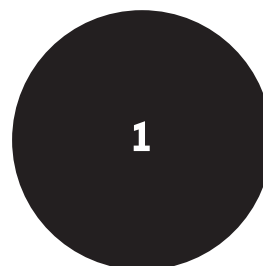




INSTYTUT
KULTURY
POLSKIEJ



Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej.

tytuł:

Nie mam oka ikonografa!

autor:

Mateusz Salwa

źródło:

„Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 1 (2013)

odsyłacz:

<http://widok.ibl.waw.pl/index.php/one/article/view/12/6>

wydawca:

Instytut Badań Literackich PAN
Instytut Kultury Polskiej UW

Nie mam oka ikonografa!

Daniel Arasse, *Nie widać nic. Opowiadanie obrazów*, tłum. Anna Arno, Studio Wydawnicze DodoEditor, Kraków 2012.

O ile współczesna myśl francuska – filozoficzna, społeczna, antropologiczna i literaturoznawcza – jest obecna w Polsce już całe dekady, o tyle stosunkowo nowym zjawiskiem jest zainteresowanie francuską (czy raczej francuskojęzyczną) historią sztuki, a właściwie należałoby powiedzieć szerzej: historyczną refleksją na temat sztuki. Do niedawna lista nazwisk francuskich historyków sztuki, których prace przełożono na język polski, była stosunkowo krótka: André Chastel, Pierre Francastel, Henri Focillon, René Huyghe... Naturalnie, odrębne miejsce zajmował i zajmuje André Malraux.

W ostatnich latach owa lista znacząco się wydłużyła o postaci takie, jak Jurgis Baltrušaitis, Jean Clair, Hubert Damisch, Georges Didi-Huberman, Louis Marin, Victor I. Stoichita. Wreszcie dołączył do nich i Daniel Arasse (1944–2003), zaliczający się do najwybitniejszych francuskich historyków sztuki drugiej połowy XX wieku.

Arasse studiował u André Chastela i Louisa Marina, i obaj nauczyciele odcisnęli swój ślad w historii sztuki, którą uprawiał. Z jednej strony bowiem jego głównym obszarem zainteresowań była sztuka renesansowa, z drugiej zaś kwestia bardziej teoretyczna, mianowicie to, w jaki sposób obraz przekazuje (a raczej wytwarza) znaczenie. Warto w tym miejscu zauważyć, że Arasse nie wyłamuje się z tradycji, do której należy, ponieważ połączenie spojrzenia historycznego z teoretycznym (czy też filozoficznym) jest jedną z charakterystycznych cech współczesnej francuskiej myśli o sztuce, przy czym połączenie to nadaje mu rys odmienny od tego, z jakim mamy do czynienia w równie teoretycznie zorientowanej współczesnej myśli anglosaskiej czy niemieckiej.

W książce *Nie widać nic. Opowiadanie obrazów* znajdujemy właściwie wszystkie główne elementy stylu myślenia Arasse'a, co więcej podane w sposób, który czyni



z tej niewielkiej pracy wyśmienitą, pełną *esprit* lekturę. Już sam tytuł zapowiada w pewnym sensie, co będzie teoretyczną kanwą kolejnych rozdziałów. Być może byłoby to lepiej widoczne, gdyby przełożyć francuski tytuł *On n'y voit rien*.

Descriptions nieco inaczej niż zaproponowała tłumaczka. Pierwszą część tytułu można bowiem przetłumaczyć, istotnie, jako „nie widać nic”, ale także jako „nie widzimy nic”. Różnica, zdawałoby się, niewielka, ale pierwsze rozwiązanie niejako „obiektywizuje” niewidzialność, jak gdyby to obrazy niczego nie ukazywały, podczas gdy drugie – ową niewidzialność przenosi na widza, czyniąc z niej subiektywną ślepotę, jak gdyby to widz nie widział nic z tego, co mu obraz pokazuje. Wydaje się, że Arasse'owi bliższe jest to drugie rozumienie, ponieważ przekonany jest, że obrazy zawsze coś pokazują, słowem, że dochodzi w nich do głosu jakaś widzialność, tyle, że to odbiorca ma problemy z jej uchwyceniem (nawet jeśli nie zdaje sobie z tego sprawy; dodajmy przy tym od razu, że Arasse wyklucza możliwość, by kiedykolwiek można było ową widzialność uchwycić w pełni). Gdyby chcieć dalej żonglować wyrażeniami „nie widać nic” i „nie widzimy nic”, można by powiedzieć, że dla Arasse'a „nie widać nic”, bo „nie widzimy nic” – a nie odwrotnie, jak może sugerować polski przekład tytułu – przy czym relacja subiektywna ślepota/obiektywna niewidzialność stanowi jeden z głównych problemów jego twórczości, z którym zmierzyć się musi historia sztuki. Jej podstawowym grzechem jest przecież właściwie projektowanie na obiekt niewidzialności, będącej skutkiem jej własnej ślepoty, wskutek czego owa niewidzialność zostaje przedstawiona jako obiektywna cecha dzieła¹.

Problem widzialności wiąże się z problemem opisu. *Descriptions*, opisy – tak brzmi drugi człon francuskiego tytułu. Zaproponowany przekład („opowiadanie obrazów”), choć dający się uzasadnić, również dokonuje swoistego przesunięcia semantycznego (i nie chodzi o to, że opowiadanie jako forma narracji sytuuje się na antypodach opisu). Nie ulega wątpliwości, że analizując obrazy Arasse „dynamizuje je”, jak gdyby jego rolą było relacjonowanie, opowiadanie historii, które się na nich rozgrywają (zauważmy, że „opowiadanie obrazów” może znaczyć „opowiadanie stworzone przez obrazy”). Jest to zabieg wpisujący się w najlepsze tradycje retoryczne. Jeśli sięgniemy po starożytne bądź nowożytne ekfrazy, przekonamy się, że mają one niewiele wspólnego z „suchym” statycznym zreferowaniem tego, „co widzimy na obrazku” i nierzadko (co miało uzasadnienie w panującej wówczas teorii) traktują opisywany obraz jako przedstawienie kulminacyjnego momentu historii, którą trzeba opowiedzieć (właśnie dlatego zaproponowany przekład nie całkiem

rozmija się ze znaczeniem terminu *description*). Pozostają jednak przy tym opisami. Pomijając ten aspekt książki Arasse'a, tzn. widząc w niej zbiór opowiadań, a nie opisów, gubimy z oczu odniesienie do tej tradycji (chciałoby się powiedzieć, że staje się ona dla nas niewidzialna). Warto przy tym zauważyć, że Arasse wygrywa tę tradycję również na płaszczyźnie stylistycznej, wykorzystując formy często spotykane w nowożytnej literaturze artystycznej: kolejne rozdziały to (fikcyjne albo rzeczywiste) listy do innych osób, dialogi czy wreszcie monologi.

Co jednak istotniejsze, pozostajemy zarazem ślepi na główny problem związany z opisywaniem dzieł sztuki. Mianowicie, opis w tym wypadku to nic innego, jak tylko językowa reprezentacja tego, co widzialne, słowem: przekład tego, co wizualne, na język. Kwestię tę można też ująć inaczej, stwierdzając, że stawką opisu jest relacja figura/dyskurs. Problem polega bowiem na tym, w jaki sposób w medium języka, wyrazić to, co ze swej istoty funkcjonuje w medium odmiennym, niejęzykowym, nie tracąc przy tym owej odmienności. Słowem, problem w tym, jak opisać to, co widzialne, nie przycinając owej widzialności (figuracywności) do tego, co się daje ująć słowami (zdyskursywizować). Skoro zaś historia sztuki posługuje się językiem, oferując pewien rodzaj współczesnej ekfrazy, zagadnienie to jest dla niej kluczowe. Zatem opisując obrazy, Arasse nie tylko gra z pewną tradycją, ale także w pewnym sensie stawia tę tradycję przed „trybunałem rozumu” po to, by z jednej strony zobaczyć, jakie są jej granice i jak opis zamyka widzialność (zamyka się na widzialność), a z drugiej strony, jak widzialność wymyka się opisowi. Notabene zajmowali i zajmują się nim nie tylko historycy sztuki (np. niemieccy spod znaku hermeneutyczno-fenomenologicznej historii sztuki, którzy tę problematykę podejmują m.in. w kontekście „zwrotu ikonicznego”), ale także francuscy fenomenologowie (Michel Henry, Henri Maldiney) czy estetycy anglosascy (Timothy Binkley). W polskim brzmieniu tytułu wachlarz tych problemów, nawet jeśli nie ginie, to sytuuje się na granicy widzialności.

Prace Arasse'a są ćwiczeniami z – by wykorzystać w tym miejscu formułę Rudolfa Arnheima, dobrze oddającą ich charakter – „myślenia wzrokowego”. Wydaje się, że można wskazać w nich trzy podstawowe kwestie związane z problemem historyczno-artystycznej dyskursywizacji widzialnego: podejście ikonograficzne, status szczegółu, wreszcie problem anachroniczności w myśleniu o sztuce.

Arasse jest przede wszystkim przeciwnikiem ikonograficznego patrzenia na obrazy (interesują go zaś głównie obrazy malarskie). „Nie rozumiem – pisze do Giulii, rzeczywistej lub fikcyjnej (pewnie to pierwsze, choć nie udało mi się ustalić, o kogo chodzi) historyczki sztuki, autorki artykułu o analizowanym przez siebie obrazie Tintoretta *Wenus i Mars* – dlaczego czasem oglądasz obrazy i nie widzisz tego, co obraz i malarz pragną Ci pokazać” (s. 9). Niepokoi go przy tym „rodzaj parawanu (złożonego z tekstów, cytatów i zewnętrznych odniesień), którymi chwilami odgradza się od obrazu, tak jakby smarowała się kremem z filtrem przeciwsłonecznym, który ma ją ochronić przed blaskiem dzieła” (tamże). Słabość ikonograficznego odczytywania obrazu polega, jego zdaniem, na tym, że patrzy się wówczas na dzieło przez pryzmat tekstów, które są zarazem źródłem jego znaczenia. Sens dzieła nie rodzi się zatem w samym obrazie, lecz poza nim. „Dla mnie najważniejsze jest to, że nie potrzebowałem tekstów, żeby zobaczyć to, co się dzieje na obrazie” (s. 19). Tym zatem, co potrzebne historykowi sztuki, by uchwycił znaczenie dzieła, są oczy, umiejętność patrzenia, a nie znajomość tekstowych źródeł. Co więcej, lektura ikonograficzna (właśnie „lektura”, bo skoro sens obrazu tkwi w tekście, to i sam obraz upodabnia się do tekstu) nie pozwala uchwycić jednostkowości, niepowtarzalności dzieła (jego figuralności), ponieważ skupia się jedynie na tym, co występuje również w innych dziełach czy tekstach. „Ikonografowie – pisze – są strażakami historii sztuki, przychodzą uciszyć towarzystwo, ugasić płomień, jaki mogłaby rozpaść taka czy inna anomalia” (s. 26).

Doskonałą ilustracją tego problemu jest „kwestia ślimaka”. Uwagę Arasse’a przykuwa ślimak widniejący na *Zwiastowaniu* jednego z renesansowych malarzy. W tym wypadku ikonografia na niewiele się zdaje, bo ślimak jako symbol właściwie nigdzie nie występuje. Arasse przytacza swoją propozycję interpretacji tego motywu – zauważa mianowicie, że ślimak swym kształtem przypomina figurę Boga usytuowaną po przeciwległej stronie obrazu. Uznaje więc, że sama konstrukcja obrazu sugeruje, by widzieć w ślimaku symbol Boga. Pytanie: dlaczego? Z pomocą przychodzi mu napotkany w Bolonii znawca średniowiecza, Umberto, podpowiadający, że średniowiecznych teologów zajmowała kwestia, dlaczego Bóg „ślimaczył się” z Odkupieniem, które dokonało się tyle wieków po upadku człowieka. Eco (bo tak, oczywiście, brzmi nazwisko Umberto) obiecuje Arasse’owi, że znajdzie odpowiednie teksty. Czy jednak znalazł, nie wiadomo – Arasse nic o tym nie wspomina. To jednak bez znaczenia, bo przecież on tego nie wyczytał z obrazu, lecz

wypatrzył. Owa „kwestia ślimaka”, jak pisze, to „apel malarza do mojego spojrzenia, pytanie, które na brzegu obrazu artysta stawiał współczesnym widzom oraz tym, którzy mieli jego dzieło podziwiać na przestrzeni wieków” (s. 33). Tak czy owak zaproponowane rozwiązanie nie daje mu spokoju. „Wiedziecie, jak to bywa – pisze – duma się, duma i ani rusz, aż w końcu, ni stąd, ni zowąd, nagle się widzi.

Dostrzegamy to, co mieliśmy przed oczami, a czegośmy nie widzieli, chociaż było oczywiste” (tamże). Koniec końców Arasse dostrzega, że namalowany ślimak jest namalowany „na” obrazie, a nie „w” obrazie, że nie jest elementem przedstawionej sceny, jak Maria czy anioł. Ów ślimak – dochodzi do wniosku Arasse – „wzywa was do nawrócenia wzroku i daje do zrozumienia, że nic nie widzicie w tym, co oglądacie. Albo też raczej w tym, co widzicie, nie dostrzegacie tego, czemuście się przyglądali, i dlatego staje się to, czego oczekiwaliście, patrząc: ukazuje się niewidzialne” (s. 42). Innymi słowy, historyk sztuki powinien patrzeć na obrazy „okiem niespaczonym” tekstami (w których, co prawda, może potem szukać potwierdzenia tego, co sam wypatrzył w obrazie). Tylko w ten sposób da się zaskoczyć obrazom, wystawi na ich działanie i będzie w stanie zobaczyć to, na co pozostaje ślepy, jeśli patrzy na malarstwo przez pryzmat tekstów. W ujęciu Arasse’a ikonografia opiera się na założeniu, że czego najpierw nie było w tekście, tego nie ma i na obrazie. Można w tym miejscu powtórzyć: gdy patrzymy okiem ikonografa, „nie widać nic”, bo „niczego nie widzimy”. Pozostajmy ślepi – patrzymy i nie widzimy. Słowem, operujemy „ślepych spojrzeniem”.

Kolejnym zagadnieniem interesującym autora *Nie widać nic* jest status szczegółu. Tej kwestii poświęcił oddzielną książkę *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*². To właśnie historia malarstwa widzianego „z bliska”, historia skoncentrowana na detalach, stanowi jeden z jego głównych projektów (w *Nie widać nic* problematyka ta jest obecna nie w postaci „teorii”, lecz realizuje się w samej analizie). To na poziomie szczegółów obrazu potrafią bowiem zaskakiwać. Oglądane w mikroskali, przede wszystkim wyłamują się ze schematów ikonograficznych, wprowadzając historyka w zakłopotanie. I to z tego powodu tradycyjna historia sztuki nierzadko pozostaje na nie ślepa, jak gdyby ich nie było. Arasse wskazuje na dwie – krzyżujące się – linie podziału problematyki szczegółu. Z jednej strony mamy bowiem do czynienia z podziałem na szczegóły „ikoniczne”, czyli drobne elementy świata przedstawionego oraz szczegóły „malarskie”, czyli elementy samej materii malarskiej. Z drugiej zaś strony szczegół można pojmować albo jako element

strukturalnie należący do większej całości, albo jako element arbitralnie odcięty. Gdy oglądamy obrazy, dokonujemy cięcia, reagując przy tym niejako na wezwanie samego obrazu – nie jesteśmy w stanie przewidzieć, co nas zaskoczy, co przykuje uwagę i stanie się zalążkiem poszukiwanego sensu. Tradycyjna historia sztuki tymczasem zakłada jakiś normalny ogląd, w którym nie ma miejsca na „wydzielanie” szczegółów pod dyktando obrazu, ponieważ dostrzega się je przez pryzmat tekstów. Arasse'owi chodzi jednak o to, by ujrzyć owe zwykle pomijane detale. By to uczynić, trzeba posługiwać się spojrzeniem, „które – jak pisze w innej książce – nie zbiera informacji (...), ale przeciwnie oczekuje aż coś na obrazie się wyłoni”³. Idealną postawą badawczą jest więc dla Arasse’a taka, w której interpretator mówi o tym, co widnieje na obrazie, co jest widoczne, ale czego wcale nie jest pewien. „Ważne, by nie mówić »Znalazłem!«, ważne, by zachować niepewność” – stwierdza⁴. Jak widać kwestia widzialności jest istotna nie tylko w ogóle, ale również w szczególe. Obraz rodzi się, jak zauważa Arasse, z dialektycznego napięcia między dwoma porządkami detali – kiedy bowiem widzimy szczegóły ikoniczne, nie widzimy, szczegółów malarskich (choć to dzięki nim widzimy tamte), gdy zaś widzimy szczegóły „malarskie”, nie widzimy tych pierwszych. Zauważa przy tym, że to poprzez szczegóły malarskie ukazuje się obraz i to „ukazuje się w stanie dynamicznym, w chwili, gdy w ramach swej możliwości figuracji zaczyna zdążać w stronę obrazu. Ukazuje się w tej możliwości, ale przy tym nie jest jeszcze figurą”⁵.

Słowem, niewidzialność wpisana jest w naturę widzialnego obrazu. Może raczej należałoby powiedzieć, że mechanizmu widzialności nigdy się nie da w pełni zobaczyć, zawsze pozostanie częściowo niewidzialny (źródła tej koncepcji są zapewne różne, ale w tym kontekście można wskazać jedno niewątpliwe, mianowicie pisma Louisa Marina – znane polskiemu czytelnikowi w wyborze wydany przez wydawnictwo słowo/obraz terytoria⁶). Ponadto, skoro oglądanie szczegółów jest równoznaczne z „wykrawaniem ich” (z etymologicznego punktu widzenia „detal” to coś „wyciętego”), to nieuchronnie wiąże się z pozostawianiem ślepych na skrawki, które zostały po wykrojeniu fragmentu z całości. Nie można przy tym uniknąć związanej z tą perspektywą arbitralności, co z kolei oznacza, że wykrawaniu szczegółów właściwie nie ma końca: linie cięcia widzialne/niewidzialne można przeprowadzać rozmaicie, wskutek czego to, co dotychczas widzialne, może pogrześć się w niewidzialności, zaś to, co dotąd pozostawało poza polem widzenia, może znaleźć w nim miejsce. Ponownie okazuje się, że napięcie na osi

widzialne/niewidzialne wyznacza naturę obrazu. Oczywiście, do tej konstatacji doszli również inni (dość wskazać tu choćby Ernsta Gombricha, do którego sam Arasse podchodzi z szacunkiem, acz krytycznie), jednak to właśnie u Arasse'a staje się ona fundamentem historycznych analiz obrazów i krytyki historii sztuki jako dyscypliny, która szczegóły uznaje za oczywiste, pozbawione dynamiki, w „naturalny” sposób stanowiące te elementy przedstawionej sceny, które można oddać słowami. Nieuchronnie przychodzi tu na myśl jeszcze jeden francuski historyk sztuki, którego niemal równoczesna koncepcja była dotąd w Polsce o wiele lepiej znana, mianowicie Georges Didi-Huberman.

To, co Didi-Huberman pisze w *Przed obrazem* o szczególe i połaci, jest wręcz bliźniaczo podobne do koncepcji Arasse'a⁷. I choć rozważania o szczególe posłużyły mu do krytyki tradycyjnej historii sztuki (głównie modelu zaproponowanego przez Panofskiego), to jednak nie zostały aż tak historycznie rozbudowane, jak u autora *Detalu*. Notabene Arasse, podobnie jak Didi-Huberman, przywołuje postać Erwina Panofskiego, któremu zarzuca, że w swym projekcie ikonologii zapomina o tym, czego tamten był świadom i o czym pisał w jednym ze swych wczesnych tekstów (pisanych pod wpływem Ernsta Cassirera). Chodzi mianowicie o to, że oglądając obraz, nakładamy na to, co widzimy, to, co wiemy. Słowem, przyporządkowujemy zewnętrzne sensy temu, co *de facto* rozgrywa się na obrazie. Jest to proces, w którym przechodzimy od zmysłowej (figuracywnej) wieloznaczności do konceptualnej (dyskursywnej) jednoznaczności (wypada w tym miejscu zauważyć, że bodaj pierwszym francuskojęzycznym historykiem sztuki, który poddał krytycznej refleksji myśl Panofskiego, był Robert Klein, historyk, którego Arasse musiał znać; skądinąd Klein to kolejny autor, którego prace zasługują na tłumaczenie!). Proponowana przez Arasse'a „historia sztuki w zbliżeniu” ma na celu odzyskanie owej wieloznaczności, uświadomienie nam faktu, że obrazy widzimy jedynie w – by tak rzec – przybliżeniu, a wszelkie kartezyjańskie spojrzenie, oferujące poznanie pewne i wyraźne, oznacza ślepotę na to, co przez nie pominięte, co w ten sposób staje się niewidzialne. Historyk sztuki musi więc chcieć odejść od zasady *cogito, ergo sum*: zamiast myśleć, powinien patrzeć. „Oj Charles – pisze w pewnym miejscu Arasse, mając być może na myśli Charlesa Hope'a, wybitnego znawcę twórczości Tycjana – Poddaję się. To nie ma sensu. Nic pan nie chce zobaczyć” (s. 126).

W książce można znaleźć i taką wymianę słów:

- (...) Chciałbym tylko spróbować popatrzeć na ten obraz. Zapomnieć o ikonografii. Zobaczyć, jak działa.
- To już nie jest historia sztuki. (...)
- Znowu ikonografia! Ale niechże pan spojrz na obraz! Ja panu opowiadam o kompozycji, o relacjach przestrzennych, o stosunku postaci i tła, o relacjach pomiędzy postacią a nami, widzami! (s. 101)

W historii sztuki Arasse'a bardzo ważny jest fakt – jego zdaniem nieproblematyzowany przez tradycyjną historię sztuki – że obraz jest nam zawsze dany tu i teraz. Widzialne i niewidzialne splatają się ze sobą tu i teraz, wieloznaczności szczegółów doświadczamy tu i teraz, to właśnie tu i teraz obraz nas zaskakuje i olśniewa. Obrazy są więc ze swej natury anachroniczne: powstały w przeszłości, lecz przetrwały i trwają nadal. Z tego względu obrazy, jak pisze w innej książce Arasse, łączą w sobie trzy czasy: czas powstania, czas, w którym my je oglądamy, czas, który upłynął od chwili powstania do momentu, gdy je oglądamy. „Historycy konserwują ślady czasu na dziełach, a z drugiej strony skłonni są usuwać mentalny »nalot«, jaki z czasem osadził się na dziełach, osadziła »historia spojrzenia«” (s. 134). Tymczasem nasze postrzeganie dawnych dzieł zależy od owej historii spojrzenia, którą zresztą samo współtworzy. Oczywiście, można powiedzieć, że każdy nie tyle widzi inaczej, ile widzi, co innego, tyle że – jak zauważa Arasse – owo coś innego jest tu przed nami, niezależne od nas. Jak to wszystko ze sobą pogodzić? Oto zagadka, przed którą staje historyk sztuki. Według Arasse'a nie ulega wątpliwości, że nie istnieje jedna, najlepsza, najślusniejsza interpretacja, jak również nie jest przekonany (oto kolejna kość niezgody między nim i Ernstem Gombrichem), że w interpretacji należy ograniczać się do kontekstu historycznego dzieła. „Fakt, iż Manet posłużył się obrazem Tycjana, oznacza, że obraz Tycjana nadawał się do takiej interpretacji, że potencjalnie zawierał w sobie to, co Manet w nim zobaczył” (s. 123). Skoro Manet dostrzegł coś, czego nie dostrzegli uzbrojeni w ikonografię (znajomość historii) specjaliści – powiada Arasse – oznacza, że ukazał mu to sam obraz.

Oczywiście, nie należy z tego wnosić, że Arasse opowiada się za interpretacyjnym anarchizmem. Warto w tym miejscu przytoczyć *in extenso* fragment (utrzymany w tonie dialogu/monologu), który poświęca słynnej interpretacji *Panien dworskich*

Diego Velázquez zapropionowanej przez Michela Foucault:

Chciałbyś zrozumieć (zwraca się sam do siebie?), jak historycznie
zeterminowany obraz – wykonany i oglądany w określonych
okolicznościach materialnych i kulturowych – mógł wywołać efekty
nieprzewidziane i nieprzewidywalne, wręcz nie do pomyślenia dla twórcy
i jego publiczności. Ty chciałbyś zrozumieć, jak ten obraz zdołał wywołać te
„anachroniczne” efekty, niepodważający przy tym wszystkiego, czego
możesz dowiedzieć się lub co możesz wydedukować, znając okoliczności
jego powstania. A więc nalegasz: nie przeszkadza ci anachronizm
interpretacji Foucaulta – wręcz przeciwnie, jest jej siłą, która pozwoliła
postawić nowe pytania, a nam lepiej patrzeć na obraz (...) Nie zadowala cię
jednak fakt, iż filozof nie próbował swojej interpretacji skonfrontować
z okolicznościami, w których ten obraz kiedyś (...) został namalowany
i oglądany. (...) Foucault przywłaszcza sobie *Las Meninas*. Oczywiście ma
do tego prawo. Jako artysta. Być może jest to wręcz jego filozoficzny
obowiązek. Nie chodzi tu o obalenie tezy Foucaulta ani o „uratowanie” go.
Jemu to niepotrzebne. Chodzi o skonfrontowanie jego „ciekawej samej
w sobie” analizy z koncepcją obrazu, z zawartą w nim ideą, której można się
domyślać, biorąc pod uwagę historyczne okoliczności jego powstania.
Uznasz za swój sukces, jeśli zdołasz zrozumieć, jak obraz ten, odkąd
przestał być postrzegany w przypisywanych mu historycznie
okolicznościach, zdołał sam z siebie wywołać anachroniczne interpretacje
(s. 134-135).

Daniel Arasse to jednak historyk. Nie przypadkiem więc uznaje, że nie każdy
anachronizm jest w pełni uzasadniony w ramach badań historycznych. Mimo
wszystko nie wolno abstrahować od kontekstu historycznego (chyba że się jest
filozofem lub artystą) i to w nim należy szukać potwierdzenia (a nie źródła) sensu
dostrzeżonego w obrazie (z tej racji interpretacja Foucaulta jest, jak gdzie indziej
pisze Arasse, całkowicie fałszywa). Można się więc zastanawiać, czy przypadkiem
propozycja Arasse’a nie jest bliska, na przykład, koncepcji idealnego odbiorcy
stworzonej przez przywoływanego przez niego Umberta. Wzbogacałaby ją przy tym
o dzieje nadinterpretacji (estetykę recepcji), które nie tworzą nic innego jak tylko
historię spojrzenia. Choć zatem nie do końca dopuszczalne jest traktowanie *Wenus*
z obrazu Tytjana jako *pin-up girl*, to jednak warto rozważyć, co powoduje, że taka

interpretacja może się pojawić i czy możliwe jest jej historycznie uzasadnienie. Pytania te można zaś stawiać jedynie wówczas, gdy zrezygnuje się z tradycyjnego „ślepego” spojrzenia, które widzi jedynie to, na co pozwalają mu okulary ikonografii. „Oko ikonografa” pozostaje bowiem całkowicie skupione na czasie powstania obrazu, nie widzi nic poza tym – ani swojego własnego czasu, ani też czasu, który oddziela je od dzieła. Pozostają one niewidzialne.

W jednym Arasse zgadza się z Foucaultem. *Las Meniñas* to obraz, dzięki któremu jesteśmy w stanie uchwycić nie tyle przedmiot przedstawienia, ile raczej same warunki przedstawienia. W podobny sposób można spojrzeć również na propozycję Arasse’a, który stara się uświadomić czytelnikom warunki przedstawiania historyczno-artystycznego, które powodują, że historia sztuki przedstawia nam dzieła tak, a nie inaczej. Arasse zatem przeprowadza, by tak rzec, „krytykę rozumu historyczno-artystycznego”. Tym, co go jednak różni od Kanta, jest przeświadczenie, że owe warunki można nie tylko sobie uświadomić, ale także w pewnym sensie pokonać, zbliżając się do wieloznaczności, wielokształtności dzieła sztuki samego w sobie.

Przypisy

- 1 Notabene w języku polskim trudno w podobnie lapidarnej jak francuska formule oddać tę grę znaczeń [nie widać/nie widzimy nic], więc siłą rzeczy za któryś rozwiązaniem tłumacza musiała się opowiedzieć.
- 2 Na stronie wydawnictwa znajduje się zapowiedź tłumaczenia i tej książki (*Detal. Historia malarstwa w zbliżeniu*, tłum. A. Arno); <http://dodoeditor.pl/pl/zapowiedzi/19-detal-historia-malarstwa-w-zblizeniu.html>, dostęp: 02 grudnia 2012.
- 3 Daniel Arasse, *Histoire de peintures*, Éditions Denoël, Paris 2004, s. 283-284.
- 4 Ibidem, s. 279.
- 5 Ibidem, s. 287.
- 6 Louis Marin, *O przedstawieniu*, przeł. P. Pieniążek et al., wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011.

7 Georges Didi-Huberman, *Przed obrazem*, przeł. B. Brzezicka, wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011.