
Polityczne doświadczenie obrazu. O Obrazie krytycznym (obrazie krytyki) Georges'a Didi-Hubermana

Andrzej Leśniak

TEKSTY DRUGIE 2016, NR 5, S. 376–383

DOI: 10.18318/td.2016.5.24

Obraz krytyczny (*obraz krytyki*), tekst Georges'a Didi-Hubermana wygłoszony 11 września 2015 roku z okazji przyznania francuskiemu filozofowi Nagrody Adorno, mimo okolicznościowego charakteru ma bardzo wysoką stawkę. Didi-Huberman zastanawia się w nim nad możliwym kształtem działalności krytycznej; interesuje go znaczenie krytyki jako gestu różnicującego, wprowadzającego podziały, zdolnego do oddzielania ziarna od plew. Wizualna metafora sita powraca kilkakrotnie: opisywana na samym początku eseju fotografia przedstawiająca Adorno siedzącego przy stole i dzierżącego płachtę papieru ma być w gruncie rzeczy zwieńczeniem szeregu obrazów, od Homeryckiej wizji oczyszczania zboża przez Platońską (a tak naprawdę filozoficzną), wielokrotnie powtarzaną scenę oddzielania prawdy od nieprawdy, do badanych przez etnologów, istniejących także współcześnie form przetrwalnikowych gestów przesiewania. Fotografia Adorno jest równocześnie doskonale współczesna i całkowicie anachroniczna: współczesna,

Andrzej Leśniak
– filozof, historyk sztuki, zajmuje się współczesną humanistyką, teorią obrazu, architekturą. Autor książek: *Ikonofilia*, *Francuska semiologia pikuralna i obrazy*, *Obraz płynny*, *Georges Didi-Huberman i dyskurs historii sztuki*. Pracownik Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie.

ponieważ pozwala Didi-Hubermanowi na zadanie pytania o istotę krytyki w naszym momencie historycznym; anachroniczna, ponieważ jest zwieńczeniem linii myślenia o krytyce w kategoriach oddzielenia, przez pryzmat metafory sita uruchamianego po to, by możliwy stał się podział.

Kluczowym elementem Adornowskiej koncepcji krytyki jest wedle Didi-Hubermana ruch przekroczenia dialektyki Hegla. „Założenie nieredukowalnej sprzeczności” w łonie dialektyki jest punktem wyjścia dialektyki w jej nowym kształcie; odtąd będzie ona funkcjonowała poza prostą antynomią idei i materii.

„By sprzeczność ważyła teraz więcej, niż ważyła dla Hegla”, Adorno musi używać przesiewacza inaczej, zachowując cenną materię, która w oczach idealisty byłaby tylko niemożliwym do uduchowienia odpadem. By zaryzykować paradoks „logiki rozpadu”, Adorno musi posługiwać się nim poza jego prostą funkcją rozróżniania (ciężkie/lekkie, zbędne/cenne, fałszywe/prawdziwe). Należy założyć *nieredukowalną sprzeczność* w samej operacji logicznej.¹

Dialektyka negatywna, oparta na nieredukowalnej sprzeczności, jest dla Didi-Hubermana fundamentalnym dla nowoczesności sposobem myślenia (również dlatego, że umożliwia krytykę samej nowoczesności). Ale z perspektywy francuskiego filozofa przekroczenie paradygmatu Hegłowskiego i ustanowienie dialektyki negatywnej ma szczególne znaczenie także dlatego, że otwiera możliwość przemyślenia kwestii obrazu. Reinterpretacja dialektyki negatywnej, fenomenu historycznego, służy więc Didi-Hubermanowi do postawienia filozoficznie istotnego pytania o samą możliwość istnienia krytyki, praktyki czy myślenia krytycznego opartych na interpretacji obrazów. Autor *Przed obrazem* pyta o to, w jaki sposób mogłoby wyglądać – i czy jest w ogóle możliwe – krytyczne doświadczenie obrazów. Wbrew pozorom nie jest to zagadnienie trywialne; nie chodzi bowiem tylko i wyłącznie o zadanie pytania o krytykę w odniesieniu do wizualności jako wyodrębnionego obszaru kultury, a zatem o zacieśnienie pola, w którym to pytanie miałyby funkcjonować. Cel jest o wiele trudniejszy do osiągnięcia: potraktowanie obrazów poważnie, postawienie ich w centrum refleksji krytycznej wymaga przekroczenia ograniczeń całej zachodniej tradycji filozoficznej, w której obrazy były zawsze marginalizowane.

¹ G. Didi-Huberman *Obraz krytyczny (obraz krytyki)*, przeł. A. Leśniak, w niniejszym numerze „Tekstów Drugich”.

Doświadczenie uczy (powtarzając – niestety – filozoficzny *topos*), że obrazy bardzo często nas *zwodzą*. Wpędzają nas w kłopoty, poruszają, wprawiają w zachwyt albo fascynują. W ten sposób podtrzymują swą reputację, zgodną z biegnącą od Platona tradycją filozoficzną, zgodnie z którą wystawiają nas na ryzyko mylenia wszystkiego ze wszystkim – bytu i pozoru, prawdy i iluzji – w skrócie, na ryzyko nieumiejętności odróżnienia „ziarna” od „plew”. Z tej perspektywy nic nie mogłoby wydawać się bardziej obce funkcji krytycznej niż obraz.²

A jednak francuskiemu filozofowi zależy na eksploracji tej możliwości, na przepracowaniu kwestii krytyczności obrazów. Wizualność nie może zostać zignorowana: kluczowa w procesach reifikacji i alienacji definiujących współczesną kulturę domaga się krytyki. Didi-Huberman wpisuje się całkowicie w dziedzictwo szkoły frankfurckiej i to w podwójnym sensie. Z jednej strony przejmuje Adornowski wymóg krytyczności, tzn. założenie, zgodnie z którym krytyka jest niezbywalnym elementem działalności myślowej. Humanistyka i nauki społeczne bez krytyki nie istnieją: ich sens polega na nieustannym poszukiwaniu pozycji umożliwiającej krytykę, na jednoczesnym dostosowywaniu do rzeczywistości i dystansowaniu się od niej. Z drugiej strony przedsięwzięcie intelektualne Didi-Hubermana jest reinterpretacją i pogłębieniem Adornowskiej krytyki spektaklu w nowych warunkach: w sytuacji, gdy przekonanie o kluczowej roli wizualności w kulturze stało się czymś powszechnym, ale równocześnie nieoczywisty jest sam kształt i sposób funkcjonowania krytyki obrazów. Innymi słowy, krytyczne zaangażowanie jest czymś koniecznym, do przemyślenia pozostaje natomiast kwestia kształtu praktyki krytycznej we współczesnych warunkach.

Chciałbym zasugerować, że postawienie problemu obrazu i krytyki w sposób, w jaki czyni to francuski teoretyk, jest przekonującą alternatywą dla dominujących sposobów myślenia o tym, jak powinna być uprawiana humanistyka. Mam na myśli to, że przedsięwzięcie rozumiane jako „poszukiwanie przestrzeni krytycznej, w której dialektyka mogłaby się spotkać z obrazem” jest konkretnym i efektywnym rozwiązaniem problemu bardziej ogólnego niż ten dotyczący krytyki jako zadania humanisty. Rzecz idzie o doświadczenie polityczności, o zajmowanie pozycji względem tego, co polityczne, o konstruowanie perspektywy umożliwiającej odniesienie się do kształtu świata społecznego. Moim zdaniem autor *Obrazu krytycznego (obrazu krytyki)*

2 Tamże.

konstruuje w odwołaniu do dzieła Adorno taką wizję działalności intelektualnej, w której w centrum zostaje postawiony obraz – wizualny konkret – jako warunek możliwości praktyki krytycznej jako pewnego typu zaangażowania politycznego.

Jeśli Teoria krytyczna nie istnieje bez krytyki obrazów, nie będzie jej również bez krytyki – dyskursów bądź obrazów – poprzez same obrazy. Tak jak słowa (na przykład te Victora Klemperera) mogą krytykować inne słowa (na przykład te Josepha Goebbelsa), obrazy mogą same stać się narzędziami krytyki.³

Jak może wyglądać praktyka krytyczna posługująca się obrazami jako narzędziami? Francuski filozof nie mówi tego wprost, ale jego wizja zakłada przekroczenie doskonale zakorzenionej w humanistyce, wciąż replikującej się dychotomii zaangażowania i niezaangażowania: zaangażowania rozumianego jako bezpośrednie, trwałe, jednoznaczne podporządkowanie praktyki badawczej i interpretacyjnej celom politycznym i niezaangażowania odwołującego się do ideału naukowej neutralności i czystości ideologicznej. Obydwa stanowiska są nam dobrze znane, ich zaplecze ideologiczne, sposoby uzasadniania i samouzasadniania, efekty działania są zwykle łatwo przewidywalne, a konflikt między nimi – zarówno na poziomie pojedynczych dyscyplin nauki, jak i w humanistyce i naukach społecznych jako całości – nabrał znamion regularnie powtarzanego rytuału.

Propozycja Didi-Hubermana jest alternatywą dla tak zarysowanej opozycji. Ciekawa jest w tym miejscu relacja z Adorno; moim zdaniem francuski teoretyk stara się zredefiniować myśl frankfurtyczyka w taki sposób, by mogła ona stać się podstawą teorii doświadczenia politycznego. I czyni to w opozycji zarówno do rozpowszechnionego poglądu, w ramach którego niemiecki myśliciel – niewrażliwy na siłę wydarzeń rewolucji studenckiej w 1967 roku – uważany jest za oderwanego zarówno od rzeczywistości politycznej, jak i od wizji ujednociającej wszelkie perspektywy wywodzące się z marksizmu jako bardzo mocno nacechowane politycznie. Didi-Huberman czyta Adorno w taki sposób, by otworzyć perspektywę myślenia o doświadczeniu politycznym niedającym się zredukować ani do prostego zaangażowania w „sprawę” (niezależnie od konkretnych treści ideologicznych mogących za daną „sprawę” stać), ani do kultywowania postawy niezaangażowanej na

3 Tamże.

podstawie iluzji neutralności. Istotą owego doświadczenia jest afektywna sprawczość obrazów, ich zdolność do wywoływania politycznie znaczących uczuć, do rekonfigurowania naszej perspektywy w stosunku do rzeczywistości. Didi-Hubermanowskie obrazy krytyczne nie popychają do działania, nie są prostymi emblematami postaw politycznych. Mają raczej leżeć u źródła znaczących afektów; obraz ewokujący smutek jest konieczny do tego, by mogła zaistnieć „smutna wiedza”, która sama w sobie jest politycznie istotnym doświadczeniem historii XX wieku:

Odkąd myśl, decyzja, proces właściwy kulturze zachodniej umożliwił Auschwitz, po 1945 roku ludzkość musi żyć i trwać z tym, co „niewyobrażalne” – nie umieliśmy nazwać tego inaczej. Oto dlaczego *Minima Moralia* rozpoczynają się wyrażeniem „smutna wiedza” (*traurige Wissenschaft*). Skończył się czas nietzscheańskiej „wiedzy radosnej”, całościowej, wesołej afirmacji, naszej mocy życiowej: władza wszystko zabrała, zmasakrowała, skazała na rozgoryczenie.⁴

Tak rozumiana polityczność jest oczywiście politycznością „słabą”, oderwaną od realnego, nakierowaną na konkretne cele działania w sferze publicznej. Dlatego nie dziwią rozpowszechnione w literaturze przedmiotu zarzuty dotyczące potencjalnej efektywności zarysowanej perspektywy. Espen Hammer wskazuje na elitaryzm postawy, która zakłada możliwość zdystansowania się wobec realności tego, co polityczne⁵. Ale postawa Adorno jest, być może, jedyną realistyczną w kontekście akademickim; jako jedyna zarysowuje możliwość instauracji polityczności w sytuacji, gdy ma się do dyspozycji jedynie narzędzia intelektualne.

Propozycja lektury Adorno przez pryzmat doświadczenia polityczności wpisuje się w logikę rozwoju myśli Didi-Hubermana. W latach 80. i 90. XX wieku skupiony przede wszystkim na problemach metodologii historii sztuki, począwszy od pierwszej dekady XXI wieku, francuski teoretyk coraz częściej zaczął zwracać uwagę na polityczne znaczenie swojej pracy. O ile w przypadku wcześniejszych tekstów, w tym tak kanonicznych jak *Przed obrazem*⁶, kluczowym problemem była historia sztuki jako dyscyplina, jej dyskurs

4 Tamże.

5 Zob. E. Hammer *Adorno and the Political*, Routledge, London 2005, s. 166.

6 Zob. G. Didi-Huberman *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, przeł. B. Brzezicka, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011 [wydanie oryginalne: 1990].

i kształtowane w jego obrębie relacje między słowem (tekstem) i obrazem, o tyle późniejsze zwracają się stopniowo coraz wyraźniej ku kwestii polityczności. Już w *Devant le temps*⁷ z 2000 roku Didi-Huberman, w ślad za Walterem Benjaminem, mówi o doświadczeniu historii nie tylko w kategoriach epistemologicznych, tzn. przez pryzmat pytania o samą możliwość poznania tego, co oddalone w czasie, ale też jako fenomen o potencjale politycznym. Przejście na pozycje bliższe zaangażowaniu (przypominam, że cały czas będzie tu chodziło o doświadczenie obrazu, a nie o bezpośrednie działanie) jest jeszcze bardziej widoczne w zainaugurowanej w 2009 roku serii książek zatytułowanej *L'œil de l'histoire*⁸. Didi-Huberman pokazuje, w jaki sposób powinna wyglądać praktyka krytyczna. Punktem wyjścia jego analiz są zawsze konkretne obrazy, które są interpretowane, montowane, odczytywane w ten sposób, by na jaw wyszło ich polityczne znaczenie, bądź tak, by możliwa stała się demaskacja ideologicznego zawłaszczenia obrazów. Interpretacyjnym priorytetem jest zawsze czytelność, która jednak nie polega na traktowaniu wizualności jako czegoś stworzonego czy gotowego do odczytania, na redukowaniu jej do korelatu języka; praca czytelności zasada się na zderzaniu ze sobą obrazów, na operacjach formalnych, takich jak montaż, pozwalających na generowanie efektów znaczeniowych. W tym sensie czytelnik zyskuje rolę twórczą; jednocześnie spada na niego odpowiedzialność za efekt lektury. Didi-Huberman nigdy nie mówi o tym wprost, ale jego, przejęta od Waltera Benjamina, teoria czytania jest równocześnie etyką czytania; ten, kto ogląda obrazy, podobnie jak ten, kto je montuje (tu mamy do czynienia z równoważnością: montaż jest zawsze lekturą) musi mieć świadomość skutków, które może wywołać. O tym wymiarze doświadczenia obrazu bardzo wiele mówi fragment z książki *Peuples exposés, peuples figurants* poświęcony Leni Riefenstahl; odczytanie pracy kadru i pracy montażu w *Triumfie woli* koncentruje się na braku jakichkolwiek zbliżeń, na nieobecności jednostek. Kadry pokazujące wiwatujący tłum nie mogą wedle francuskiego teoretyka być traktowane jako momenty upodmiotowienia, lecz są znakiem absolutnej dominacji władzy nad jednostką.

7 Zob. G. Didi-Huberman *Devant le temps: histoire de l'art et anachronisme des images*, Les Éditions de Minuit, Paris 2000.

8 G. Didi-Huberman *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire 1*, Les Éditions de Minuit, Paris 2009; tegoż *Remontages du temps subi. L'œil de l'histoire 2*, Les Éditions de Minuit, Paris 2010; tegoż *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'œil de l'histoire 3*, Les Éditions de Minuit, Paris 2011; tegoż *Peuples exposés, peuples figurants. L'œil de l'histoire 4*, Les Éditions de Minuit, Paris 2012; tegoż *Passés cités par JLG. L'œil de l'histoire 5*, Les Éditions de Minuit, Paris 2015.

Jeśli celem lektury ma być praca nad czytelnością obrazów, musi być to praca bardzo subtelna, jednocześnie wierna wymogowi bliskości do swego przedmiotu, dostosowująca się do niego i ułatwiająca doświadczenie jego siły. Didi-Huberman niejednokrotnie konstatawał problematyczny status obrazów łączący siłę i kruchość, zdolność do wytwarzania efektów i podatność na zniszczenie: „[obrazy] nigdy nie zmieniają swej nieterytoryjalnej czy transwersalnej kondycji, jak gdyby ich moc pochodząca z pragnienia i ruchu była równocześnie czynnikiem ich istotowej kruchości”⁹. Materialne, a więc kruche, i równocześnie efektywne, wytwarzające znaczenia, obdarzone mocą; ich odczytanie nie może polegać na narzuceniu schematu interpretacyjnego czy na dostosowaniu do istniejącej już, utrwalonej w tradycji dyscyplinarnej metody. Przeciwnie: zgodnie z tezami Didi-Hubermana obrazy wymagają – za każdym razem – dostosowania się do nich od nowa, niejako przy zawieszonych założeniach, bez gotowej metody. Czytelnik obrazów musi być zdolny do samoograniczenia w obliczu znaczenia obrazów; doskonałe przykłady tego typu praktyki znajdujemy u Didi-Hubermana, kiedy ten – pisząc o obrazie, wydając książkę, montując ilustracje – powtarza i przedłuża gest artysty i pracę obrazu. Kiedy omawia Godardowski montaż, podąża ścieżkami reżysera, nie ukrywając fascynacji ani swego intelektualnego długu wobec reżysera. Ale estetyczna bliskość nie przeszkadza mu w zadaniu krytycznego pytania o autorytatywność montażu; przeciwnie: pokrewieństwo metod (reżysera łączącego ze sobą obrazy i filozofa, który je interpretuje dzięki zestawieniom) i perspektyw sprawia, że jego pytanie o władzę montażu i siłę przedstawienia jest tym bardziej palące. Z kolei interpretacja filmu *Respite* Haruna Farockiego w *Remontages du temps subi. L'œil de l'histoire 2* jest jeszcze bliższa ideałowi dostosowywania się do obrazu. Didi-Huberman literalnie powtarza gesty reżysera, przy czym nie chodzi w żadnym razie o interpretacyjną banalność, ale o świadomą pracę z obrazami domagającymi się odczytania i intensyfikacji, jak dokumentalne kadry pozwalające na identyfikację ofiary obozu oświęcimskiego. Filozof kontynuuje pracę reżysera komponującego obraz z materiałów archiwalnych, powiela wybory Farockiego nawet na najbardziej materialnym poziomie, tzn. podczas wyboru ilustracji do książki. Pokazuje te kadry z *Respite*, które wcześniej reżyser podkreślił za pomocą montażu, powtórzenia albo odautorskiego komentarza. Interpretacja filozofa jest tu rzeczywiście służebna wobec obrazu, zarówno wobec prawdy materiałów archiwalnych z czasów

9 G. Didi-Huberman *Obraz krytyczny (obraz krytyki)*.

Holokaustu, jak i wobec skomponowanego z nich filmu i artystycznych interwencji.

Didi-Huberman właśnie w ten sposób – czyniąc obrazy bardziej czytelnymi, rozwijając intencje artystów, powtarzając ich gesty – umożliwia pojawienie się doświadczenia politycznego. W ślad za Benjaminem uznaje, że to obrazy – mimo swej przyrodzonej kruchości – najskuteczniej konfrontują nas z historią. Dlatego jego interpretacja Adorno nie jest po prostu hołdem złożonym wielkiemu myślicielowi, a raczej wyrazistą polemiką z obiegowym poglądem dotyczącym relacji teorii krytycznej i wizualności. Didi-Huberman stawia obrazy w centrum teorii krytycznej i dzięki temu – choć cały czas ze świadomością ograniczeń swej pozycji i złożoności kwestii zaangażowania – otwiera przed nią nowe perspektywy.

Abstract

Andrzej Leśniak

ACADEMY OF FINE ARTS IN WARSAW

A Political Experience of the Image: On Georges Didi-Huberman's 'Critical Image/Image of Criticism'

In 'Critical Image/Image of Criticism,' Georges Didi-Huberman presents the phenomenon of negative dialectics as a turning point in the entire philosophical tradition. According to this new interpretation, negative dialectics allows us to rethink the image as a critical instance. The French philosopher offers a commentary on Adorno's concept, but he also outlines a vision for a critical practice at whose centre we have images of a practice that goes beyond the dichotomy of engagement and non-engagement. Images provoke strong affective reactions, allowing us to define our own position with respect to reality, and this is why they can be said to enable politically meaningful experiences. Didi-Huberman's attempt to relate visibility and politics is consistent with the ever more urgent necessity he sees, across his output, to think about the political as an essential horizon for intellectual activity.

Keywords

visuality, image, politics, criticism