

ANDRZEJ LEŚNIAK

OBRAZ OTWARTY. WSPÓŁCZESNA TOPOGRAFIA WIZUALNOŚCI

Obraz funkcjonuje współcześnie tylko jako *obraz otwarty*, rozbity, niejednolity, zależny od skomplikowanej i zdecentralizowanej siatki dyskursów, w których występuje na marginesie bądź jako pojęcie źródłowe, niezbędny punkt odniesienia. Aktualna topografia wizualności musi opierać się na kategorii otwartości, która ujawnia swoje znaczenie w bardzo różnych kontekstach. Metodologie badawcze i dyscypliny wiedzy kształtują się w odniesieniu do tej kategorii; właśnie dlatego dyskursy mówiące o obrazie nigdy nie są autonomiczne, nie mają z góry określonej formy, lecz tworzą się w wyniku serii wymian i interakcji. Współczesna topografia wizualności jest zatem niestabilna i relacyjna, a istniejące w jej ramach kategorie – w tym także kategoria obrazu – nie mają raz na zawsze ustalonego znaczenia. Działają zawsze lokalnie, w określonym kontekście. Mój tekst jest próbą analizy tak określonej pracy obrazu we fragmentach dwóch projektów, które w ostatnich latach wywarły wielki wpływ na kształt dyskursów mówiących o wizualności: antropologii obrazu Hansa Beltinga i nowej nauki o obrazie Georgesa Didi-Hubermana.

*

Miejsce obrazu we współczesnym dyskursie nie jest określone. Niezależnie od tego, w jaki sposób ujmujemy relacje zachodzące pomiędzy różnymi językami i sposobami mówienia, pojęcie obrazu jest trudne do usytuowania. To sytuacja problematyczna, zwłaszcza we współczesnym kontekście, w którym funkcjonuje wielka ilość tekstów, w których obraz bądź pojęcie obrazu gra kluczową rolę. Sytuacja problematyczna: obraz, kategoria stale pojawiająca się w rozmaitych dyscyplinach wiedzy, niekiedy w samym ich centrum, jako pojęcie organizujące dyskurs, niekiedy na marginesie bądź na przecięciu języków teoretycznych, jest czymś kłopotliwym, niemal niezrozumiałym, zwłaszcza wtedy, gdy weźmiemy pod

uwagę wszelkie kontrowersje, które pojawiają się przy okazji jakichkolwiek prób jego dookreślenia. Zwraca na to uwagę między innymi Hans Belting, którego projekt antropologii obrazu [*Bild-Anthropologie*] rozpoczyna się od stwierdzenia o „niezgodności istniejących sposobów widzenia” i o „pomieszaniu języków”: „Modny w ostatnich latach dyskurs o obrazach wprowadził babilońskie pomieszanie języków. Pojawiające się stale, niczym narkotyk, pojęcie „obrazu” przysłania jedynie niezgodność istniejących sposobów widzenia. Maskuje ono fakt, że wcale nie mówi się o tych samych obrazach, także wtedy, gdy zarzuca się to pojęcie, niczym kotwicę, w mieliznach porozumienia. Brak ostrości w dyskursie o obrazach występuje wszędzie tam, gdzie powstaje wrażenie, że krążą one bezcieleśnie, czego nigdy nie czynią endogeniczne obrazy wyobraźni i pamięci, okupujące nasze własne ciało”¹. 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 tym miejscu chciałbym przypomnieć o jednym z elementów topografii dyskursów szkicowanej przez Michela Foucaulta, o zasadzie nieciągłości, sformułowanej między innymi w *Porządku dyskursu*, wykładzie inauguracyjnym wygłoszonym w College de France 2 grudnia 1970 roku:

Zasada nieciągłości: istnienie systemów rozrzedzania nie oznacza, że pod nimi lub poza nimi króluje wielki, niczym nieograniczony, jednostajny i bezgłówny dyskurs, który byłby przez nie tłumiony lub dławiony i że naszym zadaniem jest ich zniesienie, aby właśnie dyskursowi przywrócić naczelny głos. Przemierzając świat, wplatając się we wszystkie jego formy i między wszystkie jego zdarzenia, nie trzeba wyobrażać sobie tego, co niewypowiedziane lub niepomyślane, a co należałoby ostatecznie wyartykułować lub pomyśleć. Dyskursy powinny być traktowane jako nieciągłe praktyki, które się przecinają, czasem zestawiają ze sobą, lecz także często wykluczają się bądź nic o sobie nie wiedzą².

W taki właśnie sposób byłbym skłonny myśleć o stanie współczesnego dyskursu o obrazie. Decydujące jest dla mnie przekonanie o braku języka nadrzędnego, wyróżnionego na przykład ze względu na swą epistemologiczną czy heurystyczną skuteczność, będącego zwierzchnim elementem struktury. Jego nieobecność sprawia, że topografia dyskur-

¹ H. Belting, *Obraz i jego media. Próba antropologiczna*, przeł. M. Bryl, „Artium Questiones” XI, s. 295.

² M. Foucault, *Porządek dyskursu*, przeł. M. Kozłowski, Gdańsk 2002, s. 37-38.

sywna określona jest poprzez nieustannie kształtującą się sieć relacji pomiędzy praktykami, spośród których żadna nie jest bezwzględnie dominująca, a ich konfiguracja tworzy się na drodze wzajemnych interakcji; Foucault mówi w tym kontekście o zestawieniach, krzyżowaniu się, wykluczaniu. To dlatego doświadczenie obrazu może zostać wypowiedziane w różnych językach, a zatem według rozmaitych praw rządzących wypowiedzianiem się i w ramach rozmaitych instytucji. Powróć teraz do artykułu Hansa Beltinga, który wielość tę podkreśla także wtedy, kiedy konstruuje prowizoryczną typologię stanowisk w „nowym sporze o obrazy”:

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, które zawierają w sobie odniesienie podobieństwa, wiążąc je z inną instancją: z rzeczywistością, która – sama nie będąc obrazem – zachowuje wobec niego status nadrzędny. Wreszcie występuje też idealistyczny rodzaj dyskursu, doszukujący się obrazów jedynie na terenie sztuki. Ignoruje on przy tym obrazy *świeckie*, które istnieją poza muzeum (nową świątynią) i dlatego nie są – jako obrazy – poważnie brane pod uwagę³.

To fragmentaryczne zestawienie nie porządkuje ostatecznie sceny języków mówiących o obrazach – Belting rysuje tylko główne linie podziałów, które wydają się być tak głębokie, że powstaje wrażenie nieprzewycięzalnego 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.

Oczywiście możliwe są też inne sposoby rozumienia obrazów i inne sposoby określania relacji, która łączy obraz z wizualnością, sferą znaków czy sztuką jako instytucją (i z takimi instytucjami, jak na przykład archiwum czy muzeum). Wszystkie one wpływają na dyskursywną topografię, której zasadą jest – podkreślam to jeszcze raz – brak języka zwierzchniego czy uprzywilejowanego. Oznacza to, że obraz jest wciąż czymś problematycznym i nieoczywistym, sporną kwestią, która nie znajduje ostatecznego rozstrzygnięcia. Poszczególne próby teoretyczne (przypominam, że tekst Beltinga nosi podtytuł „Próba antropologiczna” [*Ein anthropologischen Versuch*]; niemieckie słowo *Versuch* jest znacze-

³ H. Belting, *Obraz i jego media...*, s. 295.

niowo bliskie terminowi *Essai*; oznacza przede wszystkim próbę, ale też doświadczenie, eksperyment, wystawienie na próbę, a nawet usiłowanie zbrodni) mają charakter lokalny, a ich istotność jest ograniczona z tego względu, że każda taka próba wpisana jest w konkretny dyskurs. Rzecz jasna, nie oznacza to, że poszczególne propozycje teoretyczne mają charakter izolowany, a komunikacja między nimi jest niemożliwa: jeśli zgadzamy się na tezy Foucaulta dotyczące konfiguracji praktyk dyskursywnych, musimy stwierdzić, że języki lokalne zestawiają się wzajemnie, dochodzi pomiędzy nimi do translacji, lecz także do aktów wykluczania. Topografia tej przestrzeni wyznaczana jest zatem nie tylko przez zasadę braku uprzywilejowanego języka opisu, co pociąga za sobą lokalność każdej praktyki dyskursywnej, lecz również przez możliwość wzajemnej interakcji owych praktyk (innym, bardziej szczegółowym problemem jest kwestia zasad regulujących te interakcje: reguł przekładu, translacji, wykluczeń).

W jaki sposób kształtuje się więc współczesne myślenie o obrazie? Jak mówić o obrazie biorąc pod uwagę to podwójne uwikłanie? Z jednej strony, kiedy zaczynamy pisać, jesteśmy nieuchronnie zdeterminowani przez instytucjonalny kontekst, w którym się znajdujemy. Jest tak nawet wtedy, kiedy przekraczamy granice poszczególnych języków, bowiem każdy tekst (także tekst interdyscyplinarny, posługujący się wieloma stylami, pisarskimi idiosynkrazjami czy zawierający odniesienia do rozmaitych dyscyplin wiedzy) odnosi się do pewnych języków tworzących dyskursywną topografię i w ten sposób daje się usytuować. Z drugiej strony, tekst związany z pewną praktyką dyskursywną może być wykorzystany w innym kontekście, w innej praktyce. Mamy tu do czynienia z niestabilnością i otwartością, która dotyka samego statusu aktywności teoretycznej czy pisarskiej. W ten sposób możemy dotrzeć do jednej z możliwych odpowiedzi na pytanie o kształt współczesnego myślenia o obrazie. Otwartość jest jedną z kategorii, które wydają się tu nieodzowne. Moja teza brzmi więc następująco: *myślenie o obrazie ma charakter otwarty*; wynika to nie tylko z fragmentaryzacji przestrzeni dyskursu, nawarstwienia konkurencyjnych „monopoli definicyjnych”, lecz także z tego, że obraz nie daje się ująć w inny sposób. Takie stwierdzenie jest jedną z konstytutywnych tez projektu Hansa Beltinga, który wprost mówi o „wymogu otwartego, interdyscyplinarnego pojmowania obrazu”⁴. Moim zdaniem, wymóg ten nie ogranicza się do projektu antropologii obrazu, lecz ma charakter bardziej ogólny. Zresztą Belting coś takiego sugeruje, kiedy stwierdza, że konstruowany przez niego dyskurs antropologiczny nie może być na stałe powiązany z jedną, konkretną dyscypli-

⁴ Ibidem, s. 296.

ną naukową. Jego cechą konstytutywną powinna być raczej zdolność przekraczania granic dyscyplinarnych i ich problematyzacja. Dlatego właśnie nawiązanie do projektu Hansa Beltinga, tak dla mnie istotne wtedy, kiedy analizuję poetykę dyskursu o obrazie, reguły jego tworzenia się i nawarstwiania, nie sprawia, że perspektywa antropologiczna staje się w moim tekście dominująca. Wręcz przeciwnie: przy zachowaniu perspektywy pragmatycznej, w ramach której żaden tekst kultury nie ma raz na zawsze przypisanego miejsca, interpretacja tekstu antropologicznego może być bardzo przydatna w pracy nad innymi dyscyplinami⁵. Taka konfrontacja różnych języków, sposobów widzenia, utrwalonych dróg myślenia mówi zwykle bardzo dużo o ich ukształtowaniu.

Otwarcie dyskursu o obrazie nie jest czymś jednoznacznym. Można mówić o co najmniej kilku poziomach, na których się ono odbywa, a także o kilku nieuchronnych konsekwencjach, o których musimy pamiętać wtedy, kiedy otwarcie (i kategoria „otwarcia”, wraz z różnymi znaczeniami, jakie może ona przyjąć) staje się istotnym elementem projektu badawczego, naukowego albo po prostu punktem wyjścia tekstu, który dotyczy obrazu.

Otwarcie to wymóg metodologiczny. Nauka o obrazie rozpoczyna się od otwarcia: jakie są praktyczne konsekwencje takiego sformułowania? Pierwszą z nich, a na pewno jedną z najistotniejszych, jest brak określonego punktu wyjścia. Nie jest nim żadna konkretna dyscyplina nauki ani żaden wyróżniony język teoretyczny, bo otwarcie dyskursu nie pozwala na zakreszenie ścisłych granic, w ramach których mówienie o obrazie miałyby się zamykać. W obrębie języków dotyczących obrazu nie istnieje hierarchia, jeśli mielibyśmy ją rozumieć jako niezmienny, niezależny od lokalnego kontekstu porządek. Topografia dyskursów jest skomplikowana i niejednoznaczna; jedną z jej cech kluczowych jest decentralizacja, która powoduje, że nie można ostatecznie uzasadnić żadnej praktyki dyskursywnej. Brak uzasadnienia wiąże się z nieobecnością źródła dyskursu albo z jego rozproszeniem. Powrócę tu znów do kolejnego wymogu metody, za pomocą której Michel Foucault zamierzał uporządkować swoje badania. Chodzi mi o zasadę odwrócenia:

Najpierw zasada odwrócenia: tam, gdzie zgodnie z tradycją spodziewamy się odnaleźć źródło dyskursów, zasadę ich pęcznienia i ich ciągłości, w tych figurach, które wydają się grać rolę pozytywną, jak zasada autora, dyscypliny, woli prawdy – trzeba raczej rozpoznać grę negatywną cięcia i rozrzedzania dyskursu⁶.

⁵ W tym przypadku, na polu dyskursów o obrazie, chodzi między innymi o filozofię sztuki, estetykę, teorię reprezentacji, fragmenty teorii literatury czy o metodologię historii sztuki.

⁶ M. Foucault, *Porządek dyskursu*, s. 37.

Źródła dyskursów, punkty centralne i miejsca skupienia mają wartość negatywną: są raczej początkiem rozproszenia. Właśnie dlatego pisanie o obrazie musi wyglądać inaczej: to również kwestia metodologiczna, czyli taka, która dotyczy kształtu i skuteczności badań. Analiza opierająca się na „figurach pozytywnych” nie dociera do reguł rozpraszania wiedzy ani do zdarzeń, które determinują jej kształt, a które nie należą do pola zakreślonego przez te figury. Zupełnie inaczej byłoby w przypadku metodologii otwartej, inspirowanej negatywnością, która zaburza pozornie tylko stabilne struktury naszej wiedzy. Można powiedzieć, że otwarcie jako wymóg metodologiczny wywodzi się z niewystarczalności tradycyjnych sposobów mówienia – o tym pisze też Michel Foucault, kiedy formułuje zasadę odwrócenia.

Czym różni się otwarta metodologia od innych sposobów badań, od dyskursu źródłowego, skupionego wokół centrum, na przykład wokół określonego, z góry już założonego pojęcia obrazu? Najistotniejsze jest według mnie to, że punkt wyjścia badań nie jest jednoznacznie i raz na zawsze określony, a ich pole nie daje się opanować niezależnie od podjętych środków. Każde przedsięwzięcie jest *próbą*: nie istnieje nic, co moglibyśmy nazwać projektem ostatecznym, to znaczy takim, który daje nadzieję na zamknięcie problemu, na końcową odpowiedź. Nie znaczy to wszakże, że nie możemy zarysować żadnej odpowiedzi. Musimy jednak mieć świadomość tego, że każda taka odpowiedź będzie rozwiązaniem uwikłanym w jednostkowy, niepowtarzalny kontekst, istniejącym tylko jako fragment sieci dyskursów. Takiego rodzaju *próby* znajdujemy w tekstach Georgesesa Didi-Hubermana. Nawiązę teraz do jednej z nich; w tym konkretnym przypadku będzie chodziło o ideę archeologii dyskursywnej, która ma być nowym, innym rodzajem dyskursu, poszerzającym i kwestionującym granice ortodoksyjnie pojmowanego dyskursu historii sztuki. Oto interesujący mnie fragment:

Epistemologia anachronizmu nie funkcjonuje w oderwaniu od „archeologii” dyskursywnej, o której mówiłem wcześniej. Rzadko spoglądamy krytycznie na sposób, w jaki uprawiamy naszą dyscyplinę; zwykle nie pytamy o nawarstwioną, nie zawsze chwalebłą historię słów, kategorii i gatunków literackich, które codziennie wykorzystujemy, kiedy tworzymy naszą wiedzę historyczną. Ta archeologia odkrywa całe połączenie tego, co zabronione bądź niemyślne i właśnie dlatego wywołuje dyskusje albo co najmniej bierze w nich udział⁷.

Wiedza na temat obrazów, przynajmniej w tym kształcie, który projektuje Georges Didi-Huberman, ma charakter otwarty. Oznacza to, że nie istnieje żadna konkretna, odseparowana od innych dyscyplina nauki,

⁷ G. Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris 2000, s. 23-24.

w obrębie której wiedza o obrazie mogłaby powstać i zyskać jednocześnie całościowe i wyłączne uzasadnienie. Nawet jeśli mowa jest tu o „wiedzy historycznej”, co mogłoby sugerować pewnego rodzaju jednolitą przestrzeń (jedność przedmiotu czy metody), chodzi przede wszystkim o to, co można nazwać rozszerzeniem istniejącej do tej pory praktyki badawczej.

Otwarcie metodologiczne rozpoczyna się wtedy, gdy zwracamy uwagę na to, co nieuchronnie determinuje kształt wiedzy: na poetykę tekstu, jego mechanizmy retoryczne, historię pojęć, które w nim występują. Nagle okazuje się, że spojrzenie skupione na obrazie, niedościgły ideał doświadczenia wizualnego rozpiętego pomiędzy analizą detalu i ujęciem syntetycznym, nie może się obejść bez narzędzi pochodzących z innych dziedzin wiedzy. To, co Didi-Huberman nazywa archeologią dyskursywną, jest praktyczną realizacją wymogu krytycznego skierowanego przeciwko pozornie autonomicznym metodom historii sztuki. Archeologia dyskursywna nie ma raz na zawsze ustalonego kształtu ani ustalonych granic – nie wiemy, czym dokładnie jest, lecz potrafimy powiedzieć, w jaki sposób funkcjonuje: każe zastanowić się nad statusem samych wypowiedzi należących do wiedzy historycznej, wprowadza w jej ramy metody pochodzące z innych dyskursów, w tym szczególnie te, które przydatne są w analizie praktycznego funkcjonowania tekstu albo wypowiedzi naukowej. Istotne jest to, że Didi-Huberman zapisuje jej nazwę przy użyciu cudzysłowu – „archeologia” – tak jak gdyby jej status był niepewny, zagrożony lub od samego początku podany w wątpliwość. Są ku temu wyraźne powody: otóż praktyka interpretacyjna działająca w niestabilnym, różnorodnym polu dyskursów funkcjonuje właśnie w ten sposób. Jest z założenia czymś, czego granic (ani ścisłych reguł reprodukcji) nie sposób jednoznacznie określić. Można chyba zaryzykować stwierdzenie, że w pewien sposób dochodzi tu do głosu specyficznie rozumiana idea interdyscyplinarności określająca (albo destabilizująca) pole badawcze. W tym momencie projekt Georges’a Didi-Hubermana łączy się z wizją antropologii obrazu konstruowaną przez Hansa Beltinga, w ramach której niezwykle ważny jest przytaczany już przeze mnie wymóg interdyscyplinarnego pojmowania obrazu – wynika on zresztą z roli, jaką w myśli autora *Bild-Anthropologie* gra kategoria otwartości.

Topografia języków dotyczących obrazu ma również inny wymiar: chciałbym zwrócić uwagę na to, że autor *Devant le temps* mnoży nazwy dyskursów, które tworzy lub których używa. W tym samym, cytowanym przeze mnie zdaniu mowa jest nie tylko o „archeologii” dyskursywnej, lecz także o epistemologii anachronizmu, zaś innych, podobnych przypadków w całym dziele Didi-Hubermana jest bardzo wiele. Jednak żadna z tych nauk, lub raczej prowizorycznych, lokalnych projektów badawczych, nie jest osiągnięciem ostatecznym. To symptomatyczne w sytuacji,

w której tak naprawdę *żaden* język teoretyczny nie jest tym właściwym, a jedynym rozwiązaniem jest właśnie otwarcie.

Otwarcie to także wymóg epistemiczny. Kwestie metodologiczne dotyczące interdyscyplinarności i problemy relacji pomiędzy różnymi dyskursami o obrazie bardzo ściśle wiążą się z pytaniem o kształt wiedzy, którą projektujemy, formułując wymóg otwarcia. Wymóg metodologiczny płynnie przechodzi w wymóg epistemiczny. W tym miejscu, we wstępnych uwagach dotyczących kategorii otwarcia w obrębie wiedzy o obrazie, nie będę jeszcze dokładnie analizował form, które przybiera współczesny dyskurs dotyczący wizualności. Teraz chciałbym tylko zarysować pewien gest, który bardzo wyraźnie pokazuje, jakim przemianom podlega dziś wiedza o obrazie. Wracam ponownie do Georges'a Didi-Hubermana, a ściślej do ostatniego rozdziału *Devant l'image*, a więc do jednego z najważniejszych tekstów tego autora. Wstępny fragment tego eseju w bardzo wieloznaczny i nieczytelny sposób mówi o geście otwarcia. Od samego początku mamy tu do czynienia z komplikacjami i niejednorodnościami, które utrudniają lekturę, zakłócają funkcjonowanie, pracę tekstu i tym samym problematyzują jego interpretację, lecz także wpływają na to, w jaki sposób w ramach tego eseju zaczyna tworzyć się charakterystyka wiedzy o obrazie.

Tego rodzaju tekstualna nieoczywistość, intensywność języka, a także różnorodne konfiguracje określeń i zdarzeń wymagają szczególnej uwagi. Odczytanie musi być w takich warunkach niezwykle dokładne, wrażliwe na transformacje i momenty akcentowania, które decydują o tym, jak kształtuje się szkicowany przez Georges'a Didi-Hubermana opis wiedzy, której przedmiotem jest obraz. Nie może ono pomijać milczeniem tego, co w tym tekście najważniejsze, najbardziej problematyczne i najmocniej przykuwające uwagę: chodzi mi o trudności, które powstają wtedy, gdy rozpoczynamy interpretację oraz o efekty wytwarzane przez określenia odnoszące się do przemian dotyczących wiedzy o obrazie. Tekst może przecież, tak jak w tym przypadku, opierać się na tego rodzaju trudnościach, na zdarzeniach, które jednocześnie definiują i zakłócają jego strukturę, na radykalnym geście, który już na wstępie ją określa i destabilizuje. Taki gest otwiera *Obraz jako rozdarcie i śmierć ucielonego Boga*, esej, którego początkowe fragmenty chciałbym przeczytać teraz bardzo uważnie, zwracając uwagę przede wszystkim na występujące tu złożone sposoby kształtowania i przekształcania wiedzy o obrazie oraz na wchodzące w jej skład pojęcia, kategorie i figury, dzięki którym jest ona w ogóle możliwa:

Otworzyć? A więc naruszyć coś. Co najmniej naciąć, rozedrzeć. O co chodzi naprawdę? O *szarpanie* się w siłach, które narzuca wszelkie poznanie i o pragnienie nadania samemu gestowi owego zmagania – bezgranicznie bolesnemu –

wartości niestosowności lub *nacięcia*. O to, aby to proste pytanie miało przez chwilę taką ostrą i krytyczną wartość: takie byłoby pierwsze życzenie⁸.

Ten fragment jest bardzo wyrazisty, prawie bulwersujący. Jego stylistyka opiera się na krótkich, urywanych zdaniach, na wtrąceniach, które zaburzają ciągłość fraz i na cielesnej, zwierzęcej metaforyce. Nie bez znaczenia jest też nagromadzenie synonimów, dzięki którym otwarcie – najbardziej istotny, początkowy motyw – zostaje przedstawione czy zanalizowane w niezwykle plastyczny sposób. Otwarcie jest zobrazowane (a więc powtórzone) jako naruszenie, nacięcie i rozdarcie; sprawia to, że wydaje się ono być aktem bądź zdarzeniem bardzo intensywnym, bolesnym, a jednocześnie nierozzerwalnie związanym z pewnego rodzaju materialnością. To rzecz jasna nieprzypadkowe: pojawiające się w tytule eseju rozdarcie, dotyczące granic narzuconych przez poznanie, jest intensywne i dotkliwe, co w tym kontekście wskazuje między innymi na krytyczną wartość tego zdarzenia. Pojawia się ona wraz z pierwszym pytaniem; jak będziemy mieli okazję się przekonać, od tego momentu będzie ona w tekście Didi-Hubermana oraz w całym jego projekcie przeformułowania nauki o obrazie nieustannym punktem odniesienia.

Gest, postulat albo zdarzenie otwarcia związane jest z konkretnym miejscem, polem, w ramach którego pisanie i myślenie o obrazie jest określone. Autor *Devant l'image* nazywa je wprost, proponując jednocześnie sugestywną interpretację. Chodzi o system kantowski:

Kant, trafnie, zarysował nam granice. Zakreślił, jakby od środka, kontury sieci – dziwnej, nieprzezroczystej sieci, której węzły byłyby zrobione z luster. To przyrząd służący do zamykania, rozciągliwy tak, jak może być sieć, a zarazem zamknięty jak pudełko: *pudełko przedstawienia*, w którym każdy uderzy się o jego ściankę jak o odbicie samego siebie. Otóż i on, podmiot wiedzy: spekulatywny i spekularny, a to właśnie w odnajdowaniu odbitego w spekulatywnym – postrzeganiu siebie samego w refleksji intelektualnej – leży *magiczny* charakter pudełka, charakter rozpuszczającego się zamknięcia, samowynagradzającego się szwu. Jak zatem wyjść z magicznego kręgu, z lustrzanego pudełka, skoro ów krąg określa nasze własne granice poznających podmiotów?⁹

Systemowość i systematyczność myśli kantowskiej interesuje Didi-Hubermana z tego powodu, że ma ona decydujący wpływ na to, w jaki sposób kształtują się nowoczesne dyskursy o obrazie. Nie będę w tym

⁸ G. Didi-Huberman, *Obraz jako rozdarcie i śmierć wcielonego Boga*, przeł. M. Loba, „Artium Quaestiones” X (2000), s. 229. Tekst ten jest przekładem fragmentu książki G. Didi-Hubermana zatytułowanej *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris 1990. Chodzi o jej ostatni rozdział zatytułowany *L'image comme déchirure et la mort du Dieu incarné*.

⁹ Ibidem, s. 229.

miejscu szczegółowo analizował tego problemu ani opisywał specyficznej interpretacji Kanta i jego sukcesorów, z którą mamy do czynienia w jednym z początkowych rozdziałów *Devant l'image*; chciałbym zwrócić uwagę na niektóre, obecne w tej książce elementy odczytania kantyzmu. Pozwalają one na wstępny, szkicowy zaledwie opis usytuowania obrazu w tym systemie, to znaczy w relacji do kategorii przedstawienia i do innych pojęć, które pozostawiają wyraźne rysy na naszym – nowoczesnym – rozumieniu tego, co obrazowe.

Określenie miejsca, usytuowanie: interpretacja Didi-Hubermana rozpoczyna się od opisu pola zakreślonego przez Kanta dzięki pracy pojęć. Przedstawienie, podmiot wiedzy oparty na refleksji intelektualnej i lustrzane odbicie wyznaczają granice, poza którymi obraz nie może funkcjonować: znika niezauważony, pozbawiony światła. W ten sposób definiuje się ostatecznie nowoczesny (a więc także nasz) kształt myśli, w perspektywie którego obraz jest ujmowany zawsze w ramach przedstawienia wytwarzanego przez podmiot. Jego miejsce wyznaczone jest bardzo kategorycznie: jest on *zamknięty* w granicach refleksji, dzięki której utrwała się prawomocność wiedzy. Idealnie dopasowany, homogeniczny obraz formowany przez lustro (ten obraz jest przede wszystkim obrazem myśli) zamyka się, tworząc *zamkniętą* przestrzeń: autor *Devant l'image* używa metafory lustrzanego pudełka, które zatrzymuje dla siebie każdy promień światła. Spekulatywność i spekularność, praca myśli i praca lustra to dwa podstawowe, a jednocześnie pokrewne i uzupełniające się pojęcia będące punktami odniesienia dla lektury Didi-Hubermana. Gest rozdarcia, który decyduje o intensywności odczytania Kanta, przynajmniej w tym wstępnym fragmencie tekstu, dotyka właśnie tych dwóch, powiązanych ze sobą punktów. Można powiedzieć, że od samego początku wyznaczają one topografię pola, po którym się teraz poruszamy. Chodzi o pole zakreślone we wnętrzu systemu kantowskiego, zamykające obraz, dokładnie i metodycznie ustalające jego granice. Nowoczesne pojęcie przedstawienia nie pozwala wyjść poza ten obszar: stawką jest tu integralność podmiotu, pewność wiedzy, prawomocność refleksji. Gest Didi-Hubermana jest więc z konieczności uwikłany w to, co nazwałem już topografią, systemem granic wyznaczonych dla (i przeciw) obrazowi. Rozdarcie odnosi się do nich i kwestionuje ich ostateczny charakter. Sensem tego posunięcia jest otwarcie i naruszenie: poszukiwanie rysy w pozornie oczywistej konstrukcji definiującej sposób, w jaki myślimy o obrazie, zdarzenie krytyczne, próba innego pisania.

Mówienie o otwarciu jest w tym momencie jeszcze bardzo ryzykowne. To istotna, lecz równocześnie wieloznaczna i problematyczna kategoria. Jej znaczenie nie wyczerpuje się w żadnym z tekstów, w żadnym pojedynczym zdarzeniu otwarcia. To zresztą niemożliwe: Didi-Huberman

nie stara się sformułować obowiązującej definicji, unika jednoznacznych określeń, mnoży nazwy, które nigdy nie mają charakteru ponadlokalnego. Wszystko to sprawia, że najbardziej istotna wydaje się być sama praca otwarcia, zdolność krytyczna, dążenie do przemyślenia tego, co nieoczywiste. Chodzi więc o pewną zdolność czy możliwość, która ujawnia się i wytwarza określone efekty. Wieloznaczność, niestabilność, a nawet wewnętrzna sprzeczność, która komplikuje pracę otwarcia dochodzi w pewnym stopniu do głosu w innej, późniejszej książce Didi-Hubermana. Myślę o wydanym w 1999 roku dziele zatytułowanym *Ouvrir Venus. Nudité, reve, cruauté*, w którym motyw otwarcia pojawia się w różnych kontekstach i w żadnym z nich nie funkcjonuje w oczywisty, niesprzeczny, dający się łatwo opisać sposób. Wręcz przeciwnie: opiera się on na wewnętrznej, nieusuwalnej komplikacji. Didi-Huberman nie stara się jej zasłonić, lecz wykorzystuje tworzone przez nią efekty znaczeniowe i wprowadza je do swojej interpretacji.

Ale jak rozumieć to otwarcie? Nie decydujemy pochopnie (prowadziłoby to do zamknięcia, ograniczenia, do zbyt pośpiesznego wyboru „wyróżnionej reprezentacji”). Zaakceptujmy to, że pracują tu razem dwa przeciwne znaczenia otwarcia: *otwierać* tak, jak otwiera się pole albo nieskończoną ilość możliwości; *otwierać*, nacinając ciało, poświęcając integralność organizmu¹⁰.

Figura otwarcia jest zatem wewnętrznie sprzeczna, rozdarta i wieloznaczna. Odnosi się zarówno do projektowanego, nadchodzącego czy przyszłego pola możliwości, jak i do dezintegracji określonej całości, do zniszczenia ciała. Podobnie funkcjonuje ona w interpretowanym przeze mnie tekście będącym komentarzem do Kanta: naruszenie systemu opartego na przedstawieniu, na pracy myśli, gest nacięcia, który komplikuje pozycję podmiotu to dopiero niektóre z możliwości i konsekwencji otwarcia. W kolejnym fragmencie pojawia się – już po raz drugi, lecz tym razem w o wiele bardziej rozszerzonej formie – nawiązanie do kategorii wiedzy, które jest o tyle istotne, że wprowadza nas w zagadnienie statusu dyscyplin – w tym zwłaszcza historii sztuki w jej współczesnym kształcie – których przedmiotem jest obraz.

Trzeba się zmagać dalej i, wbrew Kantowi, napierać na ściankę, naruszyć ją, znaleźć w niej szczelinę. Trzeba się starać zniszczyć ten odbijający obszar, gdzie odbite i spekulatywne zbiegają się, aby stworzyć przedmiot wiedzy jako *prosty obraz* dyskursu, który go wypowiada i osądza. Zrozumiemy wtedy, ile w takim geście może być cierpienia, a nawet samobójczego lęku – udręczenia doświadczanego, jak i zadanego, co można wyczytać w niemieckich tekstach samego Panofsky'ego. Gdyż odrzucając ńędzę więźnia, jak i triumf maniaka, ten, kto niszczy choćby kawałek ścianki, ściąga na siebie ryzyko śmierci w oczach podmiotu

¹⁰ G. Didi-Huberman, *Ouvrir Venus. Nudité, reve, cruauté*, Paris 1999, s. 95.

wiedzy. Oznacza to, że bierze na siebie ryzyko nie-wiedzy. Lecz ryzyko to okaże się samobójcze tylko dla tego, dla kogo wiedza była samym życiem¹¹.

Właśnie dlatego otwarcie jest kategorią niezwykle istotną wtedy, gdy zaczynamy zastanawiać się nad problemem statusu wiedzy o obrazie. Didi-Huberman podkreśla krytyczną wartość tego gestu i kryjącą się w nim możliwość innego sposobu pisania, ale także innego sposobu kształtowania wiedzy, której przedmiotem jest obraz. Być może najważniejszą okolicznością jest tutaj konfrontacja, której poddany zostaje nowoczesny model wiedzy, który jest nierozzerwalnie związany z naszkicowanym już wcześniej modelem myślenia. Oparty na kategorii przedstawienia, na współzależności, która łączy myśl i odbicie, na spekulatywności i spekularności, nie toleruje w swych granicach jakiegokolwiek rysy. Jest zamkniętą całością, w ramach której wszystko poddaje się refleksji i – jako oczywiste – staje się podstawą wiedzy i fundamentem tożsamości podmiotu wytwarzającego przedstawienia.

Otwarcie (naruszenie modelu wiedzy opartego na kategorii przedstawienia) prowadzi do przemyślenia statusu wiedzy o obrazie, która nie tworzy już stabilnej struktury. Jej granice stają się płynne, są odtąd zagrożone, dotknięte przez niewiedzę. Otwarta topografia wiedzy jest krucha i zmienna, nie ma w niej żadnego stałego punktu, co oznacza również, że przedmioty wizualne przestają być oczywiste. Rozdarcie odnosi się do wiedzy, do dyscypliny, ale także do słów i pojęć określających przedmiot, o którym próbuje pisać autor *Devant l'image*:

Przecięcie pojęcia obrazu oznaczałoby najpierw powrót do załamania słowa, które nie potrafiłoby mówić ani o produkcji obrazu, ani o reprodukcji, ani o ikonografii, a nawet o „figuratywnym” wyglądzie. Oznaczałoby to powrót do analizy obrazu, która nie zakłada *jeszcze* „figury wyobrażonej” – czyli figury zastygłej w przedmiocie przedstawienia – ale tylko *figurę wyobrażającą*, czyli proces, drogę, dziejące się pytanie o kolor, o wielkość: pytanie *jeszcze* otwarte dotyczące wiedzy o tym, co mogłoby na takiej pomalowanej powierzchni lub w takim załamaniu kamienia *stać się widzialne*. Należałoby, otwierając pudełko, otworzyć oko na wymiar spojrzenia oczekującego: oczekiwać, aż widzialne „zwycięży” i w tym oczekiwaniu dotknąć namacalnie *wirtualnej* wartości tego, co usiłujemy zrozumieć pod terminem *wizualne*¹².

Moim zdaniem jest to jeden z kluczowych fragmentów dzieła Didi-Hubermana. Bardzo wyraźnie zaznacza się tu dążenie do gruntownego przemyślenia *episteme* dotyczącej obrazu. Wiedza, podobnie jak język, w którym ona funkcjonuje, jest tu obiektem krytyki, która nie byłaby w tym przypadku możliwa bez odwołania się do kategorii otwarcia.

¹¹ G. Didi-Huberman, *Obraz jako rozdarcie...*, s. 229-230.

¹² *Ibidem*, s. 231.

Otwarcie i załamanie słowa określającego obraz jest warunkiem możliwości *innego* spojrzenia, które prowadzi do *innej* wiedzy. Jak przekonamy się później, celem Didi-Hubermana nie jest w żadnym razie apologia ignorancji ani jakakolwiek pochwała milczenia czy niemej niewiedzy w obliczu obrazu. Otwarcie jako wymóg epistemiczny, dotyczący wiedzy o obrazie, prowadzi autora *Devant l'image* ku projektowi myśli sprobematyzowanej, krytycznej wobec samej siebie, niejednolitej, zagrożonej niewiedzą, która nigdy jednak nie staje się jedynym odniesieniem. Chodzi bowiem o dialektyczną relację, która rozgrywa się między wiedzą i niewiedzą, o niestabilność systemów myśli, które nigdy nie znajdują ostatecznego uprawomocnienia przedmiotowego czy metodologicznego. W zakończeniu rozdziału, o którym teraz mówię, pojawia się fraza, która doskonale ową niestabilność przedstawia: „Cała trudność polega na tym, by się nie lękać ani wiedzieć, ani nie wiedzieć”¹³. Do tego zdania będę jeszcze powracał, jeśli nie bezpośrednio, to w formie nawiązania do zarysowanej przez Didi-Hubermana dialektycznej sytuacji, w ramach której kształtuje się współczesne myślenie o obrazie. Trudność, o którą mu chodzi, zawieszenie pomiędzy wiedzą i niewiedzą, nie daje się myśleć inaczej, jak tylko w perspektywie otwarcia, któremu podlega *episteme* konstruowana w rozmaitych dyskursach. Wypada w tym miejscu powrócić do dyskursywnego porządku, o którym mówi Michel Foucault. Wiedza zagrożona niewiedzą, a nawet, w pewnych przypadkach, przez nią umożliwiana¹⁴, jest praktyką nieciągłą. Jest tak nie tylko dlatego, że nie da się jej przekroczyć w poszukiwaniu upragnionej wiedzy niepodważalnej czy nieograniczonej, lecz też dlatego, że jest ona dyskursem otwartym, heteronomicznym, skazanym na konfrontację z innymi językami. Dzięki kategorii otwarcia możemy zrozumieć, czym jest obraz, który w obrębie naszej wiedzy (dla kształtu której otwarcie jest zdarzeniem decydującym) nie funkcjonuje inaczej, jak tylko jako *obraz otwarty*.

Otwarcie to wymóg krytyczny. Dwa omawiane przeze mnie aspekty otwarcia (czy też kategorii „otwarcia”), zarówno ten, który odnosi się do metodologicznych aspektów współczesnej teorii obrazu (a ściślej do jej interdyscyplinarnego charakteru) jak i ten, który określa sam projekt wiedzy i jej poetykę, mają charakter *krytyczny*. I nie chodzi mi tylko o podkreślenie tego, że nawiązanie do pojęcia krytyki i do krytyczności w ogóle było w przywoływanych przeze mnie fragmentach tekstów Didi-

¹³ Ibidem, s. 303.

¹⁴ W tym momencie odsyłam do analiz Georgesego Didi-Hubermana poświęconych funkcjonowaniu dyskursu historii sztuki, w którym niewiedza albo stłumienie wiedzy, specyficzne zapomnienie, może spełniać rolę warunku możliwości zaistnienia jednolitego korpusu wiedzy naukowej bądź jednoznacznej interpretacji dotyczącej określonego dzieła sztuki. Zob.: G. Didi-Huberman, *Devant le temps*, s. 11-22.

-Hubermana bardzo czytelne, wręcz dosłowne. To oczywiście bardzo ważne: koncept archeologii dyskursywnej w tej formie, o której mowa w *Devant le temps*, nie mógłby zaistnieć bez odniesienia do tej kategorii. Mówi się tu przecież wprost o „krytycznym spojrzeniu”, które odkrywa to, co niemyślne – warstwy znaczeń, niejasne historie pojęć, spiętrzone, niestabilne struktury określające poszczególne dyscypliny naukowe, w tym zwłaszcza historię sztuki. Podobnie jest w przypadku otwarcia, które narusza stabilność projektu wiedzy o obrazie. Określenia, które autor *Devant l'image* mnoży wtedy, gdy definiuje ten projekt, zyskują swe znaczenie między innymi dzięki relacji, jaka zachodzi pomiędzy nimi i pojęciem krytyczności. Kategorie takie jak otwarcie, naruszenie, nacięcie stanowią swego rodzaju kontynuację tego pojęcia, są świadectwem jego asymilacji na polu dyskursu dotyczącego obrazu. Zradykalizowana stylistyczna warstwa tekstu, wyliczenia zbudowane z metafor odwołujących się do fizycznych, materialnych procesów i do procedur destrukcyjnych znanych z malarstwa współczesnego, to wszystko obrazuje pracę krytyczną dokonującą się w tym języku. Dominującym wrażeniem jest tu poczucie niestabilności, które rozpoczyna się wraz z „pierwszym życzeniem”, z pragnieniem reinterpretacji struktur determinujących myślenie o obrazie.

*

W tym momencie, w ramach zakończenia, chciałbym podkreślić to, że wszystkie skojarzenia, które pojawiają się wtedy, gdy analizujemy przemiany w metodologii i w poetyce wiedzy, w ogólny sposób określają relację, która łączy otwarcie i krytykę. Jej znaczenie nie ogranicza się do tych konkretnych kwestii, o których wspominałem – archeologia dyskursywna i destabilizacja wiedzy to tylko jedno z wielu definiujących ją zdażeń. Chodzi mi przede wszystkim o to, że otwarcie dyskursu o obrazie i otwarcie obrazu to zdarzenia mające istotne znaczenie krytyczne wobec pewnych utrwalonych sposobów myślenia o tym, co wizualne. Dzięki nim możliwa staje się analiza tego, w jaki sposób współcześnie kształtuje się to skomplikowane i niejednoznaczne pole. Krytyka ma wymiar genealogiczny: tekst krytyczny odnoszący do obrazu pokazuje nie tylko to, na czym polega destabilizacja i przesunięcie w obrębie wiedzy, lecz także to, w jaki sposób, dzięki jakim nawiązaniom i na drodze jakich modyfikacji te przesunięcia mogły zaistnieć.

Ogólna topografia dyskursu o obrazie może być zatem opisana za pomocą powiązanych ze sobą kategorii, z których tak naprawdę żadna nie jest dominująca ani autonomiczna. Dynamika tej topografii, logika relacji jej poszczególnych elementów wskazuje raczej na to, że pojęcia

mają tu zawsze znaczenie lokalne. Tak jest również z kategorią otwarcia, która, mimo swej wielowarstwowości i niezdeterminowania, funkcjonuje tylko w sieci odniesień, a więc w ramach relacji z innymi pojęciami, takimi jak krytyczność czy destabilizacja. Oznacza to, że obraz – obraz *otwarty* – jest figurą rozszczepioną, niejedolitą, niemożliwą do ostatecznego usytuowania. Jego miejscem jest przestrzeń dyskursów określona przez zasady nieciągłości i odwrócenia. Obraz staje się fragmentem tej przestrzeni; jest tak samo kruchy i nieprzewidywalny jak ona.

THE OPEN PAINTING. CONTEMPORARY TOPOGRAPHY OF THE VISUAL

Summary

In contemporary art history thinking about the painting is open-ended. Its good examples are Hans Belting's anthropology of the painting and the art history practiced by Georges Didi-Huberman. Their projects, inspired by different disciplines of knowledge, refer to alternative ways of speaking about the painting. They function in a network of discourses, which can be described by means of the instruments proposed by Michel Foucault, particularly the concepts of discontinuity and reversal. In such a context, opening seems to be a key figure of discourse and a basic criterion of writing texts in art history. Opening influences various methods of research, which is connected with a specific understanding of the idea of interdisciplinarity. It determines the form of knowledge and problematizes certain traditional concepts of art history.

It is obvious that such a transformation of the discourses of the visual is critical of the traditional ways of thinking about the painting. Belting's project turns against the attempts to monopolize that field by particular disciplines of knowledge, while Didi-Huberman's program is a critique of a traditional model of art history based on the idea of representation, at least since the writings of Vasari and the aesthetics of Kant. Questioning the boundaries of specific disciplines, particular idioms of theory, and the very foundation of knowledge challenges the status of the painting as an object of art history or anthropology. As a result, the painting ceases to be something obvious and intelligible – it becomes a problem from which different interpretations can start. In such a context, the painting itself turns into an open object, a network of relations, a set of fragments. The place of the open painting is not determined once and for all, and its descriptions call for interpretive categories which are local, provisional, and limited in range.