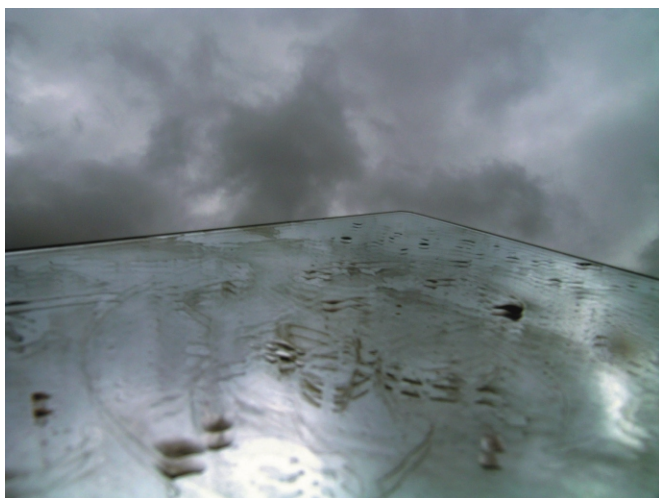


ANDRZEJ LEŚNIAK

OBRAZ PŁYNNY

GEORGES DIDI-HUBERMAN
I DYSKURS HISTORII SZTUKI



UNIVERSITAS

OBRAZ PŁYNNY



Komitiet redakcyjny:

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

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

W przygotowaniu:

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

Wprowadzenie do teorii aktora-sieci

Tom 75: Bożena Shallcross, *Rzeczy i zagłada*

Tom 77: Jakub Momro, *Literatura świadomości.*

Samuel Beckett – podmiot – negatywność

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

ANDRZEJ LEŚNIAK

OBRAZ PŁYNNY

GEORGES DIDI-HUBERMAN
I Dyskurs Historii Sztuki

KRAKÓW

Publikacja dotowana przez Uniwersytet Jagielloński

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

ISBN 97883-242-1463-1

TAiWPN UNIVERSITAS

Redaktor naukowy
Ryszard Nycz

Projekt okładki i stron tytułowych
Katarzyna Nalepa

Na okładce zdjęcie własne

www.universitas.com.pl

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

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

Wstęp

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

I. Archeologia wiedzy o obrazie

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

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

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

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

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

² Ibidem, s. 11–12.

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

daną przez Hansa Beltinga w 1983 roku książkę *Das Ende der Kunstgeschichte*⁴] o pożegnaniu z wiodącym modelem historii sztuki i jego wewnętrzną logiką, która polegała na opisywaniu przesunięć stylistycznych pomiędzy poszczególnymi okresami historycznymi. Im dalej posuwała się dezintegracja historii sztuki jako koherentnego dyskursu, tym bardziej rozmywała się ona w środowisku kulturowym i społecznym, którego była częścią. Debata o metodzie utraciła wyrazistość, a historycy zastąpili jedną, obowiązkową historię sztuki kilkoma, a nawet większą liczbą historii sztuki, które istnieją obok siebie, podobnie jak dzisiejsze style artystyczne”⁵. Aby zrozumieć tezę Beltinga, należy dookreślić pojęcie „koherentnego dyskursu”. Nie chodzi tu o historię sztuki w ogóle (która w swym historycznym rozwoju podlegała przemianom, a poszczególne modele jej funkcjonowania były zastępowane przez nowe sposoby myślenia), ale o dyscyplinę ukształtowaną w epoce nowoczesnej, dominującą w nauczaniu uniwersyteckim. „Retoryczna figura przemowy o końcu historii sztuki nie ma oznaczać, że sztuka czy historia sztuki jest skończona, lecz że i w sztuce, i w dyskursie historii sztuki daje się zauważyć nadejście końca tradycji, która ukształtowała się w erze modernizmu i stała się kanoniczna”⁶.

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

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

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

⁶ Ibidem, s. 7.

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

POJĘCIE DYSKURSU

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

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

⁸ Ibidem, s. 3.

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

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

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

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

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

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

kretnym charakterem wiąże się indywidualizacja: dyskurs jest zawsze powiązany z tym, kto go wypowiada, może wypowiedzieć lub jest uprawniony do tego, by go wypowiadać albo interpretować. W istocie odnosi się do całości kontekstu, w którym funkcjonują wypowiedzi. Zewnętrzne warunki, otoczenie społeczne, polityczne i teoretyczne wpływają na jego kształt i determinują sposoby użycia. Kiedy Foucault mówi, że dyskurs istnieje zawsze w ramach systemu formacyjnego, chce powiedzieć także to, że nie można o nim myśleć bez odniesienia do instytucji, w której powstaje. Dyskurs psychiatryczny jest szczególnie dobrym przykładem: *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu* to nie tylko studium fenomenu obłąkania badanego w języku psychiatrii, ale też kliniki, w ramach której jest ono leczone. To powiązanie ma znaczenie również w polu historii sztuki. W najogólniejszym sensie dyskurs historii sztuki, czyli zinstytucjonalizowany sposób mówienia, charakteryzujący się określoną poetyką, specyficznymi środkami wyrazu i regułami formowania wypowiedzi, określa granice tego, co o sztuce można powiedzieć w określonym momencie historycznym.

„Sytuacja jest paradoksalna: ażeby określić zespół wypowiedzi w jego odrębności, trzeba opisać rozproszenie jego przedmiotów, ukazać odstępstwa, jakie je dzielą, zmierzyć odległości, jakie między nimi panują – innymi słowy, sformułować prawo ich rozłożenia”¹⁰. Analiza dyskursu musi wziąć pod uwagę jego nieuchronne rozproszenie, które wynika z tego, iż jest on zbiorem konkretnych wypowiedzi, a nie abstrakcyjną, beczasową strukturą językową. Opis dyskursu w *Archeologii wiedzy* przypomina wizję rozproszenia, o której mówił Hans Belting. Oczywiście pomiędzy tymi dwiema koncepcjami istnieją poważne różnice – Foucault pisze o jednostkowych wypowiedziach językowych, natomiast Belting o złożonych sposobach mówienia. Łączy je jednak podstawowa zasada organizacji strukturalnej: przewaga fragmentaryzacji nad całością, niejednorodność, nieregularność. W ujęciu Beltinga współczesny dyskurs o obra-

¹⁰ Ibidem, s. 58.

zie powstał w wyniku rozbicia owego historycznego, „koherentnego dyskursu” historii sztuki, który powstał w epoce nowoczesnej. Współczesny dyskurs charakteryzuje niejednorodność metodologiczna i brak możliwości porozumienia między przedstawicielami wyspecjalizowanych dyscyplin, w ramach których obraz jest na różne sposoby definiowany.

Przedmiotem badań Foucaulta nie są nigdy języki czy sposoby mówienia jako pewne całości, lecz konstytuujące je rozproszenia, charakterystyczne nieciągłości.

(...) stąd pomysł opisanie owych rozprożeń; dążenia do tego, by uchwycić jakąś regularność pośród elementów, które z całą pewnością nie organizują się ani w progresywnie dedukcyjną konstrukcję, ani w niezmierzoną księgę, co stopniowo pisze się poprzez wieki, ani też w dzieło podmiotu zbiorowego. Chodziłoby o porządek ich kolejnego zjawiania się, ich korelacji – gdy zjawiają się równocześnie, ich pozycji dających się oznaczyć we wspólnej przestrzeni, ich funkcjonowania względem siebie, ich powiązanych i zhierarchizowanych transformacji. Analiza taka nie usiłowałaby wydzielić wysepek spójności, by opisać ich wewnętrzną strukturę (...) Badałaby natomiast formy repartycji¹¹.

Wszelkie ramy epistemologiczne stosowane w tradycyjnej historiografii (przede wszystkim w historii idei) do opisu dyskursów zostały przez Foucaulta odrzucone ze względu na leżące u ich podstaw założenie o ciągłości tego, co analizowane. Badanie nieciągłości wiązało się z krytyką pojęć będących pochodnymi idei ciągłości, takich jak tradycja, wpływ, rozwój czy ewolucja. Wszystkie one służyły temu, by pojedyncze, rozproszone zdarzenia mogły zostać ujęte w większe struktury wyjaśniające ich pochodzenie i wzajemne związki. W tym miejscu należy przypomnieć o jednym z elementów topografii dyskursów, o zasadzie nieciągłości, sformułowanej przez Michela Foucaulta w *Porządku dyskursu*, wykładzie wygłoszonym w Collège de France 2 grudnia 1970 roku, rok po publikacji *Archeologii wiedzy*.

¹¹ Ibidem, s. 63–64.

Zasada nieciągłości: istnienie systemów rozrzedzania nie oznacza, że pod nimi lub poza nimi króluje wielki, niczym nieograniczony, jednostajny i bezgłośny 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 wiedzą¹².

Zasada nieciągłości była oznaką decyzji teoretycznej, na mocy której pewne pojęcia historii idei zostały podane w wątpliwość. Wedle Foucaulta odpowiadały one za iluzję historycznej ciągłości, której ustanowienie (pod postacią tradycji, rozwoju kultury, ewolucji ku ideałowi czy „ducha” łączącego oddzielne zjawiska danej epoki) było za każdym razem celem badań. Historia idei była formą poszukiwania nadrzędnego języka opisu, dyskursu pozbawionego fragmentaryczności, skupiającego w sobie ich ogólne znaczenie pojedynczych zdarzeń i wpisującego je w logiczny ciąg, uporządkowany zwykle z pomocą relacji przyczyny i skutku.

Tymczasem dla Foucaulta decydujące jest przekonanie o braku języka nadrzędnego, wyróżnionego na przykład ze względu na swą epistemologiczną czy heurystyczną skuteczność, będącego zwierzchnim elementem struktury. Jego nieobecność sprawia, że dyskurs określony jest przez nieustannie kształtującą się sieć relacji pomiędzy pojedynczymi wypowiedziami czy fragmentami języków, spośród których żaden nie jest bezwzględnie dominujący, a ich konfiguracja tworzy się na drodze wzajemnych interakcji. Foucault mówi w tym kontekście o zestawieniach, krzyżowaniu się, wykluczaniu. W koncepcji Beltinga chodzi o analogicznie ukształtowany zbiór języków czy wypowiedzi teoretycznych, które nie tworzą zwartej całości. Niezgod-

¹² M. Foucault, *Porządek dyskursu. Wykład inauguracyjny wygłoszony w Collège de France 2 grudnia 1970*, przeł. M. Kozłowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002, s. 37–38.

ność pojedynczych punktów widzenia i sposobów definiowania obrazu sprawia, że pod znakiem zapytania staje projekt historii sztuki jako takiej, rozumianej jako „koherentny dyskurs”, czyli nadrzędny język opisu dzieł sztuki. To właśnie brak tego języka sprawia, że odwołanie do koncepcji dyskursu z *Archeologii wiedzy* jest nieodzowne; wyjaśnia ona nie tylko fragmentaryczność języka, którym posługujemy się współcześnie, mówiąc o wizualności, ale także symptomatyczny nadmiar epilogów i świadectw kryzysu. Nieustannie zapowiadany koniec historii sztuki jest znakiem braku możliwości porozumienia, przekroczenia granic dzielących różne sposoby mówienia.

W jaki sposób badać dyskurs, skoro przedmiot badań charakteryzowany jest przez nieciągłość i rozproszenie? Foucault zaproponował ideę archeologii, która paradoksalnie nie dotyczy fundamentów czy początków, lecz konfiguracji dyskursu.

Słowo „archeologia” nieco mnie niepokoi, gdyż odnosi się do dwóch motywów, które mnie nie interesują. Przede wszystkim do motywu początku (greckie słowo *archè* oznacza początek). Nie staram się badać początku jako pierwszego źródła, fundamentu, który umożliwiałby wszystko inne. (...) Poszukuję zawsze początków relatywnych, raczej instauracji i transformacji niż fundamentów. Niepokoi mnie też idea warstw. Nie poszukuję bowiem relacji sekretnych, ukrytych, bezgłośnych czy tak głębokich, że wymykających się ludzkiej świadomości. Staram się określić relacje, które zachodzą na powierzchni dyskursu; staram się uwidocznic tylko to, co pozostaje niewidzialne, gdyż niezmiennie pozostaje na powierzchni rzeczy¹³.

Archeologia ze swej istoty jest projektem krytycznym, alternatywnym względem tradycyjnych przedsięwzięć historyograficznych. Jej przedmiotem są konkretne wypowiedzi, teksty, zbiory zdarzeń, a nie znaczenia, do których dyskurs miałby odsyłać, czy świadomość piszącego podmiotu. Archeologia nie opiera się na założeniu o ciągłości tego, co historyczne; ma być opisem rozproszenia zdarzeń.

¹³ M. Foucault, *Michel Foucault explique son dernier livre*, entretien avec J.-J. Brochier, „Magazine littéraire”, nr 28, kwiecień–maj 1969, s. 23; M. Foucault, *Dits et écrits*, t. 1, 1954–1969, s. 586.

W *Porządku dyskursu* Foucault dookreślił zadania stojące przed badaniami archeologicznymi; wyróżnił analizę krytyczną, opisującą relacje między dyskursami, sposoby tworzenia wypowiedzi, wykluczania tego, co nieprawomocne, i analizę genealogiczną, której przedmiotem jest pochodzenie dyskursu. „Inną dyrektywą badawczą jest przeprowadzenie z jednej strony analizy krytycznej dyskursu (tzw. badanie systemów ekskluzyj), a z drugiej tzw. analizy genealogicznej zwracającej uwagę na samo kształtowanie się dyskursu”¹⁴. Tak naprawdę obydwa wymiary analizy zaproponowanej przez Foucaulta mają wartość krytyczną. Jej celem jest za każdym razem zwrócenie uwagi na nieuświadomiane wcześniej ograniczenia dyskursów.

Koncept archeologii wiedzy jest odpowiedzią na potrzebę krytyki nauk humanistycznych, której symptomy zauważyć można u Foucaulta już w tekstach pochodzących z lat sześćdziesiątych XX wieku. Chodziło o zbadanie założeń leżących u podstaw dyscyplin wiedzy i kształtujących ich praktykę, niepewność dzielących je granic. W rozmowie z Alainem Badiou, opublikowanej w 1965 roku, Foucault mówi o dążeniu do prze-myślenia dyscyplin humanistycznych, które pojawiło się w samym ich wnętrzu. Jego zdaniem do tamtej pory analizowane były one niejako z zewnątrz, z perspektywy filozoficznej czy metodologicznej, a stworzone w ten sposób metadyskursy nie stawały się automatycznie częścią dyscypliny. Refleksja dotycząca psychologii jako takiej wewnątrz samej psychologii miała pojawić się dopiero u Lacana; równoległe inne dyscypliny humanistyczne zwróciły się ku swym własnym fundamentom.

– Czy sądzi Pan, że o psychologii jako nauce i technice można powiedzieć to, co mówi się o naukach ścisłych: że same tworzą własną filozofię, czyli dokonują krytyki własnych metod, pojęć itd.?

– Myślę, że chodzi o to, co dzieje się teraz w psychoanalizie i w innych naukach, takich jak antropologia. Po analizach Freuda możliwe stały się analizy

¹⁴ J. Topolski, *Wstęp*, w: M. Foucault, *Archeologia wiedzy*, op. cit., s. 19. Zob. M. Foucault, *Porządek dyskursu*, op. cit., s. 42.

Lacana, po Durkheimie mógł pojawić się Lévi-Strauss; to wszystko w istocie dowodzi, że nauki humanistyczne właśnie tworzą we własnym wnętrzu i dla samych siebie swego rodzaju relację krytyczną, której nie sposób nie odnieść do tej relacji, którą odnosi do siebie fizyka czy matematyka; podobnie jest z językoznawstwem¹⁵.

Diagnoza Foucaulta, choć postawiona została bez czasowego dystansu, znajduje potwierdzenie w ocenach formułowanych współcześnie, ze świadomością decydujących przemian dyskursu humanistyki, do których doszło w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku. Po dyskusjach o schyłku epoki nowoczesnej i o postmodernizmie, a tym bardziej w obliczu zjawiska niezwykle popularności dekonstrukcji, stało się oczywiste, że krytyczna autoanaliza nauk humanistycznych była czymś nieuniknionym. Poczucie konieczności zrewidowania fundamentów w każdej dyscyplinie przybierało, rzecz jasna, odmienne formy; można jednak mówić o ogólnej tendencji, która coraz wyraźniej zaczęła przejawiać się w badaniach. „Przez mniej więcej ostatnie dwadzieścia lat rozwojowi nauk humanistycznych towarzyszyła narastająca świadomość własnych ograniczeń: arbitralności granic poszczególnych dyscyplin, estetyki stanowiącej podstawę większości badań humanistycznych oraz oddalenia od rzeczywistych społecznych zagadnień, które to zostały relegowane do obszaru nauk społecznych”¹⁶. Wygłoszona w 1996 roku teza Mieke Bal w systematyczny sposób porządkuje zagadnienie autoanalizy nauk. Jej źródła to nieadekwatność granic dyscyplinarnych, estetyzacja badań i ich odebranie od problematyki społecznej. Dzięki krytyce współczesna humanistyka odnosi się do tych problemów; przynajmniej

¹⁵ M. Foucault, *Philosophie et psychologie* (entretien avec A. Badiou), w: *Dossiers pédagogiques de la radio-télévision scolaire*, 27 février 1965, s. 65–71; M. Foucault, *Dits et écrits*, t. 1, 1954–1969, s. 447.

¹⁶ M. Bal, *Dyskurs muzeum*, przeł. M. Nitka, w: M. Popczyk (red.), *Muzeum sztuki. Antologia*, Universitas, Kraków 2005, s. 345. Niniejszy artykuł Mieke Bal po raz pierwszy ukazał się w 1996 roku. Zob. M. Bal, *The Discourse of the Museum*, w: R. Greenberg, B.W. Ferguson, S. Nairne (eds.), *Thinking about Exhibitions*, Routledge, London, New York 1996, s. 202–217.

do pewnego stopnia jest w stanie je rozwiązać. Niestety nie możemy w tym miejscu wyczerpująco omówić tego niezwykle szerokiego zagadnienia.

W polu historii sztuki symptomy krytyki wewnętrznej również pojawiły się w latach sześćdziesiątych. Na obszarze, który nazywa się niekiedy „krytyką historii sztuki”¹⁷, podkreśla się autonomiczność wizualności, jej nieredukowalność względem innych rodzajów reprezentacji, przede wszystkim reprezentacji dyskursywnej. Esej zatytułowany *Elements pour une sémiologie picturale* Louisa Marina, jeden z najważniejszych tekstów redefiniujących strukturalistyczną naukę o obrazie, został ukończony w listopadzie 1968 roku, a ukazał się w roku 1969. Marin pyta w nim o samą możliwość nauki o sztuce posługującej się obrazem; nie udziela zdecydowanej odpowiedzi, lecz wskazuje na wieloznaczności związane z pracą reprezentacji. W wielkim uproszczeniu, dzieło sztuki zgodnie z tezami semiologii jest jednocześnie „symbolem” czy „ekspresją” świata i przedmiotem, który się do niego odnosi lub wydaje się odnosić¹⁸. Nieco później ten trop doprowadzi Marina do sformułowania krytycznej teorii reprezentacji, w której przechodniość będzie współistniała z nieprzechodniością¹⁹. Przejrzystość reprezentacji, będąca warunkiem możliwości uobecnienia tego, co reprezentowane, jest nieustannie zagrożona przez nieprzejrzystość, czyli to wszystko, co w obrazie odsyła do niego same-

¹⁷ To wyrażenie Giovanniego Careriego sugeruje, iż krytyka dotyczy tu jedynie historii sztuki jako dyscypliny. Tymczasem „krytyka historii sztuki” w swym współczesnym kształcie ma znaczenie daleko wykraczające poza pole wyznaczone przez przedmiot i metodologię jednej tylko dyscypliny, gdyż dociera ona do ogólnych, filozoficznych i antropologicznych założeń leżących u podstaw nowoczesnych sposobów myślenia o obrazie.

¹⁸ Zob. L. Marin, *Elements pour une sémiologie picturale*, w: *Les Sciences humaines et l'oeuvre d'art*, La Connaissance, Bruxelles 1969.

¹⁹ Zob. L. Marin, *De la représentation*, Gallimard / Seuil, Paris 1993, M.P. Markowski, *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezyusza*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1999, s. 201–209, P. Mościcki, *Louis Marin: porządek przedstawienia i siła obrazu*, „Sztuka i Filozofia”, nr 26 (2005), s. 18–26.

go, jego materialności czy geometrii. Relacja pomiędzy dwiema warstwami czy dwoma aspektami pracy reprezentacji ma charakter nierozwiązywalnej dialektyki. Konflikt między nimi nie kończy się, co oznacza również, że interpretacja tak ustrukturowanej wizualności nigdy nie jest ostateczna. Najlepiej świadczą o tym konkretne analizy Marina, w których przejrzystość i nieprzejrzystość ekranu reprezentacji tworzą złożoną całość. Tekst na powierzchni obrazu (wprowadzający semiotyczną heterogeniczność – widz podchodzi do niego inaczej niż do figuralnego przedstawienia) czy malarskie strategie autotematyczne komplikują strukturę reprezentacji; w obliczu tak fundamentalnej redefinicji jednego ze swych podstawowych pojęć semiologia musiała całkowicie zrewidować swe założenia.

OTWARCIE WIEDZY O OBRAZIE

Projekt Georgesa Didi-Hubermana, jednego ze spadkobierców Louisa Marina, opiera się na zastosowaniu wobec dyskursu historii sztuki procedur analitycznych, o których pisał Foucault; na metodologicznym przeniesieniu, które wiąże się również z przejściem części terminologii. Jeśli analiza dyscyplin humanistycznych w ramach propozycji Foucaulta to *archeologia wiedzy*, projekt Didi-Hubermana można prawomocnie nazwać *archeologią wiedzy o obrazie*. Autor *Devant l'image* bardzo chętnie zresztą przyznaje się do Foucaultowskiej inspiracji i stosuje samo pojęcie archeologii, którego używa w kontekście dyskursu historii sztuki. „Epistemologia anachronizmu nie funkcjonuje w oderwaniu od «archeologii» dyskursywnej (...). 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 połacie tego, co

zabronione bądź niemyślne i właśnie dlatego wywołuje dyskusje albo co najmniej bierze w nich udział”²⁰.

Archeologia dyskursywna jest *archeologią wiedzy o obrazie*, czyli analizą tego, w jaki sposób tworzyły się kategorie używane współcześnie do opisu wizualności. Dzięki niej zwracamy uwagę na to, co nieuchronnie determinuje kształt wiedzy: na poetykę tekstu, jego mechanizmy retoryczne, historię pojęć, które w nim występują. 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 nauki. Archeologia wiedzy o obrazie dotyczy związków historii sztuki z innymi dyscyplinami wiedzy i w tym sensie jest krytyką pozornie autonomicznych metod historii sztuki. Nie ma ona raz na zawsze ustalonego kształtu ani ustalonych granic, lecz potrafimy powiedzieć, w jaki sposób funkcjonuje. Zmusza do zastanowienia się nad statusem 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 również to, że Didi-Huberman zapisuje nazwę dyscypliny przy użyciu cudzysłowu – „archeologia” – jak gdyby jej status był niepewny, zagrożony lub od samego początku podany w wątpliwość. To praktyka badawcza, której granic (ani ścisłych reguł reprodukcji) nie sposób jednoznacznie określić. Jej istotą jest raczej przekraczanie granic dyscyplinarnych i (przynajmniej w pewnym wymiarze) krytyka ich prawomocności. Można chyba zaryzykować stwierdzenie, że w pewien sposób dochodzi tu do głosu specyficznie rozumiana idea interdyscyplinarności. Tym samym projekt Georgesego Didi-Hubermana ujawnia strukturalne i funkcjonalne podobieństwo z wizją antropologii obrazu konstruowaną przez Hansa Beltinga, w której niezwykle ważny jest wymóg analizy wizualności

²⁰ G. Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Minuit, Paris 2000, s. 23–24.

bez ograniczeń dyscyplinarnych. „Nawet wtedy, gdy historyczności obrazów poszukuje się w wyobraźni kolektywnej, zawsze jeszcze pozostaje otwarte antropologiczne pytanie o obraz. Celem takiego sformułowania problemu, jaki proponuję w niniejszej pracy, jest uwolnienie pojęcia obrazu z wąskich i tradycyjnych schematów myślenia, w których zamykają je różne akademickie profesje i dyscypliny”²¹.

Archeologia wiedzy o obrazie ma również inny wymiar: autor *Devant le temps* nie konstruuje jednolitego dyskursu, który miałby zastąpić historię sztuki, lecz rozwija kilka lokalnych, fragmentarycznych sposobów analizy. Na przykład w cytowanym powyżej fragmencie książki mowa jest nie tylko o „archeologii” dyskursywnej, czyli badaniach dotyczących genealogii języka historii sztuki, lecz także o epistemologii anachronizmu, czyli analizie warunków możliwości poznania historycznego. Z kolei we wstępie do *Devant l’image* czytamy o „krytycznej historii historii sztuki”²². Didi-Huberman tworzy kilka lokalnych projektów badawczych, ale żaden z nich nie jest ostateczną odpowiedzią na pytanie o obraz.

Archeologia wiedzy o obrazie jest także wyrazistym stylistycznie projektem pisarskim. „Pisanie o obrazie jest przede wszystkim pisanie. Jest próbą wyrażenia mimo wszystko tego, co ukazuje się jako niemożliwe do wyrażenia. Jest pisanie o niewyrażalnym albo począwszy od niewyrażalnego, w każdym razie po to, by je zachować. To poszukiwanie całej swej siły w samym pisaniu, otwieranie możliwości poetyckich i filozoficznych, które pozwalają na stworzenie czegoś – wypowiedzi, tekstu, szczególnego stylu, który byłby związany z konkretnym obrazem – choć punktem wyjścia jest milczenie. Potrzebna jest do tego odwaga: odwaga spojrzenia, ponownego spojrzenia, pisanie, pisanie mimo wszystko”²³. W projekcie Georgesa Didi-Hubermana mamy do czynienia z komplikacją

²¹ H. Belting, *Antropologia obrazu*, op. cit., s. 69.

²² G. Didi-Huberman, *Devant l’image. Question posée aux fins d’une histoire de l’art*, Minuit, Paris 1990, s. 9–17.

²³ G. Didi-Huberman, *S’inquiéter devant chaque image*, op. cit., s. 3.

mi i niejednolitościami, które utrudniają lekturę i tym samym problematyzują interpretację, lecz także wpływają na to, w jaki sposób tworzy 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 w tekstach autora *Devant l'image* opis nauki o wizualności. Nie może ono pomijać milczeniem tego, co w tym tekście najważniejsze, najbardziej problematyczne i najmocniej przykuwające uwagę: złożone sposoby kształtowania i przekształcania wiedzy o obrazie oraz wchodzące w jej skład pojęcia, kategorie i figury, dzięki którym jest ona w ogóle możliwa.

Esej zatytułowany *Obraz jako rozdarcie i śmierć wcielonego Boga*, jeden z rozdziałów *Devant l'image*, jest doskonałą ilustracją „pisania mimo wszystko”, o którym mówi Didi-Huberman. „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 nieostosowności lub *nacięcia*. O to, aby to proste pytanie miało przez chwilę taką ostrą i krytyczną wartość: takie byłoby pierwsze życzenie”²⁴. 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 metaforze. Nie bez znaczenia jest też nagromadzenie synonimów, dzięki którym otwarcie – najbardziej istotny, początkowy motyw – zostaje przedstawione w niezwykle plastyczny sposób. Jest zobrazowane jako naruszenie, nacięcie i rozdarcie; sprawia to, że wydaje się ono zdarzeniem bardzo intensywnym, bolesnym, a jednocześnie nierozzerwalnie związanym z materialnością.

²⁴ G. Didi-Huberman, *Obraz jako rozdarcie i śmierć wcielonego Boga*, przeł. M. Loba, w: „Artium Quaestiones”, X (2000), s. 229.

Gest otwarcia związany jest z konkretnym polem, w ramach którego określone jest pisanie i myślenie o wizualności. 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?²⁵

Systemowość 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 jest w tym miejscu naszym celem szczegółowa analiza tego problemu. Warto jednak zwrócić uwagę na niektóre elementy odczytania kantyizmu obecne w *Devant l'image*, gdyż pozwalają one na zrozumienie miejsca obrazu w tym systemie, jego relacji do kategorii reprezentacji i do innych pojęć, które pozostawiają wyraźne rysy na naszym – nowoczesnym – rozumieniu tego, co obrazowe.

Interpretacja Didi-Hubermana rozpoczyna się od opisu pola zakreślonego przez Kanta. Reprezentacja, 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 której obraz jest ujmowany zawsze w odniesieniu do przedstawienia wytwarzanego przez podmiot. Jego miejsce jest wyznaczone bardzo kategorycznie: jest on *zamknięty*

²⁵ Ibidem, s. 229.