

# **Visual Culture Studies czy antropologicznie zorientowana Bildwissenschaft? O kierunkach zwrotu ikonicznego w naukach o kulturze.**

Anna Zeidler-Janiszewska

## Anna ZEIDLER-JANISZEWSKA

*Visual Culture Studies*

czy antropologicznie zorientowana *Bildwissenschaft*?

○ kierunkach zwrotu ikonicznego

w naukach o kulturze

Jeszcze nie tak dawno filozofowie nauki zastanawiali się nad tym, czy dzieje humanistyki można opisywać w sposób analogiczny do dziejów przyrodoznawstwa. Jeśli wyróżniali (z uwagi na odmienne kryteria) stadia rozwojowe przyrodoznawstwa i zarazem reprezentowali stanowisko naturalizmu metodologicznego, humanistykę lokowali zawsze na odpowiednio niższym – w stosunku do teoretycznej wiedzy przyrodniczej – szczeblu „zaawansowania”. Czynili tak i wówczas, gdy uwzględniali swoistość humanistyki wyeksponowaną w ramach tzw. przełomu antypozytywistycznego. Jednak lepsze czasy dla pozycji humanistyki nastąpiły wraz z koncepcją paradygmatów badawczych Kuhna i tzw. epistemologicznego anarchizmu Paula K. Feyerabenda, nie mówiąc o postmodernistycznej aurze, która z jednej strony znacznie osłabiła myślenie o humanistyce w kategoriach naukowości, z drugiej jednak „wywyższyła” ją poniekąd, eksponując kulturowo-interpretacyjny status teorii przyrodniczych. Jednocześnie pojawiły się próby spojrzenia na dynamikę współczesnej nauki w perspektywie pragmatyki badań naukowych, określonej przez kompleksowy charakter zadań poznawczo-praktycznych. Dyskurs metodologiczno-teoretyczny przeniósł się w ten sposób z wyżyn filozoficznych konceptualizacji na niziny dzisiejszych badawczych praktyk. Praktyki te, zarówno w przyrodoznawstwie, jak i w humanistyce, do niedawna funkcjonowały przede wszystkim w ramach dyscyplin i specjalizacji (i w znacznym zakresie funkcjonują tak nadal). Ambicją każdej, stabilizującej się w ramach akademickiego podziału pracy, dziedziny wiedzy było utrwalenie swej autonomii poprzez wyznaczenie własnego pola badawczego,

charakterystykę jego specyfiki w stosunku do innych dyscyplin, wskazanie na ewentualną swoistość metod badawczych. Kantowski *Spór fakultetów* stanowi jedno z wczesnych i ważniejszych świadectw tego procesu. Kontakty między poszczególnymi dziedzinami wiedzy, z początku dotyczące głównie ich obszarów przygranicznych, rozwijały się pod hasłem interdyscyplinarności (w humanistyce także w trybie badań porównawczych). Znany niemiecki filozof nauki – Jürgen Mittelstraß, w wydanej w 2001 roku książce *Wissen und Grenzen*, zauważa wstępnie, że o ile jeszcze w późnych latach osiemdziesiątych na kongresach i sympozjach filozofów nauki oraz reprezentantów różnych dyscyplin dominowała retoryka interdyscyplinarności, dziś wyraźnie dominuje retoryka transdyscyplinarności. Transdyscyplinarność jest oczywiście czymś więcej niż strategią retoryczną, staje się bowiem podstawową zasadą dynamiki teorio-praktyki badawczej. Uświadamiamy sobie coraz wyraźniej, że granice dzielące dyscypliny nie mają w istocie charakteru teoretycznego, lecz historyczny i – jako takie – mogą być nie tylko przekraczane, ale i przesuwane, modyfikowane i zamieniane w progi, które zapraszają do różnokierunkowych przejść. Nie tylko mogą, lecz – na pewnym etapie rozwoju – muszą, albowiem zmiany w tym zakresie określa coraz większa kompleksowość zadań badawczych (takich jak, na przykład, problem pozyskiwania energii, problem zdrowia czy otoczenia, a w obszarze szeroko pojętej humanistyki – chociażby interesująca mnie tu szczególnie problematyka obrazów, których obfitość we współczesnej kulturze staje się poważnym wyzwaniem dla strategii edukacyjnych). O ile więc badania interdyscyplinarne cechował okazjonalny raczej charakter, transdyscyplinarność staje się koniecznością drugiej fazy nowoczesności – nowoczesności postindustrialnej i „bez granic” (by skorzystać z formuły Appadurajii, która tłumaczy tak częstą obecność w naszym języku przedrostka „trans”). Nie wchodzi tu w grę żadna postać eliminacji dyscyplinarności jako takiej – przeciwnie: to właśnie jej wysoki poziom i rozwinięte specjalizacje stanowią podstawowy warunek transdyscyplinarności. Same kompetencje dyscyplinarne nie wystarczają bowiem jednak do rozwiązywania zadań definiowanych transdyscyplinarnie. Transdyscyplinarność „kieruje postrzeganiem i rozwiązywaniem problemów, ale nie umacnia się w jakichś stałych formach teoretycznych – ani w fachowych czy dyscyplinarnych, ani też w holistycznych ramach”<sup>1</sup>, co Mittelstraß wiąże ze wspomnianym tu już osłabieniem statusu teorii nie tylko w humanistyce, ale i w przyrodoznawstwie – są one pojmowane jako (tylko) interpretacje, a dawne marzenie o jedności wiedzy (podtrzymywane dziś m. in. przez Edwarda O. Wilsona czy przez Maturaną) przekształciło się w jedność „od dołu”: praktyczno-operacyjną (określoną przez kompleksowe zadania badawcze). W przeciwieństwie do interdyscyplinarności, która nie prowadzi do przeformułowania pola badawczego zaangażowanych w nią dyscyplin, transdyscyplinarność – „aktywna” w przypadkach, gdy w grę wchodzi problemy niemożliwe do rozwiązania w ramach pojedynczych dyscyplin – konstytuuje nowe pole badawcze. Niemiecki filozof nauki ilustruje swoje ustalenia głównie przykładami z obszaru nauk przyrodniczych i technicznych, roz-

wijanych w nowych centrach badawczych, funkcjonujących na ogół poza instytucjami nauczania, skrojonymi na modłę dyscyplinarną. W zależności od podjętych zespołów problemowych zaangażowana w nie bywa także humanistyka (trudno wyobrazić sobie bez niej „rozpracowywanie” problemu *Umweltu* czy zdrowia). W jakim zakresie należą one (jeszcze) do tradycji badań interdyscyplinarnych, a w jakim wkraczają w fazę transdyscyplinarności – to kwestia szczegółowych analiz, które z pewnością podejmą przyszli historycy wiedzy. Dyscyplinarność, interdyscyplinarność i transdyscyplinarność w równej mierze zapewne określają dzisiejszy jej kształt. W odniesieniu do humanistyki ostatniego półwiecza trafne wydaje się przekonanie, że najciekawsze efekty poznawcze uzyskujemy na skrzyżowaniach różnych pól przedmiotowo-dyscyplinarnych i perspektyw metodologiczno-teoretycznych, a z wcześniejszych tradycji badawczych aktualizujemy najchętniej te, które z racji swego subwersywnego charakteru egzystowały dotąd na marginesach, i w których granice dyscyplinarne ulegały wyraźnym procesom demontażu. By zbliżyć się nieco do tytułowej *Bildwissenschaft* i jej filozoficznych kontekstów można podać przykład dzisiejszej popularności Aby Warburga, którego pomysły badawcze były krytykowane lub marginalizowane przez świeżo ukonstytuowaną i dumną z akademickiego statusu historię sztuki, czy Waltera Benjamina, który za życia nie zyskał akceptacji w żadnym z niemieckich środowisk akademickich. Wyprzedzając dalsze rozważania, a nawiązując do zreferowanej tu szkicowo koncepcji Mittelstraßa, dodam, iż oryginalne przedsięwzięcie grupy humanistów: *Deklarację Transdyscyplinarności*, powołanie Międzynarodowego Centrum Badań i Studiów Transdyscyplinarnych oraz serii wydawniczej „Transdisciplinarite” powiązać można łatwo z problematyką zarysowaną w tytule mego tekstu<sup>2</sup>.

---

2/ „Transdyscyplinarność dotyczy, jak wskazuje na to prefiks *trans*, tego, co jest zarazem m i ę d z y dyscyplinami, p o p r z e z rozmaite dyscypliny i jednocześnie p o z a każdą z nich” – pisał Basarab Nicolescu (obok Edgara Morina jeden z założycieli Centrum, autor *Manifestu transdyscyplinarnego*), dodając, iż jej celem jest zrozumienie świata współczesnego. Cyt. za: B. Kita *Pasaze transdyscyplinarne*, „Kultura Współczesna” 1999 nr 3, s. 34 Artykuł B. Kity jest wprowadzeniem do koncepcji René Bergera, którą tu jeszcze przywołam z uwagi na to, że koncepcja ta może wzmocnić problematykę antropologii obrazu, podobnie jak ostatnie badania wskazujące na pokrewieństwa z wyboru w koncepcjach Benjamina i Warburga – także w zakresie stosunku do koncepcji Panofsky’ego. Szerzej na ten temat pisała Siegrid Weigel w artykule *Bildwissenschaft aus dem „Geiste wahrer Philologie*, w: *Schrift Bilder Denken. Walter Benjamin und die Künste*, Hrsg. D. Schöttker, Frankfurt a/M 2004, s. 112-127). Sam natomiast sposób wykorzystania przez tę autorkę koncepcji Freuda w interpretacji dialektycznych obrazów Benjamina w duchu „znieszczonego podobieństwa” (w książce *Entstellte Ähnlichkeit. Walter Benjamins theoretische Schreibweise*, 1997) ujmować można natomiast jako przedsięwzięcie podobne w intencjach do propozycji, jaką w *Devant Limage* zarysował (też w nawiązaniu do Freudowskiej koncepcji obrazów sennych i wykorzystaniu jej w krytycznej korekcie koncepcji sztuki renesansowej Panofsky’ego) Didi-Huberman (zob. przypis 23).

Gdy porządkujemy dzieje humanistyki drugiej połowy dwudziestego wieku i zarazem chcemy ogarnąć jej wysiłki inter- i transdyscyplinarne, mówimy najczęściej o „zwrotach”: lingwistyczno-semiotyczno-tekstualnym, performatywnym i obrazowym, przy czym geneza dwóch ostatnich jest podwójna: merytoryczna – zważywszy sytuację kultury współczesnej (która – z jednej strony – przybiera rysy performatywne, a – z drugiej – nasyca się, czy raczej przesycą, różnego pochodzenia obrazami) oraz metodologiczna – związana z chęcią przewyżczenia ograniczeń zwrotu pierwszego. Mówi się nawet o coraz wyraźniej zarysowujących się konturach nowej cywilizacji wizualnej, co można uznać – z różnych powodów – za diagnozę przesadną, wklajającą często badaczy kultury w odnowione wersje starego religijnego i filozoficznego sporu między ikonoklastami i ikonofilami (nadając mu przy tym często nadto wysoką temperaturę).

Znamy co najmniej dwie – różniące się od siebie – koncepcje zwrotu obrazowego. Jedną z nich ogłosił amerykański anglista pracujący w Chicago – William J. Thomas Mitchell, drugą zainicjował uczeń Maxa Imdahla i H.G. Gadamera, historyk sztuki – Gotfried Boehm. Pierwsza mieści się w obszarze nowej (w początkowych deklaracjach badawczych Mitchella) dyscypliny – *Visual Studies* lub *Visual Culture Studies*, która – wychodząc od niezaprzeczalnie wzrastającej roli obrazów (różnego rodzaju i różnego pochodzenia) we współczesnym społeczeństwie – ma poddawać ten stan rzeczy wielostronnym, krytycznym badaniom. W opublikowanym po raz pierwszy w 1992 roku, w „ArtForum”, tekście-manifeście *The Pictorial Turn* Mitchell sformułował, nawiązując do Richarda Rorty’ego i Stanleya Cavella, ale i do tradycji europejskich, projekt nowej dyscypliny badawczej, zajmującej się „analizą i krytyką fenomenów wizualnych”. Argumentacja Mitchella sięga do przeszłości obrazowania jedynie w takim zakresie, w jakim dyskutuje się w artykule koncepcję Erwina Panofsky’ego (czytanego – w interesujący sposób – wraz z Althusserem), postulując nową „ikonologię krytyczną”, i przywołuje *Potęę wizerunków* Davida Freedberga (książkę uznaną za równie doniosłą jak Beltinga *Historia obrazu w epoce przedartystycznej*). Kwestionując dominację wyłonionych w ramach zwrotu lingwistycznego strategii badawczych, którym zarzucił swoisty ikonoklazm, określił Mitchell zwrot obrazowy nie jako powrót do naiwnej *mimesis*, kopię korespondencyjnych teorii reprezentacji czy odnowienie metafizyki obrazowej „obecności”, lecz jako „...polingwistyczne i posemiotyczne ponowne odkrycie obrazu jako kompleksowej gry między wizualnością, aparatem, instytucją, dyskursem, ciałami i figuralnością”<sup>3</sup>. Krytyka tej i innych koncepcji, które stały się szybko

<sup>3/</sup> Korzystam z przekładu niemieckiego w: *Privileg Blick: Kritik der visuellen Kultur*, Hrsg. Ch. Kravagna, Berlin 1997, s. 19. Mitchell tłumaczy genezę zwrotu obrazowego jako efekt „paradoksu chwili”. Z jednej strony – powiada – widoczne jest, że w epoce wideo, technologii cybernetycznej, reprodukcji elektronicznej rozwinęły się z bezprzykładną mocą nowe formy iluzji i wizualnej symulacji. Z drugiej strony jednak panuje strach przed obrazem, lęk, że władza obrazów unicestwi w końcu ich twórców i manipulatorów. Podejmując ten wątek Willibald Sauerländer zauważa, że współczesne medialne inscenizacje polityki nawiązują

fragmentem akademickich studiów kulturoznawczych, próbujących niekiedy wintegrować w swój zakres historię sztuki (ale i też ukonstytuowane wcześniej medioznawstwo), przybrała różne formy. Z jednej strony, właśnie w środowisku historyków sztuki nasiliły się obawy o likwidatorskie zapędy wobec ich dyscypliny i zarazem zbanalizowanie ich warsztatu przez wykorzystanie go – wbrew intencjom projektodawców – w praktykach „imagologicznych” (w sensie, jaki nadał temu pojęciu Milan Kundera w *Nieśmiertelności*), oraz do budowania zaplecza teoretycznego, pozwalającego na skuteczne manipulowanie ludźmi za pośrednictwem obrazów. W tym kontekście, w czasopiśmie „October” z lata 1996 roku, w numerze poświęconym *Visual Studies*, m.in. Rosalind Krauss ostro broniła dziedzictwa zwrotu lingwistycznego w badaniach obrazów – zwłaszcza obrazów produkowanych przez nowe media masowe, które – jej zdaniem – odbierają widzom zdolność dystansu i krytycznej analizy i prowadzą do utraty zmysłu rzeczywistości. „Tylko lektura obrazu jako tekstu odsłania konstrukcyjny charakter obrazu i niszczy w ten sposób jego władzę” – streszcza stanowisko Krauss Jan Verwoert, dodając, iż w jej ujęciu „obraz jako obraz jest kłamstwem. Prawda obrazu wychodzi na jaw, gdy zostanie on przeczytany jako tekst”<sup>4</sup> (na przykład w duchu demitologizacyjnych strategii praktykowanych przez Rolanda Barthes’a czy koncepcji Jacquesa Lacana). Argumenty przywołane przez Krauss i innych krytyków *Visual Studies* przypominają dialektykę mitu i oświecenia zarysowaną przed laty przez Adorna i Horkheimera, przeniesioną tu na (mityczny) obraz i (oświecony) tekst, niezależnie od tego, że wyrażają obawy o marginalizację lub całkowite pochłonięcie przez *Visual Studies* historii sztuki (obawy uzasadnione o tyle, że odniesienia do autonomicznych obrazów artystycznych mają w amerykańskiej tradycji kulturowej znacznie słabsze umocowanie niż w Europie, gdzie inicjatywa zbudowania analogonu *Visual Studies* wyszła właśnie od historyków sztuki i to nie jako propozycja nowej dyscypliny, lecz przedsięwzięcia zaplanowanego jeśli nie od razu transdyscyplinarnie, to zakładającego przyszłą perspektywę tego rodzaju). Dziwi też, że w amerykańskich dyskusjach wokół *Visual Studies* nie uczestniczyli bardziej aktywnie przedstawiciele innych dyscyplin humanistycznych, z których każda – od archeologii poczynając – ma, na różne sposoby i w różnym zakresie, do czynienia z obrazami. Bezwzględny

---

wyraźnie do wzorów przedoświeceniowych i przeddemokratycznych, apelują więc do „archaicznych pozostałości” u widzów, którzy przestają być obywatelami (w: *Iconic turn? Eine Bitte um Ikonoklasmus*, w: *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*, Hrsg. Ch. Maar, H. Burda, Köln 2005). W podobnym duchu pisał o Republice Weimarskiej Cassirer w *Micie państwa – książce wobec nowoczesności „obrachunkowej”*, równie ważnej, choć niestety znacznie mniej znanej niż *Dialektyka oświecenia* Adorna i Horkheimera.

<sup>4/</sup> J. Verwoert *Double Viewing. Versuch über die Bedeutung des „Pictorial Turn” für einen ideologiekritischen Umgang mit visuellen Medien – im Medium Videokunst*, w: *Personen? Schauplatz*, Hrsg. J. Huber, Wien–New York 2003, s. 227. Verwoert podkreśla trafnie, że słabością omawianych diagnoz jest ignorowanie wyników badań nad recepcją obrazów medialnych.

wobec propozycji Mitchella okazał się Tom Holert, który przyjrzał się bliżej sylabusowi z zajęć kursowych „Teorie mediów” towarzyszących seminarium Mitchella zatytułowanemu „Kultura wizualna” prowadzonych w 2003/2004 na Uniwersytecie Chicagowskim.

Kurs ten – czytamy – poświęcony jest podstawowym problemom w interdyscyplinarnym studium kultury wizualnej: Jakie są kulturowe (jak też naturalne) komponenty doświadczenia wizualnego? Czym jest widzenie? Czym jest odbiorca? Na czym polega różnica między reprezentacją wizualną i werbalną? W jaki sposób media wizualne sprawują władzę, jak budzą pragnienia, jak tworzą przyjemność i jak konstruują granicę między podmiotowymi i społecznymi doświadczeniami w obszarze prywatnym i publicznym? Jak na konstrukcję wizualnej semiozy wpływają polityka, płeć, seksualność i etniczność?

Holert nie pozostawia przysłowiowej suchej nitki na tak skonstruowanym programie, wskazując na pomieszanie problemów filozoficznych i psychologicznych z politycznymi. Tak rozległe aspiracje w obrębie jednego kursowego wykładu mogą być zrealizowane tylko w sposób dyletancki, który „z pomocą eklektycznej mieszanki metod raczej rozwadnia problemy wizualności niż je precyzuje”<sup>5</sup>. Dla dalszych moich rozważań istotny jest także inny wątek: w sylabusie określa się *Visual Culture Studies* jako „studium interdyscyplinarne”, a nie – jak w pierwotnym ujęciu – jako nową dyscyplinę. O interdyscyplinarności pisał zresztą Mitchell osobno w artykule *Interdisciplinarity and Visual Culture* opublikowanym w 1995 roku w „Art Bulletin”. Zaznaczyć trzeba w tym miejscu, że w literaturze przedmiotu spotykamy także inne próby charakterystyki statusu studiów nad kulturą wizualną. Nicolas Mirzoeff i Irit Rogoff traktują je raczej w kategoriach niezależnej od różnych dyscyplin taktyki poznawczo-krytycznej, a z kolei autorzy jednego z *Wprowadzeń do...* – John Walker i Sarah Chaplin podają tak obszerną listę inspiracji dyscyplinarnych i teoretyczno-metodologicznych, że trudno wyobrazić sobie możliwość ich spójnego (choćby względnie) rozwinięcia i zastosowania<sup>6</sup>. Mitchell bronił się przed zarzutami rozlicznych krytyków poddając rewizji dziesięć mitów na temat kultury wizualnej i studiów nad nią podzielanych przez jej (ich) krytyków. Należy do nich mit, że wizualna kultura wypędza sztukę („jaką znamy”), że definiuje sztukę wyłącznie w perspektywie optycznej, że przekształca historię sztuki w hi-

<sup>5/</sup> T. Holert *Kulturwissenschaft/Visual Culture*, w: *Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden*, Hrsg. K. Sachs-Hombach, Frankfurt a/M 2005, s. 229.

<sup>6/</sup> W *Visual Culture: An Introduction* (Manchester–New York 1997). Walker i Chaplin wymieniają antropologię, archeologię, dekonstrukcjonizm, historię designu, ekonomię, estetykę, feminizm, fenomenologię, filmoznawstwo, filozofię, historię i teorię architektury, historię społeczną, historię sztuki, krytykę literacką, językoznawstwo, marksizm, poststrukturalizm, proksemikę, psychoanalizę, psychologię postrzegania, teorię *queer*, teorię recepcji, formalizm, semiotykę, socjologię, strukturalizm, studia afroamerykańskie, studia kulturowe, studia nad dziedzictwem, studia nad fotografią, medioznawstwo, studia postkolonialne, teorię krytyczną.

storię obrazu, że znosi różnicę między słowem a obrazem (w perspektywie reprezentacji), że preferuje obraz zdematerializowany, odcieleśniony, że utożsamia ją z klasą wizualnych mediów, że nie zajmuje się społeczną konstrukcją widzialności, że prowadzi do ujęcia ahistorycznego, lekceważącego antropologię i że buduje swój arsenał pojęciowy (mystyfikujący obrazy) przede wszystkim dla celów krytyki politycznej<sup>7</sup>. Studia wizualne czy studia nad kulturą wizualną nie ograniczają się oczywiście do koncepcji Mitchella, choć jest on zawsze przywoływany w najróżniejszych *Wprowadzeniach do...* i antologiach, które mnożą się w latach dziewięćdziesiątych w błyskawicznym tempie, a im więcej ich powstaje – tym trudniej znaleźć jakiś względnie stabilny zestaw przekonań, które mogłyby stanowić heurystyczny choćby punkt wyjścia dla badań transdyscyplinarnych. Nawet tak kluczowe pojęcia jak pojęcie obrazu, wizualności, zdarzenia wizualnego czy kultury wizualnej nie należą do ustabilizowanych semantycznie. Analizując podstawowe podręczniki, antologie i prace zbiorowe lokujące się w obszarze *Visual Studies*, Konrad Chmielecki śladem Mirzoeffa zrekonstruował podstawowe ich pola problemowe jako: a) badanie wizualnych wydarzeń powodowanych przy pomocy narzędzi i technologii wizualnych, b) badanie historii obrazów opartej na semiotycznej koncepcji reprezentacji, c) budowanie społecznej teorii i historii wizualności lub socjologii kultury wizualnej. Pokazał on w ten sposób, że pojęcie obrazu jako wyróżnionego elementu bądź nośnika kultury wizualnej nawet w poświęconych mu książkach Mitchella i Aumonta też nie znalazło zadowalającej, względnie stabilnej eksplikacji (choć wszyscy powtarzają, że studia nad kulturą wizualną są pochodną zwrotu *o b r a z o w e g o*)<sup>8</sup>.

Większa przejrzystość w tym zakresie panuje w obszarze niemieckim. Inicjatywa transdyscyplinarnych badań nad obrazem wyszła tu – inaczej niż w przypadku studiów amerykańskich – od filozofujących historyków sztuki i estetyków, których część (od Warburga począwszy) wcześniej już interesowała się różnymi formami obrazowania nieartystycznego. Różne były i są przyczyny tego zainteresowania. Odwołując się, podobnie jak Mitchell, do koncepcji zwrotu lingwistycznego (zarówno w jego pozytywach jak i ograniczeniach), wspomniany tu już przede mnie Gotfried Boehm poszukuje swoistej „logiki obrazów” różnej od „logiki języka”, ale w pierwszej kolejności stawia pytanie „Czym jest obraz?”, wskazując na niezwykle szeroki zakres konotacji wiązanych z tym pojęciem. W jego wstępie do książki zbiorowej, której tytuł zawiera wskazane wyżej pytanie, czytamy o wielości obrazów „namalowanych, pomyślanych, wyśnionych” – w jednej perspektywie, o „malowidłach, metaforach, gestach „ – w perspektywie innej, o „lustrze, echu,

---

7/ W.J.T. Mitchell *Showing Seeing. A critique of visual culture*, w: *Visual Culture Reader*, ed. N. Mirzoeff, London–New York, s. 86–101.

8/ Odwołuję się do analiz Konrada Chmieleckiego w przygotowywanej do druku książce o estetyce intermedialności, opartej na teoretycznej części napisanej przezeń pod kierunkiem Ryszarda Kluszczyńskiego, obronionej w 2005 roku, pracy doktorskiej.



mimikrze” – w jeszcze innej. Pojawia się więc – w sposób oczywisty – problem: „co wspólnego one posiadają, co dałoby się w każdym przypadku uogólnić? Jakie dyscypliny graniczą z fenomenem obrazu? Czy są dyscypliny, które z nim nie graniczą?”<sup>9</sup>. Określenie przez Boehma pola badawczego dla *Bildwissenschaft* wiąże się z wykroczeniem dyscyplin tradycyjnie zainteresowanych obrazami poza własne ramy i definicje, z wyraźną intencją przerzucania pomostów nie tylko w kierunku psychologii i psychoanalizy, ale i nauk przyrodniczych. W grę wchodzi tutaj nie tylko zainteresowanie rolą i formą obrazów w dziejach tych ostatnich (czym zajmował się Horst Bredekamp – badacz otwierający od dawna historię sztuki na obrazowanie nieartystyczne), ale badanie formy, statusu i funkcji obrazów w takich naukach jak geografia i prawo, a także matematyka, logika, chemia czy medycyna w ściślejszej współpracy z ich reprezentantami – teoretykami i praktykami.

Jeśli archeologia i historia sztuki reaktywowały swoje tradycje jako właśnie historyczne *Bildwissenschaften*, jeśli wiedza o filmie po narracyjności stawia na pierwszym planie jego obrazowość, jeśli filozofia eksponuje obrazowy wymiar refleksji, a literaturoznawstwo analizuje wzajemny stosunek pisma i obrazu, jeśli historia wymazała ze źródeł obrazowych odium ilustracyjności, jeśli historia wiedzy podkreśla jej niezbywalnie wizualny wymiar, a prawoznawstwo pracuje nad ikonologią prawa, jeśli w matematyce Bourbakiści wysuwają przeciwko ikonoklazmowi formułę *Seeing ist believing*, jeśli biologia, począwszy od Darwina, w pięknie widzi kryterium selekcji naturalnej i jeśli na wszystkich polach nauk przyrodniczych analizuje się wizualizacje komputerowe, są to znaki, że także w obszarze badań zachodzi głęboka [...] zmiana, urzeczywistniana w całej kulturze.<sup>10</sup>

Tyle Bredekamp w artykule z książki zbiorowej pod znamienym tytułem *Zwrot ikoniczny. Nowa potęga obrazów*. W innej wydanej niedawno pracy zbiorowej pt. *Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden*, pełniącej funkcję przeglądu ukazującego rozległość pola badawczego *Bildwissenschaft*, też sięga się od archeologii i prehistorii do badań nad obrazami najnowszymi. Reprezentujący w tym tomie dwie pierwsze dyscypliny Tilman Lenssen-Erz podkreśla na przykład, że co prawda egiptologia i klasyczna archeologia Grecji i Rzymu zajmowały się od czasów

<sup>9/</sup> G. Boehm *Die Wiederkehr der Bilder, w: Was ist ein Bild?*, Hrsg. G. Boehm, München 1994, s. 7.

<sup>10/</sup> H. Bredekamp *Drehmomente – Merkmale und Ansprüche des „iconic turn“*, w: *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*, Hrsg. Ch. Maar, H. Burda, Köln 2004, s. 16-17. W Polsce problematykę wizualizacji we współczesnej nauce wprowadza dotąd w obszar zainteresowania humanistów bodaj tylko Andrzej Gwóźdź. Wspomnieć trzeba w tym miejscu o pominiętym przez Bredekampa wpływie zwrotu obrazowego na historię. W nowej serii *Visuelle Geschichtskultur* redagowanej przez Stefana Troebsta, wydano jako pierwszą niezwykle interesującą pracę zbiorową *Neue Staaten – neue Bilder? Visuelle Kultur im Dienst staatlicher Selbstdarstellung in Zentral- und Osteuropa seit 1918*, Hrsg. A. Bartetzky, M. Dmitrieva und S. Troebst, Köln, Weimar, Wien 2005. Problematykę tę szerzej podejmuje Magdalena Jabłkowska w swojej pracy doktorskiej poświęconej obrazom wybranych miast w kontekście współczesnych teorii pamięci.

swego powstania obrazami i wypracowały narzędzia oraz konteksty ich interpretacji, lecz ich historia konfrontowana jest przede wszystkim z innym, mniej obudowanym kontekstowo, korpusem obrazowym – z obrazami jaskiniowymi, określanymi też jako „malarstwo”, którego interpretacje są i pozostaną dalekie od jedynomyślności (choć, jak wiemy, interpretacje owe balansują na ogół pomiędzy perspektywą magiczną i estetyczną, miłą skądinąd historykom sztuki i estetykom). Sporo, jak wiemy, uczynił w tej kwestii Leroi-Gourhan, który badał nie tylko obrazy jaskiniowe, ale i proste „mnemogramy” oraz tzw. sztukę mobilną, a kolejne impulsy dostarczyły archeologom etnologiczne badania tubylczych grup w Australii, Ameryce Północnej i Afryce, które traktowały (traktują do dziś) obrazy jaskiniowe przede wszystkim jako medium kształtowania tożsamości (np. jako oznakowanie posiadanego niegdyś terytorium, zajętego później przez kolonizatorów). W ten sposób antropologia i etnologia otworzyły kolejną przestrzeń interpretacyjną w badaniach nad europejskimi obrazami jaskiniowymi, a dalsze poszukiwanie inspiracji w (nowszej) estetyce i teorii praktyk artystycznych doprowadziło jeśli nie do całościowych interpretacji to przynajmniej do „gęstych” (za Geerzem) opisów malowideł jaskiniowych w kategoriach „figur”, „ikonicznych scen” i „kompozycji”. Lenssen-Erz przekonuje nas dobitnie, że prehistoria i archeologia rozwijały się i rozwijają nadal w stałym związku z innymi dziedzinami wiedzy o obrazach (także najnowszych ich typach), wykazują więc od dawna inklinacje transdyscyplinarne. Poszukiwaniu przez nie źródeł inspiracji w badaniach nad kulturą dzisiejszą sprzyjają zresztą liczne analogie między nowomediálnymi obrazami i obrazami magiczno-religijnymi sugerowane przez badaczy współczesnej ikonosfery, najczęściej zresztą w celu jej zdyskredytowania (jak choćby w przywołanym tu wcześniej ujęciu Rosalind Krauss). Do wyjątków w tym zakresie należą wolne, jak się zdaje, od rysów ikonoklastycznych badania René Bergera, który polemizując z Lévi-Straussa czysto kognitywnym ujęciem „mito-logiki” przypomina Lévi-Bruhla koncepcję partycypacji magicznej i odnosi ją do sposobu oddziaływania obrazów telewizyjnych<sup>11</sup>. Wcześniej już jednak analogie takie pojawiały się w odniesieniu do obrazu filmowego. Joachim Paech przypomina, iż nawet Roland Barthes (strukturalista przecież) „przyklejał nos do ekranu”, a „magię kina” analizował

11/ W związku z tym Berger zauważa, iż „Mniej różnimy się od ludów prymitywnych, niż sądzimy. Choć porzuciliśmy tradycyjne mity, wymiar mityczny przetrwał w nas. Jest tak żywotny, iż nawet go nie dostrzegamy. Zlewa się z rzeczywistością, co jest własnością mitu, kiedy ten nie stanowi już przedmiotu wiedzy, lecz staje się elementem potocznej praktyki”. *Restrukturyzacja mitu*, przeł. B. Kita, w: *Pejzaże audiowizualne. Telewizja, wideo, komputer*, red. A. Gwóźdź, Kraków 1997, s. 121. Przełożony jest u nas jeszcze jeden tekst Bergera *Od telewizji – żywicielki do telewizji – pierwotnej* wraz z kompetentnym komentarzem Barbary Kity (w „Kulturze Współczesnej” 1999 nr 3). Warto zauważyć, że opisany przez Bergera „proteizm” telewizji odpowiada w pewnym zakresie metamorficzności opisanej przez Cassirera jako „zasadzie”, która wraz z solidarnością życia „rządzi” myśleniem magicznym.

na przykład Edgar Morin<sup>12</sup>. Jednak zauważyć trzeba, że jeśli w tego rodzaju analogiach tkwią jakieś trafne, warte szczegółowego rozpracowania intuicje, ich płaszczyzny porównawcze powinny być lepiej uświadomione i częściowo choćby wyartykułowane, co wymaga już jednak współpracy filozofii kultury pojmowanej nie tyle jako „fundament” humanistyki lecz raczej jako teoria procesu cywilizacyjnego. Do kwestii tych jeszcze powrócę, teraz jednak chciałabym przyrzeć się bliżej koncepcjom obrazu jakie wyłaniają się z niemieckich dyskusji toczonych intensywnie pod hasłem zwrotu obrazowego. Rozpocznę od ujęcia Gottfrieda Boehma, który definiuje obraz, analogicznie do językowej metafory, w terminach „ikonicznej różnicy”. Kontrastowi, jaki powstaje pomiędzy zwykłym a niezwykłym użyciem języka odpowiada w dziedzinie obrazu wizualny kontrast między dostępną oglądowi całościową powierzchnią obrazu i wszystkim, co ona zawiera; to właśnie ów kontrast sprawia, że obrazy coś „pokazują”, a także często coś „mówią”, że posiadają swoją własną, nieredukowalną do dyskursywnej, logikę. Choć, jak zauważa Boehm, z antropologiczno-historycznego punktu widzenia trudno rozstrzygnąć, czy uzdolnienia do obrazowania i uzdolnienia do mówienia pojawiły się w dziejach naszego gatunku równocześnie, to – korzystając z koncepcji *homo pictor* Hansa Jonasa – możemy zdefiniować różnicę ikoniczną jako właściwą tylko człowiekowi „...zdolność do przestylizowania i upostaciowania w ograniczone i stabilne pole obrazowe [...] ruchomego pola postrzeżeniowego codziennego widzenia z jego otwartymi krawędziami i z płynnym dostosowywaniem się do sytuacji”<sup>13</sup>. W tym kontekście znów pojawia się problem wczesnych (jaskiniowych) form obrazowania, którym na przykład Meyer Schapiro odmawia pełnej stabilizacji pola obrazowego i – z drugiej strony – problem współczesnych obrazów nowomediálních, których percepcja wpisuje się w rytmy szybkiego, często rozproszonego, codziennego widzenia. Boehm próbuje wybrnąć z tej sytuacji podkreślając stopniowalność podstawowego kontrastu fundującego obraz. Mówi o „mocnych” obrazach i użyciach nowych technik, które wzmacniają obraz przez to, iż budują w sposób kontrolowany i widoczny dla odbiorcy napięcie ikoniczne. „Mocny obraz żyje właśnie z tej podwójnej prawdy: coś pokazać, coś też poudawać i jednocześnie zademonstrować kryteria i przesłanki tego doświadczenia”<sup>14</sup>. Obraz „słaby” zacierza natomiast wszelkie implikowane przez podstawowy kontrast różnice, co sprzyja opisowi współczesnej kultury w terminach totalnej symulacji i „agonii rzeczywistości”, by przywołać drastyczną diagnozę Baudrillarda.

12/ J. Paech *Telewizja jako forma symboliczna*, przeł. K. Krzemieniowa, w: *Pejzaże audiowizualne...*

13/ G. Boehm *Die Wiederkehr...*, s. 31.

14/ G. Boehm *Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder*, w: *Iconic Turn...*, s. 34. Boehm przywołuje tu oczywiście dzisiejsze krytyczne praktyki artystyczne, które podtrzymują słabnącą w masowych mediach „różnicę ikoniczną”.

Koncepcja Boehma, modelowana wyraźnie w oparciu o obraz „mocny” (autonomiczny, artystyczny), wykorzystuje zarówno inspiracje fenomenologii jak i semiotyki, osadzając je zarazem w historycznie zorientowanej filozofii kultury, której zakres krzyżuje się z zakresem antropologii filozoficznej. Można ją, jak sędzę, włączyć (z odpowiednimi zastrzeżeniami i ograniczeniami) w ramy projektu antropologii obrazu Hansa Beltinga. Zanim jednak przejdę do tej ostatniej wspomnę jeszcze krótko o koncepcji Martina Seela wyłożonej w jego *Trzynastu tezach o obrazie*<sup>15</sup>. Wychodząc od obrazu „materialnego” jako obiektu postrzegania, który prezentuje coś na ograniczonej (choć niekoniecznie płaskiej) powierzchni, Seel spotyka się z Boehmem nie tylko w tym, iż obaj zakładają teoretyczny prymat obrazu artystycznego, ale i we wspólnej intencji przewyżczenia nadmiernie wyeksponowanej przez Lamberta Wiesinga opozycji pomiędzy perspektywą semiotyczną i fenomenologiczną. Tylko ich połączenie – powiada Seel – oddaje obrazowi sprawiedliwość i pozwala zarazem odróżnić go od fenomenów pokrewnych. Jakie fenomeny pokrewne wchodzą tu w grę? Seel wyraźnie podkreśla, że nieporozumieniem jest na przykład traktowanie cyberprzestrzeni jako fenomenu obrazowego, choć jest ona niewątpliwie fenomenem wizualnym. Tam gdzie przestrzeń staje się obrazem lub obraz przestrzenią, nie mamy już do czynienia z obrazowością (bo znika różnica ikoniczna), lecz z fenomenem wizualnym *sui generis*, stowarzyszonym z fenomenami haptycznymi i akustycznymi. Przy okazji polemizuje Seel z przedstawioną przez Wiesinga wizją historycznego rozwoju obrazów od przedmiotowego obrazu tablicowego poprzez *videoclip* i *design* komputerowy po cyberprzestrzeń. Propozycje Wiesinga wymagają osobnego przedstawienia i dyskusji. Dla potrzeb niniejszego szkicu przywołam tylko pierwszą, wstępną część ostatniej książki tego autora, charakteryzującą główne kierunki współczesnej filozofii obrazu, a dokładniej jeszcze – zawartą tam krytyczną analizę perspektywy antropologicznej, reprezentowanej przez Hansa Jonasa, Willéma Flussera, wczesnego Sartre’a i – ostatnio – przez Beltinga. W mocnej wersji zakłada ona, iż „...wyobrażenie obrazowe jest nie tylko warunkiem określenia ludzkiej działalności, właśnie produkcji obrazów, ale w owej zdolności do produkcji obrazów trzeba widzieć warunek możliwości świadomości i ludzkiego bycia”<sup>16</sup>. Objęcie terminem „obraz” zarówno wyobrażeń mentalnych jak i obrazów zmaterializowanych, a może nawet – co zarzuca Wiesing Beltingowi – redukcja tych drugich do pierwszych,

15/ Por. M. Seel *Ästhetik des Erscheinens*, Frankfurt a/M 2003, s. 255-294.

16/ L. Wiesing *Artifizielle Praesenz. Studien zur Philosophie des Bildes*, Frankfurt a/M 2005, s. 22. Wiesing nawiązuje w tej książce do wybranych ustaleń wcześniejszych, zawartych w: *Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik*, Reinbek bei Hamburg 1997. Przedstawił tam „logikę widzenia” – obejmującą zarówno obrazy artystyczne („klasyczne”) jak i „nowomediálne”, nawiązując do (słabo u nas znanej) estetyki formalnej Herbarta, Zimmermanna i Konrada Fiedlera, inspirowanej wiedeńską historią sztuki (Riegla i Wölfflina). Tradycję estetyki formalnej poszerzył o wybrane wątki fenomenologii i semiotyki.

sprawia, że antropologiczna perspektywa traci związek z badaniami konkretnych obrazów realizowanych w materialnych mediach. Po drugie – to także zarzut pod adresem Beltinga – fakt, że obrazy są wytwarzane i użytkowane w różnych trybach i celach przez ludzi prowadzi do nieuprawnionej preferencji obrazów wyraźnie antropocentrycznych. Pozostawiając na uboczu zasadność tej krytyki, którą Wiesing dzieli z Tilmanem Reizem, chciałabym podkreślić, że antropologicznej perspektywy w filozofii obrazu nie trzeba traktować jako alternatywy dla perspektywy semiotycznej i fenomenologicznej, lecz jako ich „ramę” wpisaną w filozofię kultury, której bliższy jest perspektywizm w traktowaniu form ludzkiej ekspresji i symbolizacji niż jednostronność przejawiana przez niektórych zwolenników zwrotu lingwistycznego, odmawiających naszym przodkom z kultur przedpiśmiennych wszelkich zdolności do dystansowania się od otoczenia i do myślenia ogólnego. Paleolityczny myśliwy – zauważa Manfred Sommer – musiałby wówczas wierzyć, że zabija zawsze tego samego mamuta, a zbieracz sądziłby, że pięć ślimaków, które zebrał to jeden i ten sam ślimak albo też – gdyby uznał je za różne – nie dostrzeżałby z kolei różnicy między nimi i – na przykład – zebranymi orzechami. „To, że zdolność do posługiwania się pojęciami nie pojawiła się wraz z dość późno rozwiniętą zdolnością do mówienia – nie mówiąc zgoła o jeszcze późniejszej *literacy* – lecz że wpisana jest w określone formy zachowania cielesnego i że można ją z nich odczytać, jest ideą, której dotknęły te zakazy myślenia, które przez długi czas pielegnowaliśmy w imię *linguistic turn*”<sup>17</sup>.

W rozwiniętej kulturze magiczno-mitycznej „...napotykamy obrazowość ducha w całym jej bogactwie, w nieprzebranej różnorodności i pełni jej sposobów wyrazu „, pisał Cassirer, dodając, iż dla świadomości obrazy owe posiadają początkowo analogiczny status jak wszystkie inne rzeczy. „Obraz jest znany i rozpoznawany nie jako taki, jako swobodny twór duchowy, lecz przysługuje mu pewna samodzielna aktywność; emanuje z niego demoniczny przymus, ukierunkowujący i opanowujący świadomość”<sup>18</sup>. Traci tę właściwość w fazie przejścia do świata religijnego – w takim jednak tylko zakresie, w jakim zakaz obrazów interpretowany był rygorystycznie.

Nową monoteistyczną świadomość wyróżnia ograniczenie duchowej siły obrazu; wszelkie znaczenie i wszelka ważność cofa się w inną, czysto duchową sferę, nie pozostawiając po bycie obrazu niczego poza materialnym substratem. Wobec heroicznej siły abstrakcji, właściwej myśleniu profetycznemu i określającej także profetyczne uczucie religijne, mityczne obrazy stają się „zwykłym nic”. A przecież nie pozostają one zamknięte na zawsze w owej sferze „nic”, do której chce je zepchnąć świadomość profetyczna, lecz wciąż na nowo wyrwywają się z niej i stają się samodzielną siłą.<sup>19</sup>

17/ M. Sommer *Zbieranie. Próba filozoficznego ujęcia*, przeł. J. Merecki, Warszawa 2003, s. 334.

18/ E. Cassirer *Symbol i język*, przeł. B. Andrzejewski, Poznań 1995, s. 30.

19/ Tamże, s. 31.

Pojawienie się autonomicznych obrazów artystycznych, interpretowane jako rodzaj drugiego (po religijnym) „odczarowania” obrazów (usankcjonowanego przez wątek bezinteresowności w estetyce Kantowskiej) zmieniło sytuację wcześniejszych obrazów z naszej tradycji lub obrazów z innych kultur, które praktyka muzealna wspólnie z akademicką historią sztuki „wcieliła” do porządku europejskich obrazów artystycznych. Pamiętać jednak trzeba, że choćby z uwagi na ograniczony zakres oddziaływania nowoczesnej Instytucji Sztuki, propagowany w jej ramach typ recepcji obrazów nie wyeliminował dawnych sposobów ich użytkowania. Kwestie te dobrze sproblematyzowała wystawa-instalacja Josepha Kosutha w nowojorskim Brooklyn Museum z 1990 roku, zatytułowana *The Play of the Unmentionable*, współgrająca z procesem dekonstrukcji idei „Muzeum Wyobraźni”, podjętym w ramach dystansującej się od modernistycznych mitów nowej, krytycznej wobec własnej tradycji, historii sztuki. W tym procesie „dystansowania się” miał też znaczący udział Hans Belting<sup>20</sup>. Powróćmy jednak do koncepcji Cassirera. Opisując drogę „od wrażenia zmysłowego do symbolicznego wyrazu” (by użyć sformułowania z eseju Habermasa o dziedzictwie autora *Filozofii form symbolicznych*), ujmuje on obrazy mityczne – w duchu Usenera, Warburga, a także Nietzschego z *Narodzin tragedii* – jako formy ekspresji pierwotnych, ambiwalentnych doznań; „...mocne doznania o wysokiej doniosłości, które ściągają na siebie wyodrębniającą je uwagę, mogą zagęścić się w mityczny obraz, być zsemantyzowane i przez to zatrzymywane, utrwalane w boskich imionach, przywoływane ponownie i dzięki temu opanowywane”<sup>21</sup>. Nie jest też przypadkiem, że Cassirer żywo interesował się popularną w dziewiętnastowiecznej Europie fizjognomiką. Ujmował ją jednak nie jako rodzaj „charakterologii”, ale właśnie w kontekście formowania się wczesnomagicznej cielesnej funkcji wyrazu – mimicznej i gestycznej, której postrzeganie (zarówno w perspektywie „ja”, jak i „ty”) poprzedzało postrzeganie rzeczy. „Symbole ekspresji budują u Cassirera podstawę kultury; ich sens sprowadza się do uczuć, które wyrażają” zauważa Krois, podkreślając pokrewieństwo jego koncepcji nie tylko z myślą Warburga ale i z pometafizyczną antropologią Helmutha Plessne-

20/ O wielokierunkowym podważeniu przez Beltinga ram nowoczesnej historii sztuki wspominam w końcowych fragmentach tego szkicu. Tu dodam tylko, iż nie przypadkiem wystawę instalację Kosutha komentował (aprobujać oczywiście) David Freedberg. Szeroki kontekst tej ekspozycji (ograniczający zakres oddziaływania „drugiego odczarowania” obrazów) rekonstruuja w bardzo instruktywny sposób Agnieszka Rejniak-Majewska i Tomasz Majewski w artykule *Spojrzenie antropologiczne – w miejsce modernistycznego „mitu”? Uwagi na marginesie wystaw „The Play of the Unmentionable” Josepha Kosutha i „Medicine Man” z kolekcji Henry’ego Wellcome’a* (w druku). Dodam jeszcze, że badacze statusu obrazów często wykorzystują twórczość Kosutha w swoich dyskursach (czyni tak też m.in. w przywołanej w przypisie 15 książce Martin Seel).

21/ J. Habermas *Od wrażenia zmysłowego do symbolicznego wyrazu*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 2004, s. 13.

ra<sup>22</sup>. W Cassirerowskiej „ramie” dla współczesnej antropologii obrazu ważny wydaje się jeszcze jeden moment – ujęcie słowa i obrazu jako „odrośli tego samego pędu symbolicznego formowania”<sup>23</sup>, co uwalnia nas nie tylko od dyskusji o pierwszeństwie form symbolicznych, ale pozwala również na traktowanie dzisiejszych „zwrotów” (lingwistycznego i obrazowego) jako komplementarnych ujęć kulturowej ekspresji. Dodać przy tym trzeba, odwołując się do cytowanego powyżej Manfreda Sommera, że w takim zakresie, w jakim nasi przodkowie posługiwali się protoobrazami-mnemogramami (termin Leroi-Gourhana) czy ornamentami, można już mówić o pewnym praktycznym dystansie wobec obrazu, który uświadomiono sobie o wiele później. Z tego też względu sensowny wydaje się zabieg podwójnego „ograniczenia”: z jednej strony ujęcia Cassirera (który nadmiernie wyeksponował ekspresyjny wymiar najwcześniejszych obrazów, odmawiając ich odbiorcom *en bloc* możliwości jakiegokolwiek, minimalnego choćby, dystansu) jak i (korzystając z tak „osłabionej” koncepcji Cassirera) ograniczenie „mocnej” (w sensie wyluszczonego przez Wiesinga) antropologicznej koncepcji obrazu i obrazowania.

22/ J.M. Krois *Cassirer und die Politik der Physiognomik*, w: *Der exzentrische Blick. Gespräche über Physiognomik*, Hrsg. C. Schmölders, Berlin 1996, s. 223. Krois podkreśla, że dla Cassirera w fizjognomicie ważna jest nie tylko niema ekspresja formująca Warburgiańskie *Pathosformeln*, ale ekspresja głosowa, z której wykształcił się język i która do dziś „w równej mierze określa oblicze człowieka” (s. 224). Na obydwu tych formach ekspresji budują się relacje moralne – wzajemnego uznania i wzajemnego słuchania (a później dopiero – także argumentowania).

23/ W tym sensie późniejsze „odczarowane” obrazy lokują się pomiędzy sferami *mythos* i *logos*. Owo usytuowanie było, jak wiadomo, przedmiotem uwagi Warburga, „największego antropologa pośród historyków sztuki” – zgodnie z określeniem Georgesa Didi-Hubermana. Francuski historyk sztuki (często przywoływany przez Beltinga) postuluje w tym kontekście dokładne przemyślenie „wewnętrznej siły negatywności” obrazu, który „igra” ze światem logiki. „Ma miejsce w obrazie pewna p r a c a negatywności, «mroczne» oddziaływanie, drażące to, co widzialne (porządek przedstawionych wyglązków) i rozrywające to, co czytelne (organizacja układów znaczeniowych). Zresztą z pewnego punktu widzenia, ta praca lub ten przymus mogą być rozpatrywane jako r e g e s j a, ponieważ prowadzą nas z wciąż zadziwiającą siłą ku tej stronie, ku czemuś, co tymczasem zostało zakryte lub przemodelowane przez symboliczne opracowanie dzieł. Odbyna się tu coś na kształt ruchu *anadjomene*, ruchu, przez który to, co się zanurzyło, wyłania się na moment, rodzi się i znów zanurza: jest *materia informis*, gdy wyrasta z formy; jest prezentacją, gdy wyrasta z reprezentacji, jest nieprzejrzystością, kiedy wyrasta z przejrzystości, jest wizualnością, kiedy wyrasta z widzialnego”. Chodzi więc – powiada dalej autor – o „zdolność przebywania w dylemacie, p o m i e d z y w i d z i e c a w i e d z i e ć...”, a ogólniej o krytyczną modyfikację koncepcji Panofsky’ego, a pośrednio – także Cassirera. Autor otwiera drogę ku takiej modyfikacji odwołując się do Freudowskiego rozróżnienia symptomu i symbolu (G. Didi-Huberman *Obraz jako rozdarcie i śmierć wcielonego Boga*, przeł. M. Loba, „Artium Quaestiones” 2000 nr X – przełożony fragment pochodzi z książki *Devant L’image*, Paris 1990).

By zakończyć ten wątek moich rozważań dodam jeszcze, iż typ współpracy między Cassirerem a religioznawcami, archeologami, historykami różnych kultur, językoznawcami i filologami w kręgu Biblioteki Warburga (a przede wszystkim jej fundatorem, który nie określał własnych badań nad obrazowymi formami dalszego życia Antyku w kulturze europejskiej jako historii sztuki, lecz jako historię obrazu i włączał w krąg swojej uwagi także znaczki pocztowe czy fotografie w gazetach) nie tylko można określić jako wczesną próbę przejścia od inter- do transdyscyplinarnych badań nad kulturą, ale też jako próbę usytuowania filozofii wobec wiedzy naukowej na innych niż dotąd (czyli już nie „królewskich”) pozycjach. Cassirer, powiada Habermas – „wiedział, że filozofia może zachować wpływ tylko dzięki uczestnictwu w specjalistycznej wiedzy poszczególnych dyscyplin i w równoprawnej kooperacji z nimi może on stać się znaczący [...]. Daleki był od stylu dostarczającej ostatecznych uzasadnień filozofii transcendentalnej i od przekonania, że zawsze poprzedza ona wszelką wiedzę empiryczną. Cassirer nie dowierzał imperialnej kluczowej postawie przyjmowanej przez wielką filozofię, która lekceważy wiedzę o świecie i z radykalnym uporem draży głęboko na wąskim gruncie”<sup>24</sup>, ale też, dodajmy, nie ograniczał się tylko do rekonstrukcji osiągnięć badawczych czy stosowanych w ich ramach procedur. Uczestniczył raczej w procesie, który Jerzy Kmita określił ostatnio jako przekształcanie problemów filozoficznych w problemy kulturoznawcze, co można uzgodnić z przywołaną tu interpretacją dzieł Cassirera przez Habermasa<sup>25</sup>.

Gdy Belting określa swoją propozycję mianem spajającej teoretyczne i historyczne wysiłki *Bildwissenschaft* antropologii obrazu, celowo zapewne nie wybiera pomiędzy antropologią filozoficzną i kulturową (we wstępie do książki *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, „antropologia” występuje też w liczbie mnogiej). W Cassirerowskiej perspektywie, tak jak chciałabym ją widzieć, odróżnienie tego rodzaju traci właściwie rację bytu. A że z tą właśnie perspektywą można projekt Beltinga związać, nie ulega dla mnie wątpliwości, mimo że w książce odwołania do Cassirera pojawiają się rzadko i raczej w trybie polemicznym. Analiza zasadności tej polemiki wymagałaby odrębnej argumentacji, której kierunek scharakteryzowałam powyżej, „osłabiając” koncepcję Cassirera. Rozstrzygający jest

24/ Tamże, s. 16. O związkach między koncepcjami Cassirera i Warburga z koncepcją Usenera pisał szeroko Roland Kany w książce *Mnemosyne als Programm. Geschichte, Erinnerung und die Andacht zum Unbedeutenden im Werk von Usener, Warburg und Benjamin* (Tübingen 1987). Wątek pamięci magazynowanej w obrazach i aktywowanej we wspomnieniach stał się jednym z głównych przedmiotów antropologicznych zainteresowań Beltinga.

25/ J. Kmita *Ironia z powagą w tle. Problemy filozoficzne w perspektywie kulturoznawczej* (książka w druku) W interpretacji Cassirerowskiej perspektywy jako kulturoznawczej transformacji problemów filozoficznych wykorzystałam przywołany tu esej Habermasa, który – chcąc uchylić niejako pewne słabości filozoficznej argumentacji Cassirera – proponuje lekturę jego prac jako teorii procesu cywilizacyjnego. Kwestiom tym poświęcam odrębny artykuł.



jednak sposób charakterystyki obrazu przez Beltinga jako „rezultatu osobistej lub kolektywnej symbolizacji”, zawsze zakotwiczonej cieleśnie, choć nie zawsze znajdujący zmaterializowany wyraz. Antropologia mówi więc o ludziach, którzy nie tylko wytwarzają obrazy i żyją z nimi ale i – dodaje – żyją w obrazach. To ostatnie stwierdzenie zawęża jednak *de facto* (wypadnie się zgodzić z Reizem i Wiesingiem) symboliczny wymiar obrazów: „życie w obrazach” kieruje nas bowiem ku interesującej tak antropologię filozoficzną jak i kulturową problematyce śmierci i (ewentualnej) nieśmiertelności. W eseju *Obraz i śmierć. Ucieleśnienie we wczesnych kulturach (Z epilogiem dotyczącym fotografii)* Belting nie tylko swobodnie porusza się w obszarze różnych starych kultur, ale i stara się wykazać, iż w każdej z nich doświadczenie śmierci stało się podstawowym źródłem obrazów.

Zmarły wymieniał swoje utracone ciało na obraz, by za jego pomocą pozostawać wśród żywych. Z kolei obraz, żeby zrealizować tę wymianę, potrzebował sztucznego ciała. W swoim medium związany był zarówno z ciałem, które reprezentował jako sobowtór, jak też z ciałami żywych, którzy przeprowadzili tę wymianę między życiem a śmiercią. Jego rola realizowała się w większym stopniu w *z a s t ę p o w a n i u*, aniżeli w *p o d o b i e n i s t w i e*. Mówię tutaj – dodaje Belting – o archetypie obrazu, który dostarcza jednak modelu dla całego późniejszego doświadczenia obrazu.<sup>26</sup>

W podobnym duchu opisał swoją „podróż do źródeł obrazu” Regis Debray. „Narodziny obrazu wiążą się za śmiercią. Jednak obraz archaiczny pojawia się na grobowcach na znak niezgody, aby odrzucić nicłość i przedłużyć życie. Plastyka to strach obłąkany”<sup>27</sup> – powiada francuski intelektualista, zupełnie w duchu Warburga i Cassirera, dodając jeszcze jeden wątek wiążący wczesne obrazy ze śmiercią, wątek przeniesienia obrazów ze skał jaskini na kości, rogi i zwierzęcą skórę – „materiały, które człowiek zdobywa zabijając”. Także Władimir Toporow w swoich studiach nad przestrzenią mitopoetycką przywołuje prehistorię portretu i podkreśla, odwołując się podobnie jak Debray do kultury starożytnego Egiptu, a później do tradycji etrusko-rzymskiej, iż „Idea «portretu» powstaje i/lub ak-

<sup>26/</sup> H. Belting *Obraz i jego media. Próba antropologiczna*, przeł. M. Bryl „Artium Quaestiones” 2000 nr XI, s. 309.

<sup>27/</sup> R. Debray *Narodziny przez śmierć*, przeł. M. Ochab, w: *Wymiary śmierci*, red. S. Rosiek, Gdańsk 2002, s. 243. Doprecyzowując swą główną ideę pisze dalej Debray między innymi: „Obraz w pierw rzębyony, później malowany, spełniał pierwotnie funkcję pośrednika między żywymi a umarłymi, między ludźmi a bogami; łączył wspólnotę z kosmosem, społeczeństwo widzialnych jednostek ze społecznością niewidzialnych sił, które nimi władają. Obraz taki nie był celem samym w sobie, lecz *ś r o d k i e m* służącym do odgadywania boskich zamiarów, a także do obrony, rzucania czarów, leczenia, inicjacji. Scałał «miasto» z porządkiem naturalnym, jednostkę z hierarchią kosmiczną, «duszą świata», «harmonią wszechrzeczy». Krótko mówiąc, był rzeczywistością *ś r o d k i e m* przedłużającym życie [...]. Obraz, rzecz wyobrażona – narzędzie ludzi pozbawionych narzędzi – przez długi czas był artykułem pierwszej potrzeby” (tamże, s. 254).

tualizuje się w obliczu ś m i e r c i jako urzeczowiającej siły zapomnienia (stąd stały związek «przedportretu» z kultem zmarłych, z rytuałami pochówku i składania ofiar – początkowo z ludzi»<sup>28</sup>.

Czy teza o historycznym pierwszeństwie funkcji zastępowania czy uobecniania nieobecnych zmarłych wobec innych funkcji obrazów wytrzymałaby krytykę prehistoryków i archeologów? Czy nie trzeba by jednak, w świetle dzisiejszej wiedzy o najwcześniejszych obrazach, zrezygnować z nadania tej tezie wymiaru archetypicznego dla „całego późniejszego doświadczenia obrazu”? Czy doświadczenie owo nie obejmuje także „wytwarzanej obecności” protoobrazowych i obrazowych bytów, które nie tylko nie reprezentują, ale i nikogo i niczego nie zastępują? Czy więc, inaczej mówiąc, nie należy zgodzić się z Wiesingiem, gdy zarzuca on Beltingowi rodzaj antropocentrycznego redukcjonizmu w problematyzowaniu obrazów? Wątpliwości, które pojawiają się w tym miejscu, nie podważają innych rozstrzygnięć Beltinga, który zamierza (znów zgodnie z dzisiejszymi tendencjami zarówno antropologii filozoficznej jak i kulturowej) przywrócić zarówno produkcji jak i percepcji i recepcji obrazów ich wielostronny wymiar cielesny. Akcent, jaki niemiecki badacz kładzie na cielesne uwikłania obrazów (mentalnych, zmateriałizowanych i tych, które za Lyotardem określamy jako „immaterialne”) wyraża się w formule, iż człowiek, a dokładniej – jego ciało, jest (w kilku przynajmniej znaczeniach) „miejszem” obrazów.

Mówienie o miejscu obrazów zakłada, że nasze ciało jest miejscem w świecie, miejscem wytwarzania i poznawania (a także rozpoznawania) obrazów minionych, o których pochodzeniu i przyszłym przeznaczeniu niczego nie wiemy, które zapominamy i przypominamy sobie, a które posiadają dla nas osobiste znaczenie, związane są bowiem z naszym życiowym doświadczeniem. Są w związku z tym tak samo przemijalne jak my i w tym sensie odróżniają się od obrazów utrwalo-nych w świecie zewnętrznym. Owe wewnętrzne obrazy przechowują też i transformują elementy wspólnych tradycji. „Kiedy mówi się, gdy umiera w Afryce stary człowiek, że płonie cała biblioteka (a można mówić też o całym archiwum obrazów), wyraźna staje się rola ciała także jako miejsca kolektywnych tradycji, które z różnych przyczyn tracą w naszym świecie siłę oddziaływania” – powiada

---

28/ W. Toporow *Tezy do prehistorii „portretu” jako szczególnej klasy tekstów*, przeł. B. Żyłko, „Teksty Drugie” 2004 nr1/2, s. 178. Z punktu widzenia prehistorii portretu (tytułowy cudzysłów wiąże się z tym, iż rozważania Toporowa koncentrują się na portretach mityczno-literackich) rosyjski badacz akcentuje dwie lokalne tradycje wizerunków: egipską i etrusko-rzymską. W tej pierwszej pojawiła się, jak wiemy, praktyka mumifikacji (pierwsza wersja ciała jako przedmiotu sztuki według Debrya), ale i rzeźbiarskie podobizny w ceremoniach pogrzebowych, tekturowe i gipsowe maski, druga natomiast utrwaliła zasadniczą separację głowy (jako najważniejszego ośrodka sił życiowych) od reszty ciała. „Przedportret” staje się więc izomorficznym substytutem człowieka. W terminologii Louisa Marina mówić można o przedstawieniu jako „odzyskaniu obecności”, zob. P. Mościcki *Louis Marin: porządek przedstawienia i siła obrazu*, „Sztuka i Filozofia” 2005 nr 26.

Belting<sup>29</sup>, dodając, iż przekazywanie i dziedziczenie obrazów przypomina dwie strony monety. Przekazywaniu jako procesowi intencjonalnemu, związanemu z reorientacją i stabilizacją kulturowych wzorów (co szczególnie interesowało Panofsky'ego w jego badaniach nad Renesansem) towarzyszy ich dziedziczenie niejako poza lub (niekiedy) wbrew oficjalnej orientacji tej samej kultury (a więc – w odniesieniu do Renesansu – proces szczególnie interesujący Warburga i, w ostatnich latach, Didi-Hubermana). Obydwie tendencje – wbrew intencji Beltinga – „zakorzenić” można w koncepcji Cassirera, jeśli tylko uwzględni się jego zainteresowanie fizjognomiką i jej rolą nie tylko w początkach formowania się kultury, ale i w czasach w pełni rozwiniętych form symbolizacji. Szczególny oczywiście przypadek cielesnego umiejscowienia obrazu stanowi ciało pomalowane lub maska – interpretowana tu jako symbol przemiany własnego ciała w obraz. Ujęcie mediów obrazowania jako ciał czy „gospodarzy” obrazów, otwiera nowe pola badawcze dla zainteresowanych tak historycznymi, jak i współczesnymi obrazami, a problematyka indywidualnych i kolektywnych obrazów pamięci, odniesiona przede wszystkim do miejsc, które „nosimy w sobie” i wspominamy, a niekiedy tylko nadajemy im formę zmateralizowaną, dobrze wpisuje się – podobnie jak postulat transkulturowego charakteru *Bildwissenschaft* – w ogólniejsze tendencje nowoczesności „bez granic”, która (zgodnie z ujęciem Appadurii) transformuje nie tylko miejsca, które pamiętamy, ale delokalizuje i poddaje zarazem „wymieszaniu” związane z nimi kompetencje kulturowe. Otwiera też pole do ponownego przemyślenia roli psychoanalizy w obrębie *Bildwissenschaft*, eksploatowane już wcześniej w badaniach nad (nie)możliwością wizualnej reprezentacji Zagłady.

Szerokie (nadto szerokie wedle Wiesinga) pojęcie obrazu pozwala Beltingowi stosunkowo prosto rozwiązać problem obrazów nowomediálních, które ujmuje w terminach odpowiednio poszerzonego pojęcia techniki i nowych form postrzegania, wypróbowywanych od lat w laboratoriach sztuki awangardowej. Jeśli chodzi natomiast o niepokojący innych niemieckich badaczy problem rzeczywistości wirtualnej, Belting odpowiada, iż specyfiką dzisiejszych czasów jest nie tylko poszerzanie przestrzeni obrazów wobec przestrzeni świata życia codziennego, ale też wkroczenie obrazów do Foucaultowskich „innych przestrzeni” – heterotopii, które obiecują nam wyzwolenie z odniesień do rzeczywistości. Nie otwierają one jednak dostępu do jakiegokolwiek rzeczywistości pozaobrazowej, lecz jedynie poszerzają istniejące uniwersum obrazów. Można też mówić o obrazach wirtualnego świata, ale trzeba pamiętać, że świat ów egzystuje właśnie (i tylko) w obrazach. W istocie partycypacja w fikcyjnych, wytwarzanych przy pomocy nowych technik i urządzeń światach obrazowych, pobudza imaginacyjne zdolności odbiorców, powiększając tym samym dotychczasowe warstwy „wewnętrznej produkcji obrazów”. Konkluzja rozważań Beltinga nad obrazowymi światami wytwarzanymi przez nowe media i obec-

29/ H. Belting *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, wyd 3, München 2006, s. 59.

ną w nich (starą) tęsknotę do ucieleśnienia w obrazie sprowadza się do stwierdzenia, że także w dzisiejszym wirtualnym świecie utrzymuje się związek obrazów z ciałem, co pozwala nam na zachowanie ramowej koncepcji człowieka jako "miejsca obrazów". Belting podejmuje też ważną dla badań nad kulturą współczesną problematykę intermedialności, interesuje go ona jednak głównie w perspektywie mediów obrazowych (bada na przykład obecność obrazu malarskiego w filmowym, traktując film jako inne, ale wyłącznie obrazowe medium). Dzieli więc z innymi przywołanymi tu niemieckimi badaczami skłonność do rozpatrywania obrazu w izolacji od innych wymiarów zmysłowego doświadczenia. Czyżby skłonność ta stanowiła pozostałość po tradycyjnej historii sztuki, która zajmowała się najchętniej obrazami, jakie lubił mieszczański bohater *Pasażerów dyliżansu* Aragona – „spokojnych, wykończonych, na których nic już nie zmienia miejsca”, w przeciwieństwie do ruchliwych i hałaśliwych przedmiotów postrzegania w codziennym, miejskim życiu? Zarzutu tego rodzaju nie można postawić badaczom amerykańskim skoncentrowanym głównie na obrazach współczesnych, których oddziaływanie wpisane jest na ogół w kontekst wielomedialny. W antologii zredagowanej przez Nicholasa Mirzoeffa – drugiego (obok Mitchella) klasyka *Visual Studies* – zamieszczony został artykuł Irit Rogoff, w którym czytamy, iż – co prawda – studia te koncentrują się na świecie wizualnym, ale powinno dostrzegać się w ich ramach fakt, iż „...traktowanie widzenia jako areny, na której konstytuują się znaczenia kulturowe, związane jest równocześnie z analizami i interpretacjami dotyczącymi słyszenia, przestrzeni i dynamiki «widowni». Kultura obrazu otwiera więc cały świat intertekstualności, w którym obrazy, dźwięki i współrzędne przestrzenne odczytuje się wzajemnie poprzez siebie...”<sup>30</sup>. Perspektywa rozwijana przez Beltinga niewątpliwie z jednej strony ogranicza, z drugiej jednak poszerza aspiracje nowoczesnej historii sztuki. Belting dopracowywał się jej stopniowo. W 1983 roku zapytał prowokacyjnie o koniec historii sztuki, a pytanie to powtórzył po dziesięciu latach w książce *Das Ende der Kunstgeschichte: eine Revision nach zehn Jahren*. Owe dziesięć lat okazało się ważne nie tylko ze względu na eksplozję aury określanej jako postmodernistyczna, stawiającej pod znakiem zapytania wszystkie niemal osiągnięcia pierwszej fazy nowoczesności. Nowe, zwłaszcza intermedialne praktyki artystyczne, które Belting uważnie śledził, a także nowe trendy w wystawienictwie, wyraźnie rozsadzały ramy dotychczasowej historii sztuki, a praca nad obrazem kultowym wydana w 1990 roku (*Bild und Kult: eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*) poszerzyła pole badawcze o kontekst użytkowania obrazów. Nowoczesna historia sztuki, skoncentrowana na badaniu autonomicznych obrazów artystycznych, lekceważyła – jak już wspomniałam – ów kontekst w odniesieniu do obrazów wcześniejszych. Tak samo postępowała wobec obrazów pochodzących z innych obszarów kulturowych. Poddając ostrej krytyce jej „estetyzm” i europocentryzm zarazem, Belting znalazł cennego sojusznika w osobie Davida

<sup>30/</sup> I. Rogoff *Studying Visual Culture*, w: *The Visual Culture Reader*, ed. N. Mirzoeff, London–New York 1998, s. 14.

Freedberga. W *Przedmowie* do francuskiego wydania *Potęgi wizerunków* (książki wywrotowej początkowo dla amerykańskiej historii sztuki, a ciepło przyjętej przez badaczy z kręgu *Visual Studies*) Freedberg – solidaryzując się zasadniczo z Beltingiem – napisał:

Główna różnica w podejściu do bardzo podobnych problemów polega na tym, że o ile książka Beltinga ma ściśle określony zakres chronologiczny i historyczny, o tyle moje podejście, choć odnoszę się do konkretnych historii, ma charakter bardziej porównawczy i antropologiczny. Nie podzielał właściwego Beltingowi silnego poczucia zerwania ciągłości między tym, co nazywa on epoką przed nastaniem sztuki a epoką sztuki, która nastąpiła po reformacji. Krótko mówiąc, tam gdzie Belting jest skłonny widzieć różnicę i zerwanie ciągłości w postawach wobec wizerunków pomiędzy dwiema wydzielonymi przez siebie epokami, ja – uznając, rzecz jasna, różnice – szukam raczej kontynuacji i podobieństw<sup>31</sup>

Belting nie tylko podtrzymał później ograniczenie zakresu ważności ustaleń historii sztuki do autonomicznych europejskich obrazów artystycznych, ale i – pod wpływem Freedberga? – tak okrojona już dyscyplina nie tylko otworzył na powrót tradycji warburgiańskiej, lecz także i na (nieznane tej tradycji) antropologiczne problemy współczesności, z którymi mierzy się w różnych praktykach badawczych *Bildwissenschaft*. Jej pożądanym transdyscyplinarnym status – powtórzę raz jeszcze – określa kompleksowe zadanie wypracowania adekwatnych strategii edukacyjnych w obliczu transformacji kultury objętej zbiorczym hasłem zwrotu obrazowego.

Moim zamiarem było wstępne zarysowanie konturów rozległego pola badawczego związanego ze zwrotem ikonicznym i uchwycenie występujących w jego obrębie punktów skupienia problemów, które wymagają wykroczenia poza kompetencje monodyscyplinarne. Tytuł tego szkicu zawiera jednak także pytanie. Przebieg moich rozważań może sprawiać wrażenie, iż postuluję wybór zakotwiczonej w antropologii obrazu *Bildwissenschaft* przeciwko *Visual/Culture Studies*. Wrażenie takie nie byłoby jednak trafne, podobnie jak wrażenie, że ograniczam się wyłącznie do tych dwóch kręgów badawczych, pomijając propozycje francuskie, rosyjskie czy polskie. Z myślą o kształtowaniu się rodzimej wersji transdyscyplinarnej wiedzy o obrazie (a symptomy takiego procesu pojawiają się coraz częściej, by wspomnieć o inicjatywach medioznawców i -drugiej strony – antropologów i socjologów kultury<sup>32</sup>) argumentowałam raczej na rzecz wykorzystania w p i e r w

31/ D. Freedberg *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, przeł. E. Klekot, Kraków 2005, s. XXXI.

32/ Do „klasyki” polskiej wiedzy o obrazach zaliczyć trzeba niewątpliwie prace Mieczysława Wallisa, Mieczysława Porębskiego, Jana Białostockiego. Później problematykę tę poszerzyli i rozwinęli badacze obrazów nowomiedialnych. Niewątpliwie dla zrozumienia statusu i różnych konfiguracji tych ostatnich uczynił najwięcej Andrzej Gwóźdź (zarówno w książkach własnych, jak i w starannie przemyślanych – pokonferencyjnych na ogół – pracach zbiorowych oraz antologiach

s z e j k o l e j n o ś c i modelu niemieckiego jako lepiej „dopracowywanego” filozoficznie i historycznie zarazem, i późniejszego „wpisania” weń propozycji dyskutowanych przez reprezentantów *Visual/Culture Studies* (którzy, zwłaszcza w badaniu obrazów nowomiedialnych i ich kontekstów, osiągają znaczne sukcesy). Tę proponowaną kolejność wiąże z przekonaniem, że choć przedsięwzięcia transdyscyplinarne ani nie zakładają, ani też nie prowadzą – co podkreślał Mittelstraß – do „odgórnego” ujednoczenia perspektywy teoretyczno-metodologicznej, to warunkiem ich efektywności jest czasowa choćby stabilizacja semantyki podstawowych pojęć i kategorii teoretycznych stosowanych i rozwijanych równolegle w zróżnicowanych przedmiotowo, zorientowanych na historię i współczesność, obszarach badawczych. Tego rodzaju stabilizację w większym zakresie mogą nam, jak sądzę, zapewnić dyskusje i ustalenia badaczy zaangażowanych w tworzenie *Bildwissenschaft* (wykorzystujących – w trybie eksplikacji na ogół – koncepcje pochodzące z innych kręgów badawczych). Z kolei nawiązanie do „ramy”, jaką dla zwrotu ikonicznego tworzy krytycznie zrekonstruowana tradycja Cassirerowska i kręgu Biblioteki Warburga (sygnalizowana tu zaledwie w tekście głównym jak i w niektórych przypisach), dobrze osadza jego problematykę w szerszym kontekście badań kulturoznawczych.

---

przekładów, bez których trudno wyobrazić sobie dzisiejszą akademicką dydaktykę kulturoznawczą). Tzw. antropologia i socjologia wizualna (rozwijana przez Krzysztofa Olechnickiego czy – ostatnio – Piotra Sztompkę) obejmują na ogół tylko niewielki odcinek problematyki otwartej przez zwrot ikoniczny – analizują rolę obrazów w obrębie argumentacji stosowanej we własnych dziedzinach wiedzy. Ostatnie numery „Kontekstów” świadczą jednak wyraźnie o poszerzeniu pola antropologicznych zainteresowań światem obrazów. Dodam jeszcze na koniec, iż pierwszą, wstępną „przymiarzkę” do problematyki związanej ze zwrotem ikonicznym podjęłam w szkicu zamieszczonym we wrocławskim „Dyskursie” (2006 nr 1). Choć niniejszy tekst rozwija, uzupełnia i koryguje zasygnalizowane tam idee, posiada nadal, z czego wobec lawinowo rosnącej literatury przedmiotu nie sposób nie zdawać sobie sprawy, charakter „szkicu” czy „zarysu”. W skróconej postaci przedstawiłam go na zorganizowanej przez Jacka Sójkę ogólnopolskiej konferencji *Metody, paradygmaty, dyskursy. O swoistości badań kulturoznawczych* (Poznań, 25-26 kwietnia 2006).

## Abstract

**Anna ZEIDLER-JANISZEWSKA,  
University of Łódź**

### **Visual Culture Studies, or, an anthropologically oriented Bildwissenschaft? On the directions of iconic turn in cultural sciences**

This article analyses the directions taken by the development of interdisciplinary and trans-disciplinary knowledge on image. In the American version, the issues of image are 'merged' in a broader context of visual culture, with the related studies focusing on a critical analysis of our contemporary, new-media manifestations of pictoriality/imagery. The German current highlights, in turn, a historical continuity of iconic issues and their anthropological basis, which may be seen as related to Ernst Cassirer's tradition of philosophy of culture and cultural studies carried out in the Warburg Library circle. Given this general context, the issues dwelled upon as part of Visual Studies gain a deeper historical basis whilst also becoming a constituent of trans-disciplinary research.