

Rec.: Jonathan Bordo, Picture and Witness at the Site of the Wilderness. “Critical Inquiry” vol. 26 (2000), no 2 (Winter).

Rec.: Eugene Y. Wang, The Winking Owl: Visual Effect and Its Art. Historical Thick Description. “Critical Inquiry” vol. 26 (2000), no 3 (Spring).

Grażyna Borkowska

Jonathan Bordo, *Picture and Witness at the Site of the Wilderness*. „Critical Inquiry” vol. 26 (2000), no 2 (Winter).

1. Aż dwa zeszyty „Critical Inquiry” z roku 2000 poświęcone były częściowo lub w całości relacjom łączącym słowo i obraz. Zaczynam omówienie od umieszczonego w numerze zimowym artykułu Jonathana Bordo, który jawnie bądź milcząco nawiązuje do szerokiego kontekstu filozoficznego warunkującego współczesne zainteresowanie dla problematyki *mimesis* i ekfrazy. Ujmując w największym skrócie: Jonathan Bordo, tak jak Barthes i Derrida, a także słabo u nas znany i chyba nie tłumaczony na język polski Louis Marin¹, stawia pytanie o komplementarność dyskursu i obrazu jako dwu typów przedstawienia. Kontemplując dzieło malarskie można szukać w nim treści dyskursywnych zafiksowanych w materii barw i linii. W analizach poststrukturalnych dyskursywizację obrazu spowalnia zainteresowanie dla jego powierzchni. Chcemy odpowiedzieć nie tylko na pytanie: co obraz przedstawia, ale także: jak jest przedstawione samo przedstawienie, jak coś staje się widziane i widzialne.

Dla Jonathana Bordo, tak jak dla Marina, analiza obrazu jest próbą przemyślenia obu kontekstów znaczeniowych: językowego (dyskursywnego, „głębinowego”) i obrazowego („powierzchniowego”). Ścisły związek obu tych kontekstów odśladania, zdaniem Bordo, wprowadzona przezeń figura świadka („*witness*”), która komplikuje rozumienie procesu wizualnej reprezentacji. Oto znany obraz Jana van Eycka przedstawiający małżeństwo Arnolfinich tuż po ceremonii ślubnej. Obraz utrwala w lustrzanym odbiciu także dwie postaci świadków; jedną z nich jest, być może, sam van Eyck. Świadczą o tym dyskretnie położona sygnatura: „*Johannes de Eyck fuit hic*”, i data 1434. Zdaniem Erwina Panofsky’ego, obraz jest potwierdzeniem zawarcia aktu małżeńskiego. W roli świadka wystąpił malarz. Bordo podkreśla, że w interpretacji Panofsky’ego obraz i świadek pozostają względem siebie w bardzo luźnym związku: jest zarówno obraz jako potwierdzenie aktu małżeńskiego, jak i malarz jako świadek wydarzenia. Tymczasem w roli świadka występuje wyłącznie obraz – twierdzi Bordo. Obraz przedstawia ceremonię małżeńską; natomiast van Eyck jest świadkiem nie samego wydarzenia, ale utrwalającego je obrazu. Stanowi pierwsze ogniwo w długim łańcuchu ludzi patrzących na obraz. Poprzez figurę lustra odbijającego postać malarza van Eyck pokazuje proces postrzegania, widzenia i widzialności.

Obraz van Eycka jest ikonograficznym odpowiednikiem Księgi: potwierdza zaistniałe fakty, ich sakralny charakter. Jednocześnie poprzez zainstalowanie wewnętrznego lustra samozwrotnie wskazuje na siebie jako instancję legitymizującą przedstawioną rzeczywistość. W tym przypadku obraz jest także swego rodzaju deklaracją („*avowal*”), potwierdzającą istnienie tego, co zostało utrwalone. Emile Benveniste wprowadza dwa różne terminy na oznaczenie świadectw prawdy. Dowód dostarczony przez bezpośredniego świad-

¹ O koncepcjach L. Marina pisze kompetentnie I. Lorenz w swojej książce *Świadomość i obraz. Studia z filozofii przedstawienia* (Warszawa 2001, zob. rozdz. *Ucieczka widzenia. (Obraz i dyskurs u Louisa Marina)*).

ka to *testis*; dowód przedstawiony przez osobę uprawnioną do wyrokowania o jakiejś sprawie to *arbiter*. Wiarygodny świadek musi uczestniczyć w wydarzeniu, *arbiter* jest z tego warunku zwolniony. Obraz dopuszcza oba rodzaje dowodów, bezpośrednie i pośrednie. Postaci odbite w lustrze dostarczają *testis*. Sam obraz występuje w roli arbitra, ponieważ „widzi” wydarzenie bezpośrednio w nim nie uczestnicząc.

Na tej samej zasadzie dokonuje się prezentacja miejsca dzikiego („*wilderness*”), nie tkniętego ludzką obecnością, „pustego” lub zamieszkałego tylko przez tubylców. Na tej samej zasadzie – tzn. poprzez zderzenie wizualnej „powierzchni” obrazu z jego głębią, odsłoniętą np. dzięki wprowadzonej inskrypcji. Jak wynika z analizy obrazu Poussina *Et in Arcadia ego*, stan dzikości (tak jak odczytanie „powierzchni” obrazu) nigdy nie jest absolutnie pierwotny ani wyłączny. Idylliczni pasterze natrafiają w swej wędrówce na szczątki grobowca i tajemnicze zapisy, które usiłują odszyfrować. Tak więc i Arkadia ma swoją historię. Jest to historia pisma, poprzedzająca kulturę żywej mowy.

Jeszcze większą łamigłówką okazuje się obraz Weenixsa *René Descartes* z roku mniej więcej 1630, a więc z okresu, kiedy filozof przerażony drugim procesem Galileusza zrezygnował z publikacji traktatu *Le Monde ou traité de la lumière* i – jak dodaje autor artykułu – odwołał jego treść. Obraz przedstawia sylwetkę Descartes’a trzymającego otwartą książkę, na której widnieje napis: „*Mundus est fabula*”. Można odczytywać tę inskrypcję, aluzyjnie odnoszącą się do wielu punktów *Rozprawy o metodzie* i innych dzieł filozofa, jako palinodię, odwołanie teorii dokonane przez jej autora. Nowy świat stworzony przez naukę nie jest prawdziwy. Można jednak spróbować innej interpretacji, tj. uznać, że cytowane zdanie nie ocenia prawdziwości nowego świata, lecz dotyczy sposobu jego przedstawienia. Być może jedynym sposobem mówienia o owym świecie jest zanegowanie jego wartości. W tym przypadku obraz Weenixsa byłby wizualnym aktem mowy; negatywną deklaracją („*disavowal*”) potwierdzającą jednak istnienie fizyki jako sposobu pojmowania świata. Bordo wskazuje, iż portret Descartes’a odsłania wielopłaszczyznowość negacji. Po pierwsze, dokonane przez filozofa podważenie wartości własnego dzieła nie jest całkowitym odżegnanie się od niego. Osłabiając „prawdziwość” teorii podkreśla się jednocześnie jej spekulatywny charakter. Po drugie, każdy obraz rozumiany jako przedstawienie zastępcze stanowi negację rzeczywistego. A więc obszar negacji nie jest obszarem pustki, nie ustaje w nim praca wyobraźni i praca znaczenia.

2. Jonathan Bordo interesują jednak nie tylko kwestie teoretyczne, które rozstrzyga w zgodzie z wielkimi poprzednikami: Barthes’em, Lyotardem, Derridą i Marinem. Interesuje go też kwestia szczegółowa: czy malarstwo nowego świata, zrodzone w następstwie misji kolonizacyjnej, przedstawia „dziką” przyrodę i „dzikie” miejsca (rozumiane np. jako nowe przestrzenie odkryte przez naukę) tak jak sztuka europejska, czy może inaczej?

Aby odpowiedzieć na to pytanie, Bordo odwołuje się do *Death by Landscape* Margaret Atwood. Bohaterka tego utworu, Lois, ma w swoim mieszkaniu obrazy kanadyjskiej Grupy Siedmiu przedstawiające surowe, bezludne krajobrazy północne. Te obrazy kojarzą się bohaterce z traumatycznym przeżyciem czasów młodości: tajemniczym zniknięciem w kanadyjskim lesie jej przyjaciela. Samo wydarzenie jest jednak stłumione i wyparte z pamięci. Obrazy pojawiają się jak gdyby w jego zastępstwie. Podobnie tłumaczy Bordo szczególne konwencje przedstawiania przestrzeni w malarstwie kanadyjskim czy amerykańskim. Na wielkich bezludnych obszarach szaleją żywioły. Unikanie konfrontacji z obserwatorem czy świadkiem wydarzeń wynika – po pierwsze – z chęci przekonania odbiorcy, że kolonizowane tereny były ziemią niczyją; po drugie, z (rozpoznanej przez Atwood) logiki wyparcia: przyroda pojawia się w zastępstwie wydarzeń, o których się nie mówi.

Poprawność tego rozumowania potwierdza krótki przegląd sztuki uprawianej przez ludność tubylczą, np. Aborygenów. Ci artyści tworzą obrazy, które mieszczą się w kon-

wencji świadectw, otwierając drogę niełatwej pracy pamięci. Na obrazie jednego z Aborygenów, Rovera Thomasa, w wydrążonym pniu drzewa spoczywa ni to głowa, ni to czaszka. Obraz nosi tytuł *Ruby Plains Killing I*. Nie żywioł przyrody jest tu ważny, ale człowiek szukający w niej schronienia.

Eugene Y. Wang, *The Winking Owl: Visual Effect and Its Art. Historical Thick Description*. „Critical Inquiry” vol. 26 (2000), no 3 (Spring).

Rozprawa Eugene’a Y. Wanga, profesora historii sztuki Uniwersytetu Harvarda, autora wielu prac na temat chińskiego malarstwa oraz tłumacza na język chiński *Fragmentów dyskursu miłosnego*, składa się z dwu różnych, lecz ściśle ze sobą połączonych warstw. Warstwa pierwsza, przedstawiona niezmiernie zajmująco, dotyczy faktów historycznych i politycznych odnoszących się do czasów chińskiej rewolucji kulturalnej i sposobu funkcjonowania ówczesnego środowiska artystycznego. Część druga jest bardziej teoretyczna i wiąże się z wprowadzeniem pojęcia oddziaływania wizualnego („*visual effect*”).

Historia przedstawia się mniej więcej tak: w roku 1974, a więc w czasie słabnięcia rewolucji kulturalnej, jeden z „liberalnych” funkcjonariuszy partii zamówił u wybitnych artystów chińskich malowidła mające zdobić budynki użyteczności publicznej, szczególnie te przeznaczone dla cudzoziemców. Huang Yongyu, znany malarz i wykładowca Akademii Sztuk Pięknych, w ramach tego zamówienia stworzył obraz sowy siedzącej na grubej gałęzi. Jedno oko ptaka jest zamknięte, a drugie otwarte. Można uznać, że sowa drzemie, ale można też przyjąć, że porozumiewawczo mruga do publiczności. Póki protektor Huang Yongyu cieszył się poparciem swych zwierzchników, póty problem sowy puszczającej oko nie istniał. Kolejne przetasowania w kierownictwie partii zmieniły sytuację: obraz Huang Yongyu został pokazany wspólnie z innymi pracami na wystawie, która miała uzmysłwić wrogi, reakcyjny i bluźnierczy charakter sztuki chińskiej. Nagonka trwała tak długo, że aż sprowokowała do zabrania głosu samego Mao. Nie znalazł on w sowie niczego dziwnego. „Przecież te ptaki często mają jedno oko otwarte, a drugie zamknięte” – miał powiedzieć, kładąc kres absurdalnej akcji potępienia Huang Yongyu. Z czasem artysta został zupełnie oczyszczony z zarzutów, chociaż niektórzy dalej uważali, że jego sowa aluzyjnie puszczała oko do publiczności. Gratulowali autorowi odwagi i pomysłowości.

Choć więc Mao umarł, problem pozostał. Eugene Wang stawia pytanie, czy przekaz malarski może zawierać jakąś konkretną informację, którą kieruje do odbiorcy. Jednocześnie przyznaje, że nie jest to problem nowy. Pojawiał się m.in. u Hansa-Georga Gadamera, który w doświadczeniu artystycznym widział odmienny sposób poznawania świata. Także inni badacze, historycy literatury i sztuki, szukali w dziele artystycznym (malarskim) jego znaczenia wewnętrznego („*intrinsic meaning*”) lub treści poznawczej („*cognitive content*”). Nawiązując do prac Wolfganga Isera, Stanleya Fisha i Donalda Davidsona, w których proponowano zastąpienie pytania o znaczenie dzieła sztuki (metafory) pytaniem o jego (jej) oddziaływanie, Wang wprowadza pojęcie oddziaływania wizualnego („*visual effect*”).

Pojęcie to i zakres jego użycia objaśnia Wang stopniowo poprzez polemikę z propozycjami Panofsky’ego, który analizę dzieła malarskiego włącza w trójstopniową procedurę badawczą, zakładając, oczywiście, istnienie wewnętrznego znaczenia i konieczność dotarcia do niego. Poziom pierwszy wymaga identyfikacji przedmiotu przedstawionego z przedmiotem realnym. Poziom drugi – to konfrontacja tematu obrazu z wiedzą na tenże temat dostarczoną przez inne teksty kultury. Poziom trzeci zakłada intuicyjne rozpoznanie owego znaczenia wewnętrznego; rozpoznanie, które dokonuje się na podstawie przyswojonej wiedzy o obrazie i epoce.

Wang przekonuje, że każdy z punktów tej procedury, z pozoru jasnej, niesie nierozstrzygalne kwestie, gdy przejść do konkretnego przykładu, np. chińskiej sowy. Poziom pierwszy: nie ma wątpliwości, że przedmiot przedstawiony na obrazie *Owl* (podaję angielski odpowiednik oryginalnego tytułu) to sowa. Ale czy jest to sowa puszczająca oczko, czy sowa zwykła, leniwie rozglądająca się po świecie? Tego już nie jesteśmy w stanie powiedzieć. Poziom drugi: w tradycyjnych przekazach sowa stanowi symbol lub zwiastun śmierci, nocnych koszmarów, ciemności. Tymczasem w chińskiej rzeczywistości powojennej jej pole znaczeniowe zmieniło się: sowa zyskuje pozytywne konotacje, ponieważ staje się sojusznikiem w walce z ptakami wydziobującymi zboże. Nie sposób orzec, do którego pola znaczeniowego odwołał się artysta w konkretnym obrazie. Poziom trzeci: niejasności pojawiające się na niższych poziomach uniemożliwiają intuicyjne rozpoznanie „treści” obrazu. Można się tylko zdać na wyczucie, które – jak przestrzega sam Panofsky – bywa zawodne.

Widząc niedostatki analizy znaczeniowej, Wang powraca do pojęcia oddziaływania wizualnego: dzieło malarskie charakteryzuje się jakimiś obrazowymi własnościami („*pictorial properties*”); dzięki nim wywołuje u odbiorcy określone reakcje („*perceptual responses*”). Nie możemy porównywać jednak przedmiotów ze stanami uczuciowymi. Aby porównanie stało się możliwe, trzeba sprowadzić oba jego człony (malarski, przedmiotowy – i psychologiczny, odbiorczy) do tej samej klasy zjawisk. Temu właśnie służy kategoria oddziaływania wizualnego. Malarskie własności określa się bowiem często w terminach uczuciowego działania na odbiorcę. Mówi się np., że obraz jest ciepły lub chłodny. W tych samych terminach wyrażają się reakcje widzów na dany obraz. Teoria oddziaływania wizualnego nie uzależnia treści wywoływanych przez obraz ani tylko od jego wewnętrznej zdolności produkowania znaczeń, ani tylko od psychosocjologicznych predyspozycji odbiorcy, lecz od obu tych rzeczy naraz. Pozwala się spotkać obu dziedzinom na neutralnym gruncie wrażeń odczuwanych przez widza i jego reakcji. Przy czym wrażenia te płyną w obie strony: nie tylko od odbiorcy ku obrazowi, ale także od obrazu ku patrzącemu.

Wang szczęśliwie dysponuje subtelnymi świadectwami wizualnego oddziaływania dzieła Yongyu na widzów. Młoda dziewczyna, Dai Qing, opisała swoje spotkanie z mrugającą sową. Oglądaniu obrazu towarzyszyły burzliwe myśli i skojarzenia, ale zasadniczo reakcja zamykała się między odczuciem chłodu, przemocy, wyobcowania i wrogości a doznawaniem ciepła, wsparcia, rozpoznania własnego losu dzielonego z innymi. Wang przyjmuje, że ową nieprzekraczalną matrycę reakcji (chłód–ciepło) wyznacza samo dzieło; to, co wypełnia ten przedział, zależy od odbiorcy.

Wynikałoby z tego, że obraz Yongyu jest wewnętrznie pęknięty. Wang potwierdza to rozpoznanie, posługując się różnymi argumentami: artysta namalował sowę techniką tradycyjną, tj. tuszem, choć już od wieków ptak ten nie pojawiał się w skonwencjonalizowanej „wysokiej” odmianie chińskiego malarstwa. To stanowiło jedno źródło zaskoczenia. Drugie wiązało się ze złamaniem reguł sztuki socrealistycznej: mrugająca sowa nie mieściła się w konwencji walczącego realizmu. Dysonansowe własności obrazu docierały do widza w postaci odczucia dziwności i niepokoju. Tymczasem inne cechy dzieła warunkowały skojarzenia ciepłe: sowa została mocno uczłowiczona. Chowała głowę w pióra i ostrożnie rozglądała się po świecie. Nie była demoniczna, ale prosta, zwyczajna i ludzka.

Dziewczyna oglądająca obraz w czasach rewolucji kulturalnej dopasowywała do matrycy wyznaczonej przez własności dzieła swoje doświadczenia: lęku, wyobcowania, dziwności świata, a także potrzebę przetrwania w najbardziej zwyczajnej postaci.

Odbiorca staranniejszy niż Dai Qing mógł odebrać ten obraz jeszcze silniej pod warunkiem, że pamiętał, iż w klasycznej literaturze chińskiej sowa jest symbolem niewyjawionej tajemnicy. Podobno jeden z najstarszych chińskich poematów profetycznych

został zapieczętowany w skrzyni; gdy pieczęć zerwano, znaleziono jednak tylko dziwny obrazek z podpisem: „Sowa”. Wizerunek sowy kojarzy się więc z obietnicą odsłonięcia prawdy, która nie może być odkryta. Huang Yongyu nie musiał znać tych wszystkich kontekstów, podobnie jak nie musieli ich znać odbiorcy jego sztuki. Wystarczyło, że docierała do nich szczątkowa wiedza na temat roli symbolu sowy w kulturze chińskiej, jego wieloznaczność i semantyczna ambiwalencja. Resztę dopisywało życie i ich własna historia.

Grażyna Borkowska