

Andrzej Leśniak**Odpowiedź**

Historia sztuki definiuje obecnie swój status przede wszystkim w odniesieniu do studiów wizualnych, dyscypliny stosunkowo nowej, ale już okrzeplej pojęciowo i instytucjonalnie. Rozszerza stosowane przez siebie pojęcie obrazu i przejmując niektóre figury dyskursywne, wcześniej używane poza jej terytorium. Ta sytuacja wiąże się z licznymi definicyjnymi komplikacjami i względną niejasnością granic pomiędzy poszczególnymi językami. Nie oznacza to jednak, że jedyną możliwą strategią jest obecnie rezygnacja z dążenia do wypracowania skutecznych poznawczo narzędzi. W *Obrazie płynnym* pokazałem, w jaki sposób współczesna krytyka poszczególnych założeń nowoczesnej nauki o sztuce może prowadzić do wypracowania nowych modeli poznawczych opartych na rozwiązaniach konceptualnych pochodzących z psychoanalizy, myśli Waltera Benjamina i Aby Warburga. Stawką jest tu **status wiedzy o obrazie**, a celem nie reprodukcja bezkrytycznie przyjmowanych tez o niemożliwości ufundowania wiedzy o obrazie, ale **analiza sposobów funkcjonowania figur dyskursywnych, dzięki którym wiedza jest możliwa**. Stąd odnoszące się zarówno do *Obrazu płynnego*, jak i do poglądów Georgesa Didi-Hubermana komentarze przywołujące zagrożenie „całkowitym subiektywizmem” są nie trafione (przytoczę tylko drobny fragment opublikowanego w niniejszym numerze tekstu Anety Rostkowskiej: „[...] ponieważ Leśniak za Didi-Hubermanem podkreśla niestabilność obrazu i arbitralność rozstrzygnięć jego dotyczących, nie wiadomo w zasadzie, dlaczego mimo to chce dalej mówić o wiedzy w tej kwestii. Co powoduje, że o obrazie nie możemy powiedzieć dowolnej rzeczy? Co ogranicza naszą interpretację i uniemożliwia całkowity subiektywizm? Wreszcie, jeśli w mówieniu o obrazach stać nas wyłącznie na arbitralność, to dlaczego obaj autorzy przywołują pojęcie podobieństwa [...]”.

Teksty Georgesa Didi-Hubermana są dla historii sztuki istotne dlatego, że wymagają przemyślenia założeń dyscypliny, lecz nie po to, by celebrować jej domniemany schyłek, ale po to, by wykorzystać jej niejasny status, by tym ściślej zanalizować **epistemiczną efektywność obrazów**. *Obraz płynny*, jako projekt badawczy mający za swój przedmiot korpus dzieł francuskiego historyka, opiera się na tak sformułowanym zadaniu stojącym przed dyscypliną historii sztuki. Wielokrotnie zresztą podkreślałem ten pozytywny wymiar książki, polegający na wydobyciu i możliwie najbardziej metodycznym opisanu figur dyskursywnych redefiniujących pole historii sztuki. Począwszy od wstępu, gdzie mówię o „ponownym określeniu założeń dyscypliny wiedzy, którą się zajmujemy”, i o „redefi-

nicji historii sztuki”, aż do końcowych części, w których piszę między innymi o „kulturowym, fantomatycznym, psychicznym i symptomalnym modelu wiedzy o obrazie”, nieustannie uzupełniam krytyczny wymiar projektu uwagami wskazującymi na możliwość ugruntowania wiedzy. Oczywiście, nie ma tu mowy o podstawie wiedzy w klasycznym sensie, ale o wzięcie pod uwagę złożoności sytuacji doświadczenia wizualności. Z kolei konkretne analizy pokazują, jak produktywność figur dyskursywnych może być wykorzystywana do proponowania rozwiązań interpretacyjnych. W tym sensie rozwiązać można wątpliwość Agnieszki Rejniak-Majewskiej dotyczącą statusu analizowanych w *Obrazie płynnym* figur dyskursywnych („Wzmaga to moim zdaniem niejasność co do wartości heurystycznej i statusu wydobywanych przez Leśniaka figur – nie wiadomo, na ile stanowią one w tekstach Didi-Hubermana jednostkowe wynalazki, wyrastające z doświadczenia konkretnych dzieł sztuki, a na ile charakteryzują one pewien teoretyczny projekt, którego dyrektywy miałyby dotyczyć także innych [jeśli nie »wszystkich«] obrazów.”). Zająłem się Didi-Hubermanem między innymi dlatego, by pokazać, że jego radykalizm, polegający przede wszystkim na konsekwentnym opieraniu się na pojedynczych doświadczeniach wizualnych, powinien zostać potraktowany z dystansem, jednocześnie pragmatycznie i krytycznie. Tego rodzaju postawa musi być, moim zdaniem, konfrontowana z potrzebami dyscypliny, tymi właśnie, które wiążą się z epistemiczną efektywnością obrazów. Jeśli czytamy Didi-Hubermana, to nie dlatego, by w zachwycie kontemplować, jak czyni to Aneta Rostkowska „epatującą przyjemnym dreszczykiem emocji eksplorację obrazu »rozdartego«, »natarczywego« czy ujawniającego »piekielne skandowanie« względnie »falujący ruch wizualny«”. Podobne komentarze, konstruowane w oparciu o obiegowe opinie, powtarzające nieproduktywne stereotypy, bazują na łatwych do przyjęcia, lecz fałszywych podziałach na to, co literackie (subiektywne, cielesne) i naukowe (obiektywne, zdystansowane). Co więcej, autorka przytoczonej opinii, opisawszy swe lekturowe przeżycia („Kolejne teksty Didi-Hubermana czytamy z wyiekami na twarzy, nawet jeśli dotyczą takich tematów, jak fotografie Holocaustu”), przestaje dostrzegać znaczenie przedmiotu swoich rozważań. Świadczy o tym nie tylko kolejne lekturowe wyznanie („Gdy jednak usiłujemy zrekapitulować ich treść, okazuje się, że sprawa nie jest prosta: lektura wciągnęła nas do tego stopnia, że utraciliśmy krytyczny dystans, a wraz z nim możliwość ogarnięcia całości tekstu”), ale przede wszystkim obszerny passus tekstu zrównujący w istocie projekt *Obrazu płynnego* (i równoległe myślenie Didi-Hubermana) z rozmaitymi XX-wiecznymi teoriami obrazu, w których kładzie się nacisk na przepaść między porządkiem wizualnym i językowym. Autorka nie tylko nie bierze pod uwagę partykularności praktyk historii sztuki, ale też zbyt łatwo zestawia teksty autora *Devant l'image* z całym, przede wszystkim poststrukturalistycznym gwiazdობiorem filozofii zeszłego wieku. To wyobrażenie na temat teoretycznych implikacji dzieła Didi-Hubermana nie ma wiele wspólnego z prawdą; jak pokazałem, jego celem jest demonstracja warunków możliwości istnienia wiedzy, a nie powtarzanie mantry o epistemicznej porażce.

Tymczasem dyskusja w obrębie dyscyplin odnoszących się do obrazu toczy się już na zupełnie innej płaszczyźnie. Odkąd figuratywność tekstów o sztuce została rozpoznana, jednym z podstawowych teoretycznych zadań jest badanie produktywności figur używanych do opisywania wizualności. Celnie pisze o tym Agnieszka Rejniak-Majewska: „Operując silnie metaforycznym językiem, Didi-Huberman podnosi go na poziom teorii, tworząc własne pojęcia krytyczne: »obraz rozdarty«, »obraz sam siebie dekomponujący«, »bezforemne podobieństwa«, »podobieństwa okrutne«, »dialektyka regresywna«, »dialektyka ekstatyczna«... Terminy te związane są z opisem konkretnego przedmiotu, specyficznego działania obrazu, a jednocześnie bazują one na filozoficznych odniesieniach, wydobywając zmysłowy i aktywny sens pojęć, pozwalających nazwać i »odtworzyć« w języku szczególną logikę oraz »pracę« form”. Krytyka historii sztuki, wykorzystująca teksty Didi-Hubermana, powinna badać ich teoretyczne efekty, narzędzia, które można skonstruować na ich podstawie, a zatem to wszystko, co pozwala na rekonstrukcję historii sztuki jako dyscypliny i na przemyślenie warunków możliwości funkcjonowania innych dyskursów odnoszących się do obrazu.