

# Marta Leśniakowska

---

## Bezmiar i nadmiar : neurotyczna osobowość historii sztuki, czyli historia sztuki jako źródło cierpienia

---

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 1-2 (139-140), 256-268

---

2013

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

## Marta LEŚNIAKOWSKA

### Bezmiar i nadmiar. Neurotyczna osobowość historii sztuki, czyli historia sztuki jako źródło cierpienia<sup>1</sup>

W 2000 roku ukazał się tekst Pierre'a Bourdieu i Loïca Wacquant na temat neoliberalnej nowomowy, zdiagnozowanej przez nich jako nowego rodzaju imperializm kulturowy, „nowa globalna wulgata”<sup>2</sup>, czyli forma przemocy symbolicznej mającej na celu wymuszenie posłuszeństwa za pomocą narzuconej komunikacji opartej na uniwersalizacji partykularyzmów. Za wzorcowy przykład tego zjawiska Bourdieu i Wacquant podają debatę (w ich ocenie mętną) na temat „wielokulturowości” (*multiculturalism*), pojęcia zaimportowanego z USA do Europy i mającego opisywać pluralizm kulturowy w sferze obywatelskiej. Obaj autorzy uświadamiają jednak, że jest to termin odnoszący się w całości do kontekstu amerykańskiego: do ostracyzmu ludności czarnoskórej i kryzysu narodowej mitologii „amerykańskiego snu”, który jest ukrywany przez sztuczne zawężenie go do mikrokosmosu uniwersyteckiego i kwestii „etnicznych”. Amerykańska „wielokulturowość”, twierdzą, jest więc „dyskursem-przykrywką, którego status intelektualny stanowi pochodną efektu narodowej i międzynarodowej allodoksji, oszukującej zarówno tych, którzy dyskurs ten wspierają, jak i jego przeciwników”. I jakkolwiek prezentuje się on jako uniwersalny, jest dyskursem amerykańskim: został wytworzony przez amerykańskie kadry akademickie, które „nie mają innej przestrzeni, w którą mo-

---

<sup>1</sup> Tekst został wygłoszony na Seminarium Metodologicznym Stowarzyszenia Historyków Sztuki „Historia sztuki wobec globalizacji”, Nieborów, 25-27 października 2012.

<sup>2</sup> P. Bourdieu, L. Wacquant *Nowomowa neoliberalna. Uwagi na temat nowej globalnej wulgaty (La nouvelle vulgate planétaire)*, „Recykling Idei” 2007 nr 9, <http://recyklingidei.pl/bourdieu-wacquant-nowomowa-neoliberalna> [dostęp 02.06.2010].

głyby inwestować swoje polityczne *libido*, poza kampusowymi kłótniami przedstawianymi jako conceptualne bitwy”. A dokądkolwiek wielokulturowość jest eksportowana, powiadają Bourdieu i Wacquant, roznosi trzy przywary amerykańskiej myśli narodowej: a) grupizm, który reifikuje podziały społeczne usankcjonowane przez biurokrację państwową jako zasadę wiedzy i podstawę roszczeń politycznych; b) populizm, który zastępuje analizę struktur i mechanizmów dominacji zdominowanych celebracją kultury i ich punktu widzenia, wyniesionych do poziomu prototeorii w działaniu; c) moralizm, który utrudnia stosowanie racjonalnego materializmu w analizie świata społecznego i gospodarczego, a także skazuje nas na niemającą końca dyskusję lub wymusza potrzebę „uznania tożsamości”. Zdiagnozowaną przez Bourdieu i Wacquanta złudność multikulturowości potwierdzają dzisiejsze analizy socjologiczne, w których mówi się, m.in. w kontekście Polski czy krajów Bałkańskich, o obietnicach i rozczarowaniach, jakie przyniosło to zjawisko<sup>3</sup>. Podobnie złudne, twierdzą Bourdieu i Wacquant, jest polisemiczne pojęcie globalizacji, którego efekt, jeśli nie funkcja, polega na, jak to ujmują autorzy we właściwej sobie retoryce, opakowaniu skutków działania imperializmu amerykańskiego w przywileje kulturowego ekumenizmu<sup>4</sup>. Proces narzucania reszcie świata przez Stany Zjednoczone „kategorii percepcji homologicznych względem własnych struktur społecznych i dokonujące się w ten sposób przekształcenie całego świata według swojego wyobrażenia” Bourdieu i Wacquant nazywają wprost „mentalną kolonizacją”, zaś jej najwyższym osiągnięciem intelektualnym miałyby być dwa modele twórcy kultury, które wypierają zrodzonego z tradycji oświeceniowej, autonomicznego i krytycznego intelektualistę: a) model eksperta i b) model „doradcy księcia do spraw komunikacji – przyjęty na służbę u panujących zdradca akademickiego świata, mający misję stworzenia akademickiej fasady dla politycznych projektów nowej szlachty państwa i biznesu”. Za jego światowy prototyp, współczesną figurę Panglossa, Bourdieu i Wacquant wskazują brytyjskiego socjologa z Cambridge Anthony’ego Giddensa, dyrektora London School of Economics, ojca teorii strukturacji („projektu socjodycei ubranej w barwy akademickości”), „przemierzającego świat apostoła «trzeciej drogi»”, która proponuje pozytywny stosunek wobec globalizacji<sup>5</sup>. Giddens głosi mianowicie teorię „nowego państwa” jako państwa narodowego, które w jego ocenie jest najdonioślejszą formą uspołecznienia, jaką wytwarza nowoczesność<sup>6</sup>. Chcę przyjrzeć się, jak w tej perspektywie sytuuje się dzisiaj historia sztuki jako dyscyplina akademicka.

<sup>3</sup> *(Złudne) obietnice wielokulturowości*, red. J. Królikowska, Wydawnictwo UW, Warszawa 2012.

<sup>4</sup> P. Bourdieu, L. Wacquant *Nowomowa neoliberalna*.

<sup>5</sup> Tamże.

<sup>6</sup> A. Giddens *Ramy późnej nowoczesności*, w: *Współczesne teorie socjologiczne*, wybór i oprac. A. Jasińska-Kania, L.M. Nijakowski, J. Szacki, M. Ziółkowski, t. 2, Scholar, Warszawa 2006, s. 687.

Kiedy ponad trzy dekady temu Jan Białostocki wydawał swoją *Historię sztuki wśród nauk humanistycznych* był już pewien, że jest nauką zagrożoną przez napór zmian, jakie zachodzą w humanistyce: „pojęcie sztuki zmienia się radykalnie, a spod nauk o sztuce grunt zaczyna się usuwać” na skutek naruszania jej autonomii przez zmiany zachodzące w humanistyce<sup>7</sup>. Białostocki formułował swoje diagnozy właśnie w momencie, gdy do głosu dochodziły nowe koncepcje i metodologie badania dzieła sztuki, w czym dostrzegał (i nie on jeden) niebezpieczeństwo roztopienia historii sztuki w jakiejś bezgranicznej nauce o kulturze, czemu starał się opierać, aczkolwiek niepewny, czy nie jest to już „daremna próba powstrzymania biegu historii”. Dostrzegając innowacje w humanistyce jako naturalną kolej rzeczy, chciał jednak sumowania doświadczeń, a nie rewolucji, i zachowywał krytycyzm wobec obserwowanej niebezpiecznie szybkiej lub bezkrytycznej akceptacji radykalnych sposobów widzenia, przy równoczesnej eliminacji pojęć stosowanych wcześniej. „Nie wierzę w to, by nauce wolno było zapomnieć swe dawne metody wypróbowując nowe”, oświadczał<sup>8</sup>. Białostockiego cechowała więc w równym stopniu otwartość na nowe metodologie, niezbędne dla uniknięcia szkodliwej rutyny, ale też ostrożność wobec nich: chodzi bowiem zawsze o to, by nie utracić

sensu działania i wyraźnej świadomości celów i narzędzi badawczych. Tak jak wszystkie nauki humanistyczne, historia sztuki ma sens naprawdę tylko wtedy, gdy odpowiada aktualnym, żywym potrzebom ludzkim. Inaczej [...] stanie się mało użyteczna. Wydaje się jednak niewątpliwe, iż tak długo, jak [...] doznawanie pewnych ludzkich wytworów nazywanych dziełami sztuki daje ludziom wzruszenie, pouczenie i przyjemność, nauka o tym, w jaki sposób i dlaczego powstawały i powstają, jak są ukształtowane, za co bywały i są cenione, co znaczyły i jak oddziaływały przedmioty, które takich doznań bywały i są przyczyną, [historia sztuki] jest społecznie przydatna.<sup>9</sup>

Jesteśmy w centrum problemu. Jego esencją jest od dawna pękający izolacjonizm między dyscyplinami humanistycznymi, na co zwracali uwagę np. Marc Bloch i Lucien Febvre w latach 20. XX wieku czy Panofsky, który wskazując na renesans jako epokę burzenia podziałów w obrębie kultury<sup>10</sup> analizował typowe dla przełomów cywilizacyjnych zjawisko obalania murów prowadząc do ustanawiania nowych modeli pojmowania świata. W takich sytuacjach, dodaje Białostocki, pojawiają się nowe nauki, „jak gdyby pośrednie «między-nauki», które konkretyzują się w interwałach pomiędzy dotychczasowymi dyscyplinami” i zaczynają kształtować nowe dziedziny poznania. Zjawisko „infekowania” historii sztuki nowymi „wirusami” metodologicznymi nie jest więc, jak dobrze wiemy, niczym szczególnym i historia sztuki, nosząc w sobie gen XVIII-wiecznych paradygmatów podle-

<sup>7</sup> J. Białostocki *Historia sztuki wśród nauk humanistycznych*, Ossolineum, Wrocław 1980, s. 6.

<sup>8</sup> Tamże, s. 7-8.

<sup>9</sup> Tamże, s. 10.

<sup>10</sup> Tamże, s. 11, tamże bibliografia.

gała wielokrotnie modyfikacjom przystosowawczym w miarę jak zmieniały się sposoby rozumienia sztuki. Czy dzisiaj, w początkach drugiej dekady wieku XXI mamy do czynienia z nową jakościowo sytuacją?

Jeśli będziemy przywiązani do tej koncepcji, która głosi, że historia sztuki zajmuje się grupą niehomogenicznych wytworów, które łączy to, że są one zorganizowaną formą wizualną prowokującą specyficzną postawę, którą w XVIII wieku nazwano postawą estetyczną<sup>11</sup>, to mamy problem. Nie trzeba przekonywać, że od dawna nie daje się podzielać przekonania Panofsky'ego, iż zajmujemy się takimi wytworami, które są wizualnie „atrakcyjne” i jako takie są „źródłem przyjemności i radości” (i nie dotyczy to tylko sztuki nowoczesnej). Dawno też rozstaliśmy się z wyniosłym przekonaniem, że historia sztuki, powołana jako dyscyplina akademicka w początkach XIX wieku do tego, by badać wizualne dzieła sztuki, jest hegemonom wśród nauk humanistycznych i można jedynie nostalgicznie przypominać te heroiczne czasy, gdy sądzono (jak Riegl i Wölfflin), że może ona stać się jakąś „super-nauką organizującą wszystkie nauki humanistyczne”, „przywódcą wśród humanistyki”. Dziś pozycję tę zajmują inne dyscypliny, którym historia sztuki systematycznie ulega potwierdzając ostatecznie znaną diagnozę Hansa Beltinga o „końcu historii sztuki” jako kresu pewnej metody jej uprawiania, końca tradycyjnej jej formuły, w której dzieje sztuki są prezentowane jako linearny ciąg następujących po sobie epok stylistycznych podporządkowujących proces twórczy, artystę i odbiorcę. Koncepcja „końca historii sztuki” dotyczy jednak także różnych rewizjonistycznych działań skoncentrowanych na nowych metodologiach, które mają na uwadze nieustanne przewartościowywanie podstawowych pojęć, kryteriów analizy i interpretacji zjawisk artystycznych. Czy zatem nie mamy tu do czynienia z kolejną odsłoną nieustannie obecnego w humanistyce procesu? Czy historia sztuki gwałtownie poszerzając w drugiej połowie XX wieku swój zakres badań o zjawiska i problemy wykluczane dotąd z genetycznie europocentrycznego i etnocentrycznego dyskursu estetycznego, eliminując sukcesywnie ze swego języka takie pojęcia jak schyłek (Riegl), peryferia, Obcy, Inny, itd. nie robi tego, co było udziałem także wcześniejszych badaczy? Odpowiedź na to musi być wsparta konstatacją, że główny nurt badań historyczno-artystycznych kształtował się nie pod wpływem metodologii badań historycznych, ale raczej pod wpływem tego, co działo się w obszarze samej sztuki, a zainteresowania historyków sztuki były raczej odbiciem ewolucji sztuki niż ewolucji metodologicznych. I to za pojęciem autonomii w sztuce szło pojęcie autonomii historii sztuki, która przyjęła postawę nadzorczą wobec sztuki: historycy sztuki byli strażnikami dzieł i kontynuując liturgię romantycznego kultu sztuki „mieli nad nimi władzę, [...] moc dopuszczania innych do obcowania z nimi, tworzyli pomost pomiędzy sztuką i ludźmi”<sup>12</sup>. Utrata tej pewności siebie przez historię sztuki jest obserwowana od połowy XX

<sup>11</sup> Por. J. Białostocki, *Historia sztuki...*, s. 15.

<sup>12</sup> Tamże, s. 24.

wieku, a zasadniczo od lat 60. XX wieku, wraz z pojawieniem się nowych dyscyplin humanistycznych. Pozostając w kręgu diagnoz Białostockiego, można stwierdzić, że kryzys został spowodowany po pierwsze brakiem ogólnej teorii wiążącej zasadnicze pojęcia historii sztuki, po drugie brakiem sądów wartościujących, będącym konsekwencją rozbratu między historią sztuki i krytyką sztuki (o czym w latach 70. pisała Svetlana Alpers), a po trzecie oderwaniem sztuki od życia i historii. Tu zaś winę ponosić miały muzea kierowane przez historyków sztuki, strażników autonomicznej koncepcji sztuki, tego produktu ideologii mieszczańskiej. I właśnie dlatego historia sztuki to nauka z gruntu tendencyjna, bo mająca na celu wyodrębnienie dzieła sztuki jako Innego w przestrzeni społecznej, jak o tym pisali i Kurt Forster, i Andrzej Turowski, podkreślając obsesyjne utrzymywanie niewinności przez uniwersytet i muzeum, instytucje, które „produkuja” sztukę, jej historię i je sankcjonują<sup>13</sup>.

Dla Białostockiego i jego generacji było jeszcze nie do pomyślenia, by historia sztuki, idąc tropem Warburga, roztopiła się, zatraciła w ogólnej historii kultury/cywilizacji, a więc by, mając na uwadze opisanie ponadczasowej i ponadgeograficznej wizualnej ekspresji człowieka, zrezygnowała ze swych funkcji nadzorczopolicyjnych, barier, cezur i cenzur. Przed taką „bezkształtną” nauką przestrzegano<sup>14</sup>, choć coraz węższa była wiara, że da się odzyskać pełną autonomię historii sztuki (i sztuki). I dzisiaj, jak wiemy, stoimy wobec takiej sytuacji. Postać Aby Warburga z jego *Atlasem „Mnemosyne”* i społeczną historią sztuki opartą na koncepcji obrazu jako symptomu nie przypadkiem jest emblematyczna dla współczesnej humanistyki od dwóch ostatnich dekad XX wieku, wynika z poczucia bliskości z nim, jaką odczuwają dzisiaj badacze obrazów różnego „pochodzenia”, o czym zaświadcza obfitość tekstów „warburgologicznych”<sup>15</sup>. Warburg jest „naszym bliźnim” i „naszą obsesją”<sup>16</sup> i nie wymaga już tłumaczenia, dlaczego jego model historii obrazów jako nauki „bezgranicznej”, płynnej i „bezimiennej” okazał się obecnie tak bardzo atrakcyjny dla badaczy kultury wizualnej i dlaczego wskazuje on na dzisiejsze problemy i cierpienia historii sztuki, jej neurozę.

Andrzej Turowski przedstawiając trudne dzieje recepcji Warburga w historii sztuki zwraca uwagę, że swą późną akceptację w naszej dyscyplinie Warburg zawdzięcza właśnie „wirusom” antropologii i psychologii, zwrotem historii sztuki w kierunku trans- i wielokulturowości, a przede wszystkim koncepcji polisemicznego obrazu „czytanego” intertekstualnie oraz roli pamięci w historii widzianej

<sup>13</sup> A. Turowski *Ideologia i interpretacja sztuki abstrakcyjnej*. w: *Interpretacja dzieła sztuki. Studia i dyskusje*, red. J. Kęłowski, Warszawa–Poznań 1976, s. 168-177.

<sup>14</sup> J. Białostocki *Historia sztuki...*, s. 35.

<sup>15</sup> A. Warburg *Atlas „Mnemosyne”*. *Wprowadzenie*, „Konteksty” 2011 nr 2-3, s. 110.

<sup>16</sup> T. Szerszeń *Aby Warburg: nasz bliźni*, „Konteksty”, 2011 nr 2-3, s. 5-9, G. Didi-Huberman *Limage survivante: histoire de l'art et temps des fantomes selon Aby Warburg*, Éditions de Minuit, Paris 2002, s. 28.

nieliniarnie; a wszystko w szerszym projekcie krytycznym modernizującej się sztuki/kultury XX wieku<sup>17</sup>. Ojciec-założyciel „drugiej historii sztuki” formatowanej w szoku zagrożenia i permanentnego kryzysu („sianokosy w czasie burzy”, jak określał to sam Warburg)<sup>18</sup>, antycypował to, co jest obecnie naszym udziałem.

Jeśli namysł nad konsekwencjami globalizacji dla historii sztuki uznajemy za ważny, to stoimy tu przed wszystkimi problemami, jakie są tej globalizacji konsekwencją: rozszerzanie pola badawczego, zmiany aksjologiczne, rewizja podstawowych pojęć („sztuka”, „dzieło”, „wpływ”, „centrum”, „peryferie”, „egzotyka” itd.). Odpowiedź na pytanie, czy globalizacja zmierza do powstania świata jednobiegunowego, czy przeciwnie, do żywiołowego tworzenia się pasm diaspory, nie jest, w mojej ocenie, możliwa. Nie wiemy, jakie będą konsekwencje tych zmian, które rzutują w tak istotny sposób na obraz dzisiejszej historii sztuki.

Pierwszą zauważalną zmianą jest oczywiście miejsce Nowej Historii Sztuki (NAH), która z pozycji marginalnej, peryferyjnej, przesunęła się do centrum i przestała już być traktowana w kategoriach naukowego *trickstera*, działającego wbrew ustalonemu porządkowi – a przypomnę, że *trickster*, żywiąc się chaosem, stoi na straży powtarzalności cyklu destrukcji i tworzenia jako fundamentu życia.

Jeśli obserwujemy obecnie proces wypierania przez inne dyscypliny historii sztuki z jej pozycji nauki dominującej w humanistyce, to bez trudu możemy te dyscypliny wskazać: są to kulturoznawstwo i antropologia kultury, obie zajmujące się intensywnie problematyką wizualności i obrazu. Jak sytuuje się tu historia sztuki? Podstawowe są tu dwie kwestie: 1) historia sztuki *versus* kultura wizualna i powiązane z tym 2) pojęcie obrazu. Obie nieostre, ambiwalentne, wymykające się jednoznacznej definicji. Zacznę od „wizualności”/wizualizacji.

W 2011 roku na wystawie *What's Next? The Future of the Photography Museum* w Amsterdamie duński artysta Erik Kessels zaprojektował pokój wypełniony po-

nad milionem zdjęć, które w ciągu 24 godzin publikuje się na Flickrze i gdzie aktualnie umieszczonych jest ponad 6 miliardów fotografii. Tyle samo zdjęć dodają co dwa miesiące użytkownicy Facebooka. Ta instalacja może być emblematyczna dla pojęcia globalizacji i tego, co



<sup>17</sup> A. Turowski *Historia sztuki w dobie szaleństwa*, „Konteksty” 2011 nr 2-3, s. 11-14.

<sup>18</sup> Tamże, s. 13-14.

mieści się w pojęciu kultury wizualnej. Ujawnia naiwną wiarę w „ekologię obrazu”, jaką Susan Sontag wyrażała w swym eseju z 1977 roku *O fotografii*, sądząc wówczas (30 lat temu), że możliwe jest ograniczenie lawinowego naporu obrazów na nasz zmysł wzroku nasz zmysł wzroku i umiejętne ich selekcjonowanie. To koncepcja godna lemowskiego Joachima Fersebgelda, autora projektu „Perycalypsis”, mającego na celu opanowanie zalewu dzieł i idei<sup>19</sup>.

Jesteśmy w centrum jednego z najbardziej ekspansywnych obecnie obszarów w badaniach kulturowych (semiotycznych). *Visual cultural studies*, dyscyplina od ćwierćwiecza osadzona instytucjonalnie na uniwersytetach, mimo niepewności co do swych granic utrwaliła ostatecznie swoją pozycję we współczesnej humanistyce, dramatycznie naruszając status historii sztuki jako do niedawna jedynej dyscypliny powołanej do badania obrazu. Relacja kultury wizualnej do historii sztuki (nowej i starej) jest dzisiaj przedmiotem różnych analiz, które pokazują, jak krytyczna historia sztuki rewidowała swoje pojęcie obrazu i jego kontekstu pod wpływem nowych konstrukcji dotyczących podmiotu patrzącego i widzącego, istoty posiadającej oczy (William J.T. Mitchell<sup>20</sup>), jej wyobrażeń dotyczących widzenia: „reżymów skopicznych” (Jay), „oka epoki” (Baxandall), „percepcji epoki” (Panofsky) i powiązanych z tym strategii wystawiania/eksponowania dzieł, które generują nowe znaczenia<sup>21</sup>. I choć wiele tropów proponowanych przez studia wizualne znanych było w mniejszym lub większym stopniu także historii sztuki (choćby problem statusu dzieła sztuki jako kategorii kulturowej i konstruktów ideologicznego/władzy), to w istocie dopiero współczesne studia kulturowe uruchomiły całą aparaturę pojęciową z tym związaną, orientując historię sztuki na antropologicznie osadzoną *Bildwissenschaft* w ramach zwrotu ikonicznego/obrazowego/piktorialnego. A zatem nie chodzi o ilościowy przyrost obrazów, tak drastycznie pokazany w instalacji duńskiego artysty, ale o fundamentalny problem wizualności: o trwale nieusuwalną problematyczność pojęcia obrazu, naznaczonego zawsze fetyszyzmem i idolatrią, „pragnieniem obrazów” przemieszonym ze świadomością ich „morderczej władzy”<sup>22</sup>. Widzenie jako praktyka społeczna, nacechowana ideologicznie, a nie jako

<sup>19</sup> S. Lem *Doskonała próżnia*, Czytelnik, Warszawa 1971.

<sup>20</sup> W.J.T. Mitchell *An Interview*, w: M. Dikovitskaya *Visual Culture. The Study of the Visual Culture After the Cultural Turn*, Mit Press, London 2006, s. 57.

<sup>21</sup> O tym zob. M. Bal, N. Bryson *Semiotics and Art History*, „The Art Bulletin” 1991 vol. 73 no 2, s. 174-298; M. Bal *Double Exposures. The Subject of Cultural Analysis*, Routledge, New York–London 1996.

<sup>22</sup> Zwrot piktorialny nie jest niczym innym, jak „ponownym odkryciem obrazu jako złożonej gry pomiędzy wizualnością, zmysłami, instytucjami, dyskursem, ciałem i figuratywnością. Jest zdaniem sobie sprawy z tego, że widzenie (spoglądanie, wpatrywanie, zerkanie, praktyki obserwacji, inwigilacji i przyjemności wizualnej) może być problemem tak głębokim, jak przeróżne formy czytania”, W.J.T. Mitchell *Zwrot piktorialny*, „Kultura Popularna” 2009 nr 23, s. 6-8; tegoż *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, University of Chicago Press, Chicago–London



„zwykłe” widzenie materialnego przedmiotu (płótna malarskiego, fotografii) jest centralne dla (nowej) ikonologii W.J.T. Mitchella i kultury wizualnej opartej na „wizualności” rozumianej jako „konstrukcja pola społecznego”<sup>23</sup>.

Pojawienie się studiów wizualnych nie może być już dzisiaj ignorowane przez historię sztuki. Są one symptomem zmiany trajektorii w humanistyce, wywołują „dyscyplinarny niepokój” (Mitchell). Jacques Derrida, nazywając studia wizualne „niebezpiecznym suplementem”, wskazał na ich dwuznaczną relację wobec historii sztuki i estetyki: z jednej strony są wobec tych pierwszych komplementarne (zajmując się optyką, doświadczeniem widzenia, okiem jako organem percepcji, popędem skopiecznym itp.), ale także mogą sprowadzić je (historię sztuki i estetykę) do roli swoich suplementów ujawniając, że wewnętrzne zakresy historii sztuki i estetyki są niekompletne i wobec tego grozi im ześlizgnięcie się do ‘subdyscyplin’ czegoś nowego, co się właśnie wytwarza. Choć relacje między kulturą wizualną a historią sztuki i estetyką są wprawdzie już rozpoznane i dzisiaj zwraca się uwagę, że znacznie bardziej interesujące są jej relacje z niemiecką *Bildwissenschaft*, nową nauką o obrazie i krytyczną historią sztuki Georges’a Didi-Hubermana, „polityką” Jacques’a Rancière’a oraz z design studies<sup>24</sup>, to jednak nie ustaje niepokój o status historii sztuki. Jakie miejsce powinna zająć? Czy powinna połączyć się ze studiami wizualnymi i roztopić w „studiach kulturowych”? Mitchell chciałby, aby studia wizualne, skupione na „reżymach skopiecznych”, mistyfikujących obrazy, czyli na społecznej konstrukcji obrazu wizualnego jako kodu symbolicznego wyrażającego relacje władzy (lub inaczej: jako nauka „pokazująca widzenie”), uwzględniały zarówno specyfikę rzeczy, jak i fakt, że tradycyjna historia sztuki była od początku zapośredniczona przez reprezentacje obrazowe (sztychy, litografie, ekfrazja, reprodukcja fotograficzna). Studia wizualnie wprawiają środowisko historyków sztuki w stan metodologicznej paniki, bo w ocenie Mitchella społeczna konstrukcja widzenia i wizualna konstrukcja tego, co społeczne, to problemy, do których tradycyjne dyscypliny mogą się zbliżyć, ale nigdy ich nie obejmą. Dlatego studia wizualne reklamuje jako „interdyscyplinę”, która czerpie równocześnie ze swoich własnych zasobów i z zasobów innych dyscyplin po to, by konstruować nowy, odrębny przedmiot badań, którego cechą konstytutywną – i źródłem atrakcyjności – jest płynność granic i metod. W konfrontacji z taką ofertą historia sztuki jest coraz mniej pociągająca.

Studia kulturowe są pochodną globalizmu i postkolonializmu w humanistyce, które jako realne zjawisko są przez część naukowców (głównie wychodzących z założeń marksistowskich) postrzegane sceptycznie, a skutki, choć nie do końca roz-

---

2005. Polemiki i stanowiska badawcze wobec kultury wizualnej zob. Ł. Zaremba *Pomiędzy okiem a (kraj)obrazem. Kultura wizualna*, w: *Granice kultury*, red. A. Gwóźdź, Wydawnictwo Naukowe Śląsk, Katowice 2010, s. 533-543.

23 W.J.T. Mitchell *Pokazując widzenie: krytyka kultury wizualnej*, przeł. M. Bryl, „Atrium Quaestiones” 2006 nr 17, s. 273-294.

24 Zwraca na to uwagę Ł. Zaremba *Pomiędzy okiem a (kraj)obrazem*, przyp. 9, s. 534.

poznane, są prognozowane albo jako droga do totalnej homogenizacji kultury, albo do jej kreołizacji i zwiększenia różnorodności kulturowej. Truizmem jest przypominanie, że w wymiarze społeczno-kulturowym jest to rezultat rozwoju masowej turystyki, migracji, komercjalizacji produktów kulturowych, działań marketingowych międzynarodowych korporacji itd., co w efekcie prowadzi do makdonaldyzacji, amerykańizacji czy konsumpcjonizmu. W konsekwencji zanika tożsamość narodowa, ustępująca identyfikacji ze społeczeństwem globalnym<sup>25</sup>. Przeciwwagą jest tu powrót do korzeni kultur lokalnych oraz transnacionalizm.

Pod koniec lat 80. szwedzki antropolog kultury Ulf Hannerz wprowadził pojęcie „globalnej ekumeny”, która w odniesieniu do zjawisk kultury była tym, czym dla ekonomii idea „systemu oświatowego”<sup>26</sup>. W ekumenie, będącej obszarem ciągłych interakcji kulturowych oraz wymiany kulturowych treści, wyróżnia się dwa jej rodzaje: ekumenę zamkniętą, którą są kultury tradycyjne, czyli zlokalizowane w wyraźnych ramach przestrzennych i czasowych, oraz ekumenę otwartą, czyli obszar kultury nowoczesnej, która może (i czyni to) przekroczyć ramy czasowe i przestrzenne. Zdaniem socjologów to ta ekumena ma dzisiaj charakter prawdziwie globalny, przy czym przepływy kulturowe w jej obrębie nie są ani symetryczne, ani wzajemne, większość jest jednokierunkowa i da się dokładnie wyznaczyć wyspecjalizowane „centra” inicjujące oraz „peryferia” czy tzw. „centra regionalne”<sup>27</sup>. Hannerz sporządził cztery możliwe scenariusze losów globalnej ekumeny kulturowej: 1) globalną homogenizację, w wyniku której znikają kultury lokalne, replikując wzory zachodniej kultury dominującej; 2) nasycenie kulturowe, w którym proces globalizacji jest powolny, przez kilka pokoleń stopniowo eliminujący lokalne wzorce kulturowe; 3) deformację kulturową, która zachodzi w procesie dyfuzji (kultura zachodnia jest przyjmowana po uprzednim przefiltrowaniu, w wyniku czego przyjmowane są wartości niższego poziomu oraz następuje dostosowanie zachodnich wzorców do lokalnych tradycji); 4) amalgamację kulturową: proces oparty na stałym dialogu i wymianie kulturowej powstającej w wyniku zderzenia kultur (kultura zachodnia jest wzbogacana o elementy kultury peryferii, te zaś przyjmują kulturę centrum selektywnie,

<sup>25</sup> P. Sztompka *Socjologia zmian społecznych*, Znak, Kraków 2005, s. 94. D. Walczak-Duraj *Podstawy współczesnej socjologii*, Omega-Praxis, Pabianice 2006, s. 265.

<sup>26</sup> U. Hannerz *The World in Creolisation*, „Africa” 1987 vol. 57 no 4, s. 546-559. Tegoż *Notes on the Global Ecumene*, „Public Culture” 1989 vol. 1 no 2, s. 66-75. Tegoż *Transnational Connections: Culture, People, Places*, Routledge, London 1996. Por. P. Sztompka *Socjologia. Analiza Społeczeństwa*, Znak, Kraków 2002, s. 592.

<sup>27</sup> Wyspecjalizowane centra to obecnie Stany Zjednoczone (film, telewizja, internet), Francja (wyrafinowana kuchnia, elitarna moda), Niemcy (kultura pracy), Japonia (kultura organizacyjna i korporacyjna), Włochy (kuchnia popularna: pizza, cappuccino itp.); tzw. „centra regionalne” to np. Iran (dla krajów Islamu), Watykan (dla krajów kręgu kultury chrześcijańskiej). P. Sztompka *Socjologia. Analiza...*, s. 593.

w drodze interpretacji przez lokalnych twórców kultury (przytacza się tu najczęściej casus wampirów w Skandynawii, nieznanych w pierwotnych wierzeniach skandynawskich)<sup>28</sup>.

Do konstrukcji Hannerza trzeba jednak dodać metodologiczną nowość: transnacionalizację/transnacionalizm/ transnarodowość, pojęcie, które zaistniało w naukach społecznych stosunkowo niedawno i cieszy się rosnącą popularnością w socjologii, naukach politycznych, historii, ekonomii, kulturoznawstwie i antropologii społecznej, w związku z migracjami, strukturą rządu w Unii Europejskiej czy funkcjonowaniem globalnych korporacji. To nowe pojęcie ma na celu zastąpienie metodologicznego nacjonalizmu, a także redefinicję pokrewnych pojęć globalizacji, globalizacji i społeczeństwa światowego. Jak przekłada się ten problem na sztukę i jej instytucje/zarządzanie, pokazuje Fundacja Sorosa, której „biblia” oparta została na pojęciu transnacionalizmu i wypracowaniu „nowej sztuki narodowej” przez wytworzenie takiego dzieła sztuki, które powstaje w wyniku połączenia sztuki nowych mediów z lokalnymi tematami, co w efekcie ma dać sztukę będącą reprezentacją kultury pozbawionej odniesień nacjonalistycznych (pojęcia kręgu kulturowego). W projekcie Fundacji Sorosa transnacionalizm rozumiany jest jako optymalny projekt wymiany kulturowej, a więc może być wskazany jako praktyczna realizacja czwartego scenariusza (amalgamacji kulturowej) z modelu Hannerza. Program Fundacji skierowany na kraje postkomunistyczne miał na celu uruchomienie procesów wzbogacania kultury zachodniej o elementy kultury krajów dotychczas uznawanych za peryferie, a w przypadku tych drugich – na przyjęciu kultury centrum wskutek jej interpretacji przez lokalnych twórców.

Globalizacja, stygmatyzowana często jako „nieznośne podobieństwo”<sup>29</sup>, jest przedmiotem namysłu także w obszarze języka, bo tutaj szczególnie wyraziście zachodzi zjawisko kolonializmu językowego. W sytuacji wielopłaszczyznowego polilingwizmu języka naukowego dostrzega się mianowicie groźbę zaniku etnicznego języka naukowego. U nas głos w tej debacie zabrała Rada Języka Polskiego<sup>30</sup>, skupiając się na problemie dominacji języka angielskiego, który mając status języka globalnego (*Global English*) zaczyna funkcjonować jako uproszczony i zinternacjonalizowany kod komunikacji międzynarodowej (szacunki mówią o połowie, a nawet czterech piątych literatury naukowej powstającej w tym języku). Jeśli taka jest przyszłość języka nauki, to podkreśla się, że w polskiej sytuacji wektory tych zmian są wyznaczane przez politykę państwa, w której od 20 lat obowiązuje doktryna priorytetu nauk ścisłych jako nauk o zasięgu globalnym, które mają zapew-

<sup>28</sup> P. Sztompka *Socjologia zmian społecznych*, s. 99-100.

<sup>29</sup> *Globalizacja – nieznośne podobieństwo? Świat i jego instytucje w procesie uniformizacji*, red. P. Borowiec, B. Krauz-Mozer, Wydawnictwo UJ, Kraków 2009.

<sup>30</sup> S. Dubisz *Czy grozi nam zanik polskiego języka naukowego – próba diagnozy historycznej w kontekście współczesnych procesów globalizacji*, [http://www.rjp.pan.pl/index.php?option=com\\_content&view=article&id=1374&Itemid=50](http://www.rjp.pan.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=1374&Itemid=50), [dostęp 23.08.2012].

nić naszemu krajowi właściwe miejsce w nauce i cywilizacji światowej XXI wieku. To sprzyja upowszechnianiu tezy, że jedynym właściwym językiem nauki w ogóle jest język angielski. Problem ten dotyka jednak w szczególności sposób nauk humanistycznych, co przejawia się m.in. w preferowaniu (punktowaniu) publikacji z nauk humanistycznych wydanych za granicą i w językach obcych, co z kolei ujawnia „dziwne rozumienie powinności państwa wobec języka etnicznego, które grozi [...] «rozbiorem języka polskiego», w dodatku w sytuacji, gdy inne państwa Unii Europejskiej chronią swe języki etniczne”<sup>31</sup>.

Tak zwane etniczne dyscypliny naukowe są więc dotknięte tym problemem w stopniu nieznanym naukom ścisłym. Problem globalizacji w humanistyce dotyczy nawet nie tyle kwestii języka, w jakim tworzone są prace naukowe (co jednak przekłada się na udział w międzynarodowym rynku naukowym i w budowaniu prestiżu danej dyscypliny), ile przede wszystkim odnosi się do stosowanej metodologii. Wszczepione w historię sztuki geny euro- i etnocentryzmu są bezbronne wobec „wirusów” metodologicznych, które powstają w centrach naukowych. I to one są źródłem owej „paniki metodologicznej” czy metodologicznej neurozy. Rzecz jasna nie chodzi tu o bezrefleksyjne stosowanie różnych uwodzicielskich metodologii, jakie nam się oferuje, ale o uświadomienie sobie, że wrogość wobec tych zmian (pogardliwie stygmatyzowanych jako „mody”) ma poważne konsekwencje: grozi prowincjonalizacją środowiska, bo dziedzina, która nie asymiluje nowych metod badawczych traci pojęciową wydolność poznawczą i „zdolność do dialogu z wiedzą wyartykułowaną w innych językach narodowych, a także do wyrażania samowiedzy narodowej, społecznej i jednostkowej”<sup>32</sup>.

Problem historii sztuki jako dyscypliny akademickiej wobec globalizacji to temat nowy. Dlatego nie wszystko jest tu jeszcze rozpoznane, wiele kwestii odczytujemy niejako intuicyjnie. Ale są podobieństwa między zmianami, jakie zachodzą w obszarze badań nad sztuką a sytuacją w polonistyce i literaturoznawstwie; i tu, i tu polityka prowadzona przez instytucje państwa może przybierać trzy formy: nacjonalizacji, europeizacji bądź globalizacji (Dubisz). Pierwsza dominowała w dwudziestoleciu międzywojennym oraz w PRL; druga (europeizacja) w pierwszym dwudziestoleciu po komunizmie, przy zachowaniu etnicznych „interesów”; trzecia (globalizacja) zdecydowanie zaczyna dominować od pierwszej dekady XXI wieku, spychając wątki europejskie na miejsce drugie, a narodowe „na wąski i daleki margines”<sup>33</sup>.

Jeśli spytamy, czy i jak dalece historia sztuki (w Polsce) jest nauką „globalną”, a na ile etniczną, to odpowiedź nie jest trudna: jest taka i taka. Z punktu widzenia tematyki historycy sztuki zajmują się w tym samym stopniu sztuką lokalną (etniczną), jak jej relacjami z Europą. Dominuje tu jednak ciągle postawa euro-

---

31 Tamże.

32 Tamże.

33 Tamże.

centryczna. Obraz ten zmienia się z punktu widzenia metodologii, jakie są u nas stosowane. Pod tym względem widać, że najbardziej ekspansywne, rewizjonistyczne badania już dawno uwolniły się od etnocentryzmu i dyktatu kanonicznych metod, stając się nowoczesną, otwartą nauką, która prowadząc studia nad kulturą wizualną stosuje wszystkie oferowane współcześnie przez humanistykę światową strategie metodologiczne i teorie: semiotyka, kontekst, idea, feminizm, teorie *queer and lesbian studies*, *gender*, postkolonializm, psychologia, psychoanaliza, teorie i estetyka recepcji, hermenutyka, strukturalizm i poststrukturalizm, intertekstualność i przeciwstawienie się „wielkim narracjom”, neuroestetyka i biohumanistyka, najnowsze kierunki badawcze wkraczające do nauki o sztuce.

Ale optyką wyraźnie dominującą jest teoria postkolonialna, której zawdzięczamy nie tyle rozszerzenie przedmiotu badań na sztukę nie-zachodnią (bo to było), ile zmianę geografii badawczej, której efektem jest m.in. zasadniczy rewizjonizm wobec sztuki w Polsce (lokalnej) w relacji do zachodniej. Nawet jeśli wiemy, że postkolonializm jako metoda badawcza jest rodzajem nowego paternalizmu kulturowego (jak niegdyś ikonologia), to trudno już dzisiaj wyobrazić sobie, jak wyglądałyby np. nasze badania nad sztuką w krajach komunistycznych, gdyby nie ta strategia z jej teorią hybrydyzacji i mimikry. Odrzucenie kanonu wypracowanego przez europocentryczną historię sztuki zmieniło jej trajektorię i postawiło wobec konieczności negocjowania swojej pozycji pomiędzy kulturowymi paradygmatami współczesnego globalizmu a potrzebami (jawnie politycznymi) kultur lokalnych, nastawionych na obronę „wartości narodowych” – w sytuacji, gdy przewartościowaniu ulega samo pojęcie narodu i „sztuki narodowej”, zwłaszcza wobec zjawiska transnacionalizmu, czyli przenoszenia własnych tradycji kulturowych przez imigrantów do miejsca nowego osiedlenia, gdzie kultywowana jest ona w swej „źródłowej” formie, np. przez społeczności muzułmańskie, afrykańskie i azjatyckie w Europie. W tym kontekście ważna metodologicznie jest tzw. konserwatywna modernizacja, która ma cele dostosowawcze: chodzi o przepracowanie narzędzi oferowanych przez nowe teorie, by dostosować je do analizy lokalnych dyskursów. Tu widzę pole do namysłu nad zagadnieniem „europejskiej tożsamości”, analizowanym przy użyciu teorii postkolonialnej.

Jeśli wobec tego spytamy, gdzie znajduje się w tym obrazie polska historia sztuki jako dyscyplina akademicka, to warto przypomnieć, że jedynym naszym badaczem, który wszedł do światowych badań, pozostaje ciągle Jan Białostocki ze swym projektem postpanofskiej tzw. krytycznej ikonologii z (wywiedzioną z Junga) koncepcją grawitacji ikonograficznej i tematu ramowego, pojęć, które na trwałe wpięły się w warsztat historyka sztuki. I był jednym z tych badaczy, który widział, jak zmiany w sposobie uprawiania historii sztuki dokonują się równolegle ze zjawiskami (a nawet częściej – dopiero za nimi), jakie zachodzą w samej sztuce, bowiem to przede wszystkim w polu praktyki artystycznej ma miejsce krytyczne przepracowanie kanonicznych pojęć dotyczących obrazu obecnych w dawnej i współczesnej kulturze. Historia sztuki jest więc nadal i trwale w roli klienta teorii wypracowywanych gdzie indziej. I nie wydaje się, by możliwe było odzyskanie

## Stanowiska

przez nią dawnego statusu dyscypliny dominującej, która wyznacza trajektorię dyskursu nad wizualnością i widzialnością. Dzisiaj jej konkurentem, ale i partnerem, są studia nad kulturą wizualną, które przy całej problematyczności statusu manifestują swoją sprawczość poznawczą i mogą ostatecznie spowodować śmierć „tradycyjnej” historii sztuki, która zredukuje się jedynie do roli subdyscypliny w tej bezgranicznej nauce o wizualności, jakiej obawiało się pokolenie Białostockiego.

## Abstract

**Marta LEŚNIAKOWSKA**

**The Institute of Art of the Polish Academy of Sciences**

### **Vastness and excess. Neurotic personality of art history, i. e. art history and its discontents**

The problem of the place of art history in contemporary globalised world has not yet been analysed in the Polish scholarship. However, this seems to be a problem in need of a discussion in the face of changes which take place in the humanities as a whole, influencing also the shape of art history as an academic discipline whose status as a leading expert on visual works (images) seems to be undermined by other disciplines, especially visual culture studies and its interpretative strategies. The article addresses these problems by analysing the relationship between art history and visual culture studies as evoking such basic terms as multiculturalism, transnationalism, interdisciplinarity, centre and the peripheries, and postcolonialism, presently the most active methodological strategy which allows for the profound revision of the local art history and exposure of its relations with the cultural centre.