

Andrzej Leśniak

8/8

Historia sztuki w starciu z obrazami

Nowe początki i kresy dyscypliny

Pod koniec XX wieku, w awangardowych praktykach badawczych na pograniczach historii sztuki obrazy stały się głównym przedmiotem zainteresowania¹. Infiltracja historii sztuki przez nowe języki teoretyczne doprowadziła do tego, że przedmiotem zainteresowania przynajmniej części badaczy stały się obiekty wizualne, których ewentualna przynależność do sztuki – ich artystyczność – nie ma większego znaczenia w zestawieniu z ich rolą kulturową czy produktywnością znaczeniową. Skupione na materialności antropologie obrazów, ale też bardziej spekulatywnie ukierunkowane ich teorie i stawiające sobie krytyczne cele studia nad kulturą wizualną łączy często pojawiający się motyw życia obrazów. W. J. T. Mitchell wprost postuluje zajęcie się tym tematem w ramach studiów nad kulturą wizualną², z kolei Bruno Latour skupia się na obrazach jako kluczowych mediatorach w relacjach składających się na żywą

-
- 1 Tekst jest zmienioną wersją referatu pt. *Refleksyjne życie obrazów* wygłoszonego podczas Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki zatytułowanego *Obraz żywy*, w Nieborowie 24 października 2014 roku. Dziękuję prof. Marii Poprzęckiej za zgodę na publikację tego materiału.
 - 2 Zob. m.in. W. J. T. Mitchell, *Czego chcą obrazy? Pragnienia przedstawień, życie i miłości obrazów*, przeł. Łukasz Zaremba, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2013. Charakterystyczna jest ewolucja poglądów, koncepcji i samej poetyki tekstów Mitchella, który stopniowo odchodzi od konkretnych postulatów unfundowania dyscypliny o wyraźnie zarysowanych granicach, przedmiocie i metodach („studiów nad kulturą wizualną”) w kierunku nieco amorficznych studiów dotyczących konkretnych przypadków działania obrazów.

tkankę społeczną³. Pojęcie obrazu jest często używane, zajmuje ekspozowane miejsce w dyskursie akademickim, jednym słowem – żyje. Teoretycy, przejęci życiem obrazów, modelują w odpowiedzi na nie własne praktyki: odwołują się w analizach do antropomorficznych figur dyskursu. Przedmioty badań nie są już nieruchomymi, niemymi obiektami. Przeciwnie: budzą zdumienie aktywnością, przerażają, poruszają, żyją i pragną. W książce Mitchella *Czego chcą obrazy* wprost pojawia się propozycja przemodelowania badań nad obrazami, których życie i pragnienia powinny zostać wzięte pod uwagę na poważnie: „[...] zacznę od założenia, że w ogóle jesteśmy zdolni do zawieszenia niewiary w same przesłanki pytania o to, czego chcą przedstawienia wizualne. Zdaję sobie świetnie sprawę, że jest ono dziwaczne, może nawet budzi sprzeciw. Wiąże się też z upodmiotowieniem obrazów, z podejrzaną personifikacją przedmiotów nieożywionych, flirtuje z regresywnym, zabobonnym podejściem do obrazów, które – o ile potraktować je poważnie – cofnęłoby nas do praktyki takich jak totemizm, fetyszyzm, idolatria i animizm”⁴. Mitchell – co doskonale widać w przytoczonym fragmencie książki – ma świadomość zagrożenia związanego z antropomorfizacją obrazów. Naiwna antropomorfizacja byłaby teoretyczną katastrofą. Ale badanie obrazów nie może się obejść bez przyznania obrazom takich cech, które wyróżniają je spośród zbioru przedmiotów nieożywionych. Można powiedzieć, że Mitchell, unikając mielizn antropomorfizacji naiwnej, eksperymentuje z takim rozumieniem obrazów, w ramach którego dostrzega ich aktywność⁵.

Co oznacza tego rodzaju wybór teoretyczny? Wydaje się, że jedną z jego konsekwencji jest specyficzne zdefiniowanie praktyki badawczej poprzez zerwanie z historią sztuki, a przynajmniej z pewną wersją

3 Zob. m.in. Bruno Latour, *How to Be Iconophilic in Art, Science and Religion?*, w: *Picturing Science, Producing Art*, red. Peter Galison, Caroline A. Jones, Routledge, New York–London 1998, s. 418–440; idem, *Nigdy nie byliśmy nowoczesni. Studium z antropologii symetrycznej*, przeł. Maciej Gdula, Oficyna Naukowa, Warszawa 2011; idem, *Petite réflexion sur le culte moderne des dieux faitiches*, Synthélabo: Les empêcheurs de penser en rond, Paris 1996; idem, *A Few Steps Towards the Anthropology of the Iconoclastic Gesture*, „Science in Context” 1996, t. 10, nr 1; *Iconoclash. Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art*, red. Bruno Latour, Peter Weibel, MIT Press, Cambridge, Mass., 2002.

4 W. J. T. Mitchell, op. cit., s. 65.

5 W tym sensie propozycja Mitchella współgra z popularnym we współczesnej humanistyce, inspirowanym przemianami w naukach społecznych nurtem skupionym na eksploracji sprawczości rzeczy.

historii sztuki. Doskonałą ilustracją tego rodzaju praktyki daje Mitchell w ramach polemiki z Michaelem Friedem. Charakterystyczny jest już sam sposób relacjonowania i obramowywania Friedowskiego modelu myślenia o sztuce. „Według Frieda sztuka modernistyczna reprezentuje estetykę zdolną do odkupienia, uwolnienia od dosłownej materialności rzeczy, od samej ich »obecności« jako rzeczy poręcznych i wywyższenia ich do stanu »samoobecności«, immanentnej, beczasowej kondycji równoznacznej z łaską”⁶. Neutralne sprawozdanie szybko u Mitchella się kończy, by ustąpić miejsca hermeneutyce podejrzeń pozwalającej na zakwalifikowanie modernistycznego przywiązania do sztuki jako efektu imperialnego i kolonizującego spojrzenia. Innymi słowy, perspektywa antropologiczna kształtuje się z konieczności w ramach negatywnego odniesienia do pewnej formy historii sztuki⁷. „Będę dowodził, że to rozróżnienie pomiędzy obiektami artystycznymi a czystą, nieodkupioną przedmiotowością, pomiędzy sztuką a nie-sztuką, pozostaje w głębokim związku z retoryką imperium i kolonizacji. [...] Zarówno sztuka, jak i przedmiotowość są pojęciami imperialnymi (i imperatorskimi), a estetyka jako quasi-nauka o sędzie artystycznym polega na oddzieleniu przedmiotów odkupionych od potępionych, czystych od nieczystych i poniżonych”⁸.

Nie chcę tu relacjonować przebiegu Mitchellowskiej krytyki, interesują mnie raczej dwa modele myślenia: rekonstruowana historia sztuki przedstawiona jako element systemu kontroli imperium obiektów i eksperymentująca z antropomorfizmem antropologia, która – jak się należy domyślać – oferuje perspektywę antysystemową. Uwalnia rzeczy od systemowej opresji, wskazując na to, co ją wytwarza, na porządek świata, który winien być przedmiotem nieustannej krytyki. Jeśli szukalibyśmy u Mitchella odpowiedzi na pytanie o to, czym jest życie obrazów, musielibyśmy zacząć formułowanie odpowiedzi od rozpoznania tej właśnie podstawowej zależności: o życiu obrazów można mówić tylko wtedy, gdy przeprowadzona zostanie krytyka życia sztuki. Amerykański teoretyk łączy funkcjonowanie pojęcia sztuki z „pełną dominacją nad rzeczami materialnymi i ludźmi, powiązaną (potencjalnie) z totalitaryzmem, z »panowaniem absolutnym«, utopijną

6 Ibidem, s. 175.

7 Ciekawe byłoby niewątpliwie zestawienie i krytyczna ocena projektów antropologicznych definiowanych przez negatywne zestawienie z historią sztuki (co często wiąże się z zapomnieniem o pierwotnych antropologicznych inspiracjach leżących u podstaw niektórych nowoczesnych projektów historii sztuki, choćby ikonologii Aby’ego Warburga).

8 W. J. T. Mitchell, op. cit., s. 65.

jednością gatunku ludzkiego ze światem, który zamieszkuje, lub też z dystopijnym spektaklem całkowitego zdominowania, ucisku i cierpienia wielu populacji, zredukowaniem życia wielkich mas ludności do »nagiętego życia«⁹.

Nie sposób zignorować krytycznego wymiaru przejścia między historią sztuki i antropologią. Zmiana w zakresie przedmiotu badań, zastąpienie sztuki jako pojęcia obciążonego konotacjami z estetyczną normą inkluzywnym pojęciem obrazu jest więcej niż kuszące. Wydaje się być historyczną koniecznością, zwłaszcza jeśli weźmie się pod uwagę ewolucję historii sztuki jako całości. Antropologizacja nie jest tylko i wyłącznie procesem narzucanym dyscyplinie z zewnątrz. Za sprawą powoli odkrywanego w drugiej połowie XX wieku Aby'ego Warburga pole przedmiotowe historii sztuki zostało rozszerzone od wewnątrz. Jego propozycje są wykorzystywane do kwestionowania granic historii sztuki; tego rodzaju praktyka nie wydaje się dziś już niczym kontrowersyjnym. Atlas Mnemosyne jest sposobem tematykacji życia obrazów; wraz z całym instrumentarium pojęciowym uruchomionym albo przejętym przez Warburga (chodzi mi m.in. o formuły patosu, dynamogramy czy przetrwanie) pozwolił na otwarcie historii sztuki na przedmioty, które wcześniej nie należały do jej uniwersum, ale też na redefinicję jej metod w kategoriach kulturowych, psychologicznych i symptomatologicznych.

Nie chcę jednak sugerować, że antropologizacja historii sztuki jest procesem jednolitym. Rezultaty wpływu myśli Warburga różnią się znacznie od efektów działania studiów nad kulturą wizualną. O ile w przypadku modelu historii sztuki wywodzącego się z myśli Warburga można mówić o powolnym rozszerzaniu obszaru zainteresowań i równoległej rewizji metod, o tyle studia nad kulturą wizualną działają inaczej. One również czerpią swą siłę z przekroczenia ograniczeń zakresu badań (narzucanych sobie przez historię sztuki w geście autodefinicji terytorium); można wręcz powiedzieć, że wbrew szumnym zapowiedziom z lat dziewięćdziesiątych XX wieku ich zakres rozszerza się w nieskończoność i obejmuje nie tylko obrazy, ale też językowe reakcje na nie i praktyki społeczne z nimi związane. To jednak nie jest samo w sobie problematyczne. Kłopot leży gdzie indziej – po stronie metody. Antropologizacja w wersji Mitchellovskiej wydaje mi się wątpliwym wyborem teoretycznym nie ze względu na sygnalizowane przez autora potencjalne niebezpieczeństwa związane z antropomorfizacją obrazów – naiwność

podejścia czy zwykły fetyszizm – ale ze względu na redukcyjność analiz, tak jak w przypadku przywoływanych passusów dotyczących sztuki jako pojęcia imperialnego czy imperialistycznego. Krytyka pojęcia sztuki jest czymś pożądanym, ale może zostać efektywnie dokonana tylko wtedy, gdy opiera się na konfrontacji z obrazami, na eksploracji możliwości teoretycznych tkwiących w obrazach, a nie na arbitralnym geście narzucenia perspektywy teoretycznej. Gościnna, wszechobejmująca, niemal bezkształtna antropologia (w wersji kultury wizualnej) jest heurystycznie nieskuteczna, nie pomaga w wypracowywaniu nowych perspektyw teoretycznych, ponieważ w zbyt wielkim stopniu opiera się na arbitralnych rozstrzygnięciach natury metafizycznej determinujących status przedmiotu badań. Przytoczę tylko jeden, najbardziej jaskrawy przykład takiego rozstrzygnięcia. W artykule *Wizualny esencjalizm i przedmiot kultury wizualnej* Mieke Bal pisze o spotkaniach z materialnymi przedmiotami jako przeciwwadze dla wirtualizacji doświadczenia wizualnego. Ale od razu bardzo klarownie eksplikuje własne założenia: „Nie może istnieć bezpośrednie powiązanie materii i interpretacji”¹⁰. Nie pisze o trudnościach w teoretycznym rozpoznaniu relacji materii i interpretacji, nie analizuje żadnej konkretnej interpretacji, lecz formułuje kategoryczną tezę, bardzo mocne założenie metafizyczne, które całkowicie determinuje model myślenia studiów nad kulturą wizualną. Choć od tamtego czasu nowa dyscyplina nieco się zmodyfikowała i doszło w jej ramach do przyswojenia na przykład teorii rzeczy czy nowego materializmu, założycielskie gesty teoretyczne wciąż nawiedzają terytorium *visual culture studies* i utrudniają zdanie sprawy z życia obrazów.

Szczęśliwie istnieją też inne teoretyczne możliwości. Z punktu widzenia skuteczności poznawczej lepiej uzasadnione wydają mi się takie perspektywy, które wypracowywane są w odpowiedzi na przedmiot wiedzy. Oczywiście, należy oddać sprawiedliwość przynajmniej niektórym spośród tekstów powstałych w tradycji *visual culture studies*, a nawet pewnym próbom Mitchella, który nieustannie przekształca swoją praktykę. Jednak teoretyczna alternatywa jest gdzie indziej. We francuskiej historii sztuki czy – szerzej – myśli o obrazie kwestia adekwatności narzędzi teoretycznych od końca lat sześćdziesiątych XX wieku jest niezmiennie kluczowa. Nowa nauka o obrazie jest na tym obszarze

10 Mieke Bal, *Wizualny esencjalizm i przedmiot kultury wizualnej*, „Artium Quaestiones” 2006, R. XVII, s. 301.

konsekwentnie konstruowana jako odpowiedź na przedmiot, jako dyskurs, który powstaje dzięki wykorzystaniu teoretycznego potencjału samego obiektu ogniskującego interpretacyjne praktyki dyscypliny.

Pierwszym etapem rozwoju tej myśli był przełom strukturalistyczny. W zgodzie z tendencjami lat sześćdziesiątych również w obszarze francuskiej historii sztuki doszło do próby aplikacji językoznawczych instrumentów teoretycznych¹¹. Celem miało być wypracowanie modelu tworzenia się znaczeń w malarstwie, modelu możliwie uniwersalnego, obejmującego przynajmniej ten okres w historii malarstwa, kiedy działał system klasycznej reprezentacji, a zatem od quattrocenta do początków impresjonizmu. Strukturalistyczna nauka miała dążyć do ustanowienia możliwości wyjaśnienia każdego przedstawienia malarskiego poprzez odwołanie się do modelu. Bardzo szybko jednak, już na etapie formułowania manifestów, okazało się, że skonstruowanie takiego modelu w efektywny sposób jest niemożliwe. Konkretnie obrazy wydawały się przekraczać jego możliwości eksplikacyjne; za każdym razem, w każdym przypadku, nawet jeśli się w niego do pewnego stopnia wpisywały, choćby poprzez zastosowanie perspektywy linearnej, dodawały coś więcej – coś, co nie mogło już zostać objęte heurystycznymi możliwościami modelu, na przykład elementy reprezentacji odsyłające do samego procesu reprezentowania. W tej sytuacji projekt semiologii pikturalnej został gruntownie przeformułowany, choć być może lepiej byłoby mówić w tym przypadku o całkowitym odwróceniu jego zasad. Inicjatorzy projektu strukturalistycznego w historii sztuki, Louis Marin i Hubert Damisch, wypracowali propozycję semiologii rezygnującej z uniwersalizmu, będącej odpowiedzią na obrazy. To obrazy zostały potraktowane jako źródło teorii, jako

11 Zob. Louis Marin, *Éléments pour une sémiologie picturale*, w: idem, *Études sémiologiques : Écritures, peintures*, Klincksieck, Paris 1971. Tekst *Éléments pour une sémiologie picturale* pochodzi z 1968 roku i jest najlepszym świadectwem dokonującego się ówczasie przewartościowania we francuskiej historii sztuki. Szczegółowo opisuje znaczenie tego tekstu (oraz jego wewnętrzną dynamikę obrazującą przemianę samej istoty projektu strukturalistycznego) w książce *Ikonofilia. Francuska semiologia pikturalna i obrazy*, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa 2013. Chciałbym w tym momencie zwrócić uwagę także na bardzo cenne komentarze do *Ikonofilii* sformułowane przez Tomasza Majewskiego, Krzysztofa Pijarskiego, Mateusza Salwę i Łukasza Zarembę, w których pojawiają się propozycje alternatywnych sposobów kontekstualizacji i historyzacji zjawiska ikonofilii, zob. „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 2013, nr 4, <http://widok.ibl.waw.pl/index.php/one/issue/view/8/showToc> (dostęp 30.08.2015).

punkt wyjścia jej konstruowania, jako warunki możliwości – za każdym razem odmienne – pojawienia się refleksji dotyczącej wizualności.

Perspektywa, którą nazywam ikonofilską, jest rozwijana przede wszystkim we Francji, począwszy od przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Kolejne dekady to czas krzepnięcia ikonofilii, wypracowywanie pojęć pozwalających na ugruntowanie nowej nauki o obrazie będącej odpowiedzią na wizualne konkrety. Oparcie teorii na pojedynczych obrazach bardzo szybko przełoży się na modyfikację w zakresie poetyki tekstów. Wychodzące od analizy konkretnego, skupione są na wypracowywaniu adekwatnych instrumentów pojęciowych. W praktyce oznacza to, że teksty są eksperymentami z pojęciami, które, przynajmniej na początku, wydają się mieć tylko i wyłącznie lokalny zasięg oraz pasować tylko do obrazów, o których mowa w danym przypadku. Ale taki stan rzeczy – możliwe ścisła relacja obrazu i pojęcia – nie jest kresem projektu semiologicznego. Przeciwnie: obrazy są dobierane w taki sposób, by analiza o charakterze lokalnym, skupiona na wizualnej pojedynczości, miała także wymiar bardziej uniwersalny, wymiar teoretyczny, jak gdyby obraz był zdolny do formułowania problemów, stawiania kwestii. Na tym polega ich życie: dzięki ścisłemu powiązaniu wizualnej materii i interpretacji można mówić o teoretycznej aktywności obrazów.

Semiologia pikturalna, mimo wyczerpania strukturalizmu, mimo fiaska uniwersalistycznych ambicji porzuconych na skutek konfrontacji z materialnymi obrazami, wciąż jest projektem aktualnym. Nie przeszkadza temu fakt, że sama jego nazwa nie jest już używana; wymienia się ją rzadko, przy okazji historycznych rozliczeń. Przekształcenie francuskiej historii sztuki, które się dzięki niemu dokonało, niezmiennie określa kształt prowadzonych współcześnie badań i poetykę tekstów. Choć Marin i Damisch nie stworzyli łatwo identyfikowalnej szkoły (aktywność członków CEHTA EHESS, wśród których wielu to uczniowie francuskich teoretyków, jest zbyt wielopłaszczyznowa, by można było ich określać w ten sposób), ich wpływ na obecny stan dyscypliny jest nie do zakwestionowania: określa jej ramy i dostarcza słownika. Chciałbym pokazać, w jaki sposób owa współczesność się rozwija: jakie są jej perspektywy i możliwe kresy. Odwołam się do praktyki pisarskiej Georges'a Didi-Hubermana, który jednocześnie kontynuuje i radykalizuje perspektywę semiologii pikturalnej; jest kontynuatorem myśli Marina i Damischa, ale na swój własny, heretycki sposób. Wciela w życie kluczowe postulaty semiologów, przede wszystkim ścisłe uwarunkowanie teorii przez obiekt, ale po filozoficzne inspiracje zwraca się do Waltera Benjamina, Aby'ego Warburga i Zygmunta Freuda,

istotnie komplikując konstruowany przez siebie model wiedzy. Jedną z jego najbardziej znanych analiz, poświęconą freskowi Fra Angelico w kaplicy San Marco we Florencji, jest reinterpretacją sceny Zwiastowania. Równocześnie jednak tekst, dzięki wprowadzeniu albo raczej przepisaniu pojęcia anachronizmu, znanego z metodologii historii, przepracowuje relację historyka sztuki i przedmiotu wiedzy, tworzy tę relację na nowo dzięki przywołaniu konkretnego obiektu – panelu pokrytego drobinami, kroplami farby mającymi imitować żyłkowanie marmuru. Francuski badacz odczytuje go przez pryzmat podobieństwa do Pollockowskich *drip paintings*, sugerując tym samym czasową nieoczywistość interpretacji zawieszanej między czasem trwania obiektu i momentem odczytania.

Podobny mechanizm teoretycznej animacji obrazów można zaobserwować w wielu interpretacjach Didi-Hubermana. W odczytaniu fotografii sporządzonych przez Sonderkommando w obozie zagłady Auschwitz-Birkenau koncentracja na materialnej charakterystyce fotografii prowadzi do sformułowania tezy o konieczności rewizji kwestii etyczności reprezentacji Holokaustu. Didi-Huberman pisze o marginesach usuwanych zwykle w procesie fotoedycji, kadrowaniu i nieostrości świadczących o warunkach ich sporządzania. Obrazy, choć chodzi tu o skromny zbiór dokumentalnych fotografii, nie służą jako ilustracja tezy, ale punkt wyjścia do dyskusji. To one same ją inicjują, zdaje się sugerować badacz, który ogranicza się do komentarza eksponującego zawarty w fotografiach walor pytania.

Radykalizm podejścia Didi-Hubermana wynika z poważnego potraktowania obrazu, z wzięcia pod uwagę możliwości teoretycznych tkwiących w materialnym obiekcie badań. Moim zdaniem jednak w obecnej sytuacji historii sztuki i pokrewnych dyscyplin, w momencie, w którym postsemiologiczna praktyka francuskiego autora została już oswojona, można zapytać o jej przyszłość i konsekwencje. W ostatnich tekstach Didi-Hubermana można znaleźć antycypacje możliwych odpowiedzi na takie pytania. W istocie wydaje się, że jego praktyka badawcza podlega znaczącym przemianom. Można wyróżnić ich dwa główne kierunki, które dla uproszczenia proponowałbym nazwać „politycznym“ i „autobiograficznym“ (albo lepiej „autotematycznym“). W ramach pierwszego typu zmiany mamy do czynienia z koncentracją na politycznej i społecznej roli obrazu. Cały cykl książek zatytułowany *Oko historii* (cztery tomy wydane między 2009 i 2012 rokiem) rozkłada akcenty nieco inaczej niż dzieła wcześniejsze. Kluczowa jest kwestia przedmiotu krytyki; o ile do co najmniej połowy pierwszej dekady XXI wieku teksty Didi-Hubermana były zwrócone bezpośrednio przeciwko pewnym formom historii sztuki, a więc także przeciw

temu, co można nazwać polityką historii sztuki, praktykom konstruowania kanonów, sankcjonowania procedur analitycznych, oczyszczania i autonomizacji pola przedmiotowego, o tyle od pewnego czasu krytyczna ambicja francuskiego autora dotyka także – coraz śmieiej – nieco innego pola. Krytyka polityki historii sztuki ustępuje powoli miejsca krytyce polityki, choć wciąż dokonywanej poprzez i dzięki obrazom. Didi-Huberman zajmuje się obrazami jako aktorami politycznymi i społecznymi; choć niezmiennie wykorzystuje koncepty Warburga i pewną formę metody semiologicznej (albo postsemiologicznej), skupia się na pytaniu o samą możliwość zaangażowania politycznego w ramach historii sztuki. W jaki sposób jest ona możliwa? Rzecz jasna, nie chodzi o postulat działania politycznego zastępującego praktykę badawczą; francuski teoretyk szuka zaangażowania w samym obrazie. Z jednej strony, zajmuje się polityką pamięci obrazów. Polityczność współczesnych obrazów, a przynajmniej ich części, polega na tym, że są świadectwem XX-wiecznego okrucieństwa. Koncentracja na obrazach wojny i dokumentach historii ma wagę polityczną, bo przyczynia się do przemyślenia tego, co przeszłe, do konfrontacji interpretacji. Z drugiej strony, obrazy pozwalają zająć pozycję w sporach politycznych lub wobec historii. Nie tylko nie są traktowane przez Didi-Hubermana jako neutralne reprezentacje przeszłych zdarzeń (trudno zresztą byłoby utrzymywać tego rodzaju stanowisko), ale są postrzegane jako miejsce wydarzenia się polityki, konieczny element jej funkcjonowania.

Druga tendencja, podskórnie obecna w wielu tekstach Didi-Hubermana od samego początku jego pisarskiej działalności, polega na uruchamianiu i przepracowywaniu wątków autobiograficznych w konfrontacji z obrazami. W 2011 roku (wyd. pol. 2013) Didi-Huberman wydał niewielki esej fotograficzny zatytułowany *Kora*¹², który jest próbą opisu doświadczenia obozu oświęcimskiego. Książka składa się z dziewiętnastu krótkich tekstów opatrzonych tytułami przywołującymi elementy topografii obozu albo obozowe obiekty. Tytuły nie zostały rozwinięte; w zestawieniu w spisie treści brzmią sucho, jak bezosobowy inwentarz miejsc, punktów orientacyjnych, przedmiotów. Z tekstem zestawione są zdjęcia wykonane przez autora książki, kadrowane bez artystycznej ambicji, przedstawiające niemal przypadkowe ujęcia z terenu obozu, z wyjątkiem jednego zdjęcia, na którym widać kawałki kory przywiezione przez autora

12 Georges Didi-Huberman, *Kora*, przeł. Tomasz Swoboda, Wydawnictwo w Podwórku, Gdańsk 2013.

do jego paryskiego mieszkania. Nie chodzi tu – jak na przykład u Rolanda Barthes'a – o próbę napisania samego siebie z pomocą obrazów jako ilustracji. Stawka jest daleko poważniejsza, dotyczy bowiem samego statusu obrazów jako warunków możliwości pamięci. Niektóre spośród fotografii przypominają kadry znane z *Obrazów mimo wszystko*, tak jakby francuski teoretyk powtarzał gest członków Sonderkommando dokumentujących obozowe zbrodnie, jak gdyby usiłował sprawdzić, czy możliwe jest wykonanie takiej samej fotografii, fotografii bezpośrednio dokumentującej Holokaust. Inne zdjęcia, na których widać obozowe budynki, drogę, pękającą posadzkę, są ćwiczeniami w doświadczeniu utraty: potężna dawka emocji, wspomnienia z dzieciństwa, wiedza o tym, co zdarzyło się w Oświęcimiu, miesza się ze świadectwami materialnego rozpadu tkanki obozu. Niszczące budynki w zestawieniu z zarastającymi powoli ogrodzeniami sugerują pracę pamięci. Paradoksalnie okazuje się, że obrazy pomagają niewiele; nie pozwalają zbliżyć się do przeszłości, nie są właściwym (doskonałym, sprawnym) medium wiedzy o historii. Na równych prawach – jako część bezsilnego doświadczenia niepamiętania – uczestniczą w narracji autobiograficznej, której kresem miało być „odczytanie tego, co nigdy nie zostało napisane”. Czy obrazy *Kory* są refleksyjne? Pozwalają na zachowanie doświadczenia obozu i jednocześnie zaświadczać o trudnościach, które wiążą się z próbą konfrontacji z przeszłością (także – w tym przypadku – własną, z przeszłością rodziny). Intencjonalnie niestaranne, prawie przypadkowe kadry pozwalają na z góry skazaną na niepowodzenie autorekonstrukcję. Ich skromna materialna forma, amatorskość, niewielki format służy niepewnemu przypomnieniu; to jeden z możliwych losów obrazów i kresów historii sztuki. Praktyka pisarska Didi-Hubermana jest alternatywą wobec „historii sztuki zwycięzców”, wobec dyskursu pisanego z perspektywy hegemonicznej, konstruującego i wspierającego kanony złożone z szeregów arcydzieł. Koncentracja na „obrazach przegranych”, niedoskonałych reprezentacjach, nieczytelnych szczątkach odbija się w kształcie wypowiedzi Didi-Hubermana. Jej siła – metarefleksyjność montażu tekstu i obrazu – bierze się wprost z manifestacyjnej słabości wypowiedzi kluczającej między niedoskonałymi obrazami i pełnymi wątpliwości wspomnieniami.

Andrzej Leśniak

**Art History in Confrontation with
Images: New Beginnings and New
Ends of the Discipline**

The 'life of images' has become a common topic in the field known as New Art History as well as on the frontiers of art-historical discourse including the anthropology of art, art and image theory and visual culture studies. This paper examines the way in which images and their life are conceptualised in W. J. T. Mitchell's influential works. The author focuses on the inevitable reductionism of the position of the American theorist and proposes an epistemologically effective alternative – namely, using a post-semiological discourse that merges historical analysis and the consideration of the theoretical significance of living images. Post-semiology – a provisional concept – is applied here to a current in French humanities emerging in the 1990s from the remains of structuralist-inspired pictorial semiology crossed over with poststructural inspirations. In the author's view, Georges Didi-Huberman's works offer us a viable theoretical option without visual culture studies' reductionism and art history's inability to grasp the complexity of images. The author examines briefly the radical consequences of Didi-Huberman's model of thinking and writing. Images thinking the political and images redefining the autobiographical mode of writing are two discursive possibilities questioning the very essence of writing about the life of images.

Andrzej Leśniak – historyk sztuki, wykładowca, profesor nadzwyczajny Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Autor książek: *Ikonomia i obrazy* (2013); *Obraz płynny. Georges Didi-Huberman i dyskurs historii sztuki* (2010); *Topografie doświadczenia: Maurice Blanchot i Jacques Derrida* (2003) i kilkunastu artykułów naukowych.