poza którą rozciąga się – niezanalizowana – władza jako władza obrazów.