

# Paweł Mościcki

---

## Pan od malarstwa : Georgesa Didi-Hubermana koncepcja widzenia

---

ER(R)GO. Teoria–Literatura–Kultura nr 1 (10), 61-71

---

2005

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.

## Pan od malarstwa. Georges'a Didi-Hubermana koncepcja widzenia

*W tych ostatnich obrazach, różniących się od stylu z lat młodości, widać jego doświadczenie i wiedzę, podczas gdy swe pierwsze obrazy wykonywał z delikatnością i nieprawdopodobną pracowitością tak, że je można było i z daleka i z bliska oglądać. A obrazy z ostatnich lat, bez uprzedniego rysunku, są grubo i plamisto malowane, tak że je z bliska oglądać trudno, choć z daleka wyglądają jak wykończone.*

G. Vasari o Tycjanie

Historia sztuki jest już dziedziną szacowną. Z jednej strony z uwagi na swoją nie tak krótką już historię, z drugiej z powodu ciężaru metod i koncepcji, którymi się posługuje. Bardzo ciekawe, choć raczej skryte w mroku, są początki dyskursu tej szacownej dziedziny. Chodzi oczywiście nie tyle o jej początki w sensie historycznym (kto był pierwszym historykiem sztuki), ile o źródłowe doświadczenie, z którego wynika jej prawomocność. Od razu dotykamy zagadnienia dwóch twarzy historii sztuki: jako dziedziny naukowej archiwizującej dokonania artystyczne i odpowiedzialnej za tworzenie i namysł nad ich historycznymi sekwencjami oraz jako myślenia o sztuce i współtworzenia jej obok czy wspólnie z artystami<sup>1</sup>.

Czy nie jest tak, że aby rozpocząć, należy dokonać źródłowego, nieoczywistego kroku, a potem przedstawić go jako oczywisty fundament rozbudowanego gmachu wiedzy i stabilnego strażnika jej archiwum?<sup>2</sup> Czy historyk sztuki, aby poruszać się już po obszarze względnie określonym, gdzie podstawowe trasy są już wytyczone i wiadomo jak torować następne, nie musi najpierw określić swojej wizji sztuki i jej dziejów, niejako z góry rozstrzygnąć najważniejsze z filozoficznego punktu widzenia pytania?

Niektórzy ze współczesnych historyków sztuki odpowiadają na ostatnie pytanie twierdząco i tym samym krytycznie odnoszą się do dominujących ich zdaniem tendencji w niemal całej tradycji której są dziedzicami. Niektórych z nich nazywa się „krytykami czystej estetyki”<sup>3</sup>. Do tej nieokreślonej grupy należy między innymi Georges Didi-Huberman, francuski historyk sztuki i filozof, którego niektóre koncepcje postaram się tu opisać.

Co jest więc pierwsze? Od czego historia sztuki zaczyna? Oczywiście powinna zaczynać od patrzenia. Najważniejsze pytanie jakie można historii sztuki postawić to pytanie o to, jak ona patrzy. Jaką pierwotną relację widzącego z obrazem zakłada? Kwestia widzenia prowadzi już prostą drogą do kolejnych pytań: jakie są

zależności pomiędzy patrzeniem i opisem, *visio* i *descriptio*? Czy pomiędzy widzeniem i wiedzą zachodzi stosunek wynikania, czy przeciwieństwa? Czy historia sztuki może w ogóle budować wiedzę i w jakim sensie jest ona nauką?

Główną osią krytycznego odczytania tradycji staje się u Didi-Hubermana przeświadczenie, że pytania te nigdy naprawdę nie były umieszczane w centrum rozważań nad sztuką. Zepchnięcie ich na margines umożliwiała uczynienie z historii sztuki nauki niemal ścisłej, która milcząco zakłada możliwość pełnego określenia swojego przedmiotu, a co za tym idzie idealnego odtworzenia przeszłości. Stąd niedaleko już do dominującego zdaniem Didi-Hubermana „tonu pewności”, którego krytykę stawia on sobie za główny cel. Na czym ów ton pewności się opiera? Oto odpowiedź francuskiego badacza: „Opiera się on na słowach i tylko na słowach, których szczególne użycie polega na zasypywaniu szczelin, negowaniu istnienia sprzeczności, rozwiązywaniu bez chwili wahania wszystkich aporii przed jakimi świat obrazów stawia świat wiedzy. Spontaniczne, instrumentalne i bezkrytyczne użycie pewnych pojęć filozoficznych prowadzi więc historię sztuki do tworzenia sobie nie filtrów czy napojów zapomnienia lecz *słów magicznych*: pojęciowo niezbyt rygorystycznych, ale skutecznych w *rozwiązywaniu* wszystkiego, czyli w rozpuszczaniu, w usuwaniu uniwersum pytań na rzecz wyjaśniania, optymistycznego aż do tyranii, na rzecz batalionu odpowiedzi”<sup>4</sup>. W dalszej części swojej książki Didi-Huberman wyróżnia cztery słowa magiczne historii sztuki, które ustanawiają prymat myślenia nad widzeniem. Są to: humanizm, ikonologia, forma symboliczna i schematyzm. Francuski historyk sztuki definiuje swoje przedsięwzięcie jako próbę przełamania, zakwestionowania zarówno tonu pewności jak i architektury pojęć, która ów ton podtrzymuje. Co proponuje w zamian, jaką roztacza wizję historii sztuki „wyleczonej” z choroby sprowadzania paradoksów obrazu do z góry obranej siatki pojęciowej? Znowu oddajmy głos naszemu autorowi: „Taka więc byłaby stawka: wiedzieć, ale również myśleć nie-wiedzę tak, jak uwalnia się ona z więzów nauki. Dialektyzować. Poza samą nauką, zaangażować się w paradoksalne doświadczenie nie *wiedzy* [...] ale *pomyślenia* żywiołu nie-wiedzy, który olśniewa nas za każdym razem, gdy kierujemy wzrok na obrazowe dzieło sztuki”<sup>5</sup>.

## I

Zacznijmy jednak od początku. Na początku jest obraz i wzrok na niego nakierowany. Rzut oka, krótki pobieżny kontakt z obrazem nie wystarcza, zwłaszcza historykowi sztuki czy filozofowi. „Wiedzący jak patrzeć” zostają przed obrazem dłużej, oglądają wnikliwie. Właśnie dlatego dla estetyki czy historii sztuki podstawowym narzędziem oglądu jest detal, szczegół. On to właśnie ukazuje się, gdy rzut oka zmienia się w wodzenie wzrokiem, przyglądanie się wreszcie przypatrywanie i wpatrywanie. „Nie widziałem tego dość dokładnie; by wiedzieć coś więcej, muszę się temu przyjrzeć w detalach” mówią znawcy.

Przy wpatrywaniu się w obraz mamy często wrażenie, że pojawianiu się nowych szczegółów może nie być końca. Patrząc wchodzimy niejako do środka obrazu tak, że trudno przewidzieć czy przy ogromie drobnych, ale ważnych detali uda się

jeszcze wrócić i spojrzeć na obraz ogólnie, podsumowując, zyskując ostateczne zrozumienie. Według Didi-Hubermana detal w malarstwie uwikłany jest w potrójną operację odbioru. Po pierwsze, „wchodzimy w szczegóły”, detal służy przybliżaniu obrazu, uzyskiwaniu bliskości, „intymności epistemicznej”. Bliskość ta jednak staje się w pewnym sensie zdradziecka. Przybliżamy się po to, aby podzielić, porozdzielać części. Wreszcie prowadzi to do czynności odwrotnej, która polega na ponownym złączeniu elementów w jedną, spójną całość. Ta potrójna operacja, przybliżenia, podziału i sumowania wydaje się paradoksalna, ponieważ potrzebuje bliskości by podzielić i dzielić, aby uzyskać dystans i ogląd całościowy. Mimo tego Didi-Huberman nie waha się powiedzieć, że detal występuje w tych operacjach jako „fragment ideału wiedzy”. Ta wiedza idealna nie jest niczym innym jak po prostu postulatem wyczerpującego opisu. Do niego potrzebny jest właśnie detal, który „wszystko narzuca: swoją uprawnioną obecność, walor odpowiedzi i orientacji, wreszcie hegemonii”. Ale do czego dochodzi oglądający, gdy dokona już po kolei przejścia od podziału i rozpadu do ponownej zgodności? Czy może dzielić obraz, rozbijać go na kawałki nie rozbijając ani nie wstrząsając samym sobą, swymi własnymi zdolnościami patrzenia i opisu? Didi-Huberman uważa, że nie może, a historia sztuki grzeszy, gdy udaje, że nie dochodzi przed obrazem do żadnych realnych przeobrażeń myśli, a tym bardziej do jakiegokolwiek prawdziwego wstrząsu. Historycy sztuki próbują często sprawiać wrażenie, że widzą to, co za Arystotelesem nazywa Didi-Huberman przyczyną formalną obrazu, jego istotą. Tymczasem wzrok jest w stanie, nawet w momencie największej bliskości i precyzji, dojrzeć cokolwiek tylko poprzez jego przyczynę materialną. Tak docieramy do rzeczywistej aporii detalu, a wraz z nim całej teorii malarstwa. „Bliskie spojrzenie może tylko rozłączyć materię i formę, a czyniąc to mimo woli skazuje się na tyranie materii. Tyranie, która rujnuje opisowy ideał związany z ogólnym pojęciem detalu: bliskie spojrzenie wytwarza jedynie mgłę, przeszkodę, «przestrzeń zanieczyszczoną»”<sup>6</sup>. Na czym jednak polega dokładniej ideał opisowy, o którym pisze Didi-Huberman? To słynne *descriptio* Panońskiego rozwinięte zwłaszcza w jego „Essays on iconology”. Słowo to oznacza proste przed-ikonologiczne rozpoznanie „elementarnego” lub „naturalnego” tematu, ukazanie mimetycznego odpowiednika, stwierdzenie po prostu, co jest namalowane w oparciu o pre-obraz w postaci fabuły lub języka symboli. Zakłada się tu jednak, że wiedza może zawsze powstawać w wyniku zastosowania binarnej logiki tożsamości, podziału na „to jest” i „to nie jest”, wyłączając wszelkie *quasi*. Historia sztuki, z którą Didi-Huberman toczy boje, typ idealny choć o wielu wcieleniach historycznych, byłaby operacją identyfikowania przedstawienia z pierwowzorem w oparciu o rygorystyczną, filozoficzną zasadę tożsamości. Taka historia sztuki jest dla niego dziedziną ignorującą wszelkie „efekty wypowiedzi” oraz efekty rzucenia (*jet*): podłoża-materii (*subjectile*) i podmiotu (*sujet*), za pomocą których malarstwo działa, „pracuje”. Obraz nie jest przezroczysty, nawet dla wprawnego oka, a może szczególnie nie dla niego.

Co to znaczy, że obraz pracuje, jak to się dokonuje i jaki wpływ na tę wewnętrzną pracę malarstwa ma detal? Spójrzmy na obraz Petera Bruegela „Pejzaż

z upadkiem Ikara” z muzeum w Brukseli. Obraz to już tak znany, że wydaje się, iż nie kryje w sobie tajemnic, o których by nie wspomniano. Jest to przykład szczególnie gdyż właśnie szczegół jest w tym obrazie najważniejszy. Upadek Ikara, wielka mityczna tragedia człowieczej wynalazczości, symbol całej egzystencjalnej sytuacji śmiertelnych zepchnięty jest tu na daleki plan za wyeksponowanymi postaciami pracujących, nieświadomych strasznego wydarzenia w dole poniżej ich stóp. Wszyscy nauczyliśmy się wylawiać obok żaglowca detal wystających nad powierzchnię wody nóg Ikara, ich zamaszty gest sugerujący jeszcze trwający ruch upadku. Na tym jednak nie powinna kończyć się nasza wnikliwość. Upadanie sugeruje nie tylko profil nóg, ale i rozrzucone wokół pióra rozbitych przez słońce skrzydeł. Część z nich jest jeszcze w powietrzu, część już upadła do wody. Ciało zanurzające się w morze wywołuje piętrzenie się fal i powstawanie piany. Didi-Huberman zauważa rzecz następującą. Detale, które nazwalibyśmy piórami oraz detale piany nie różnią się od siebie zupełnie i właściwie nie jesteśmy uprawnieni do zdecydowania z czym mamy do czynienia patrząc na obraz. „Nic nie jest tu po prostu. Wszystko jest «jak gdyby» (*quasiment*). To nie jest ani opisowe, ani narracyjne, jest pomiędzy czysto obrazowym, bladym znaczone «pióro» i znaczone «piana»; innymi słowy nie jest to całość stabilna semiotycznie”<sup>7</sup>. Dlaczego więc mimo tych trudności i tak stwierdzamy: „to jest pióro, to jest piana”? Decyduje o tym według Didi-Hubermana różnica tła, czyli tego, na czym dany szczegół malarski się odznacza. Nie mamy przecież wątpliwości co do tego, czy na tle pokładu żaglowca odznacza się spadające pióro czy piana. Jednak „to co pozwala stwierdzić «to pióro» – czyli różnicująca gra tła i akcentu malarskiego – dokonuje się poprzez rodzaj szafu, figuralnego zawrotu głowy, który polega na spłaszczeniu obrazu”<sup>8</sup>. Zawrót głowy może powodować pojawienie się kilku piór nieuzasadnionych ani prawdopodobieństwem narracyjnym, ani perspektywicznym. Jednym z nich może być niemożliwie duże obok lin masztu, innym samo płótno masztu – niczym pióro spadające tuż przed naszymi oczami. Nawet gdy otrząśniemy się już z tych zwodniczych gier malarskiego obrazu, pozostanie wątpliwość co do możliwości pełnego, wyczerpującego opisu opartego na „mimetycznej przezroczystości znaku ikonycznego”.

Innym jeszcze bardziej dobitnym przykładem może być omawiany przez Didi-Hubermana „Widok Delft” Vermeera. Polemizuje on przy tej okazji z uczennicą Panofskiego Svetlaną Alpers i jej interpretacją tego obrazu jako czystego widoku, czyli idealnej, bezinteresownej prezentacji miasta, jego fizyczności. Alpers próbując znaleźć w malarstwie europejskim tradycje inne od albertiańskiej (faworyzowanie narracji, *storia* względem opisu, czystego ukazywania) czyni z obrazu Vermeera ideał sztuki przezroczystej, to znaczy doskonale prezentującej. Według niej malować (*peindre*) równa się opisywać (*depeindre*). „Widok Delft” byłby w ten sposób kartograficzną celebracją Świata, wizją *par excellence*. Didi-Huberman zarzuca jej jednak ignorowanie materialności obrazu, jego nieprzejrzystości, obecności farby po prostu. W tej polemice rozwija on najciekawszą, i kluczową dla wielu jego prac koncepcję *panu*<sup>9</sup>.

## II

Istnieje w obrazie Vermeera detal zaiste nieznośny, a nawet niebezpieczny. W prawej części obrazu, pomiędzy wieżyczką i czarnym dachem domu, wylania się kawałek żółtej ściany. Problem polega jednak na tym, że nie wiadomo dokładnie co to jest. Kawałek żółtej ściany, dachu, czy może żółty kawałek ściany? Sytuacja niezręczna, a nawet groźna, zwłaszcza, gdy przypomnimy sobie reakcję Bergotta z powieści Prousta:

„W końcu znalazł się przed obrazem Ver Meera, który pozostał mu w pamięci bardziej olśniewający, bardziej różny od wszystkiego, co znał, ale w którym, dzięki artykułowi krytyka, pierwszy raz zauważył drobne postacie ludzkie malowane niebiesko i to, że piasek był różowy, i wreszcie szacowną materię kawałka żółtej ściany. Zawrót był coraz silniejszy; Bergotte wlepił wzrok w bezcenną ścianę, jak dziecko wpatruje się w żółtego motyla, którego pragnie pochwycić. (...) Na niebiańskiej wadze jawiło mu się jego własne życie obciążające jedną z szal, gdy druga zawierała kawałek ściany tak pięknie namalowanej żółto. Bergotte czuł, że niebacznie oddał pierwsze za drugie. (...) Powtarzał sobie: „Kawałek żółtej ściany z daszkiem, kawałek żółtej ściany”. Zwalił się na okrągłą kanapę; (...) Bergotte stoczył się na ziemię, zbiegła się publiczność wraz z wóznymi. Był martwy”<sup>10</sup>.

Francuskie „petit pan de mur jaune”, które Bergotte tak obłędnie powtarza, można rozumieć (i tłumaczyć) na dwa sposoby. Wybierając interpretację tego sformułowania przesądzamy o sposobie rozumienia płótna Vermeera, a także w ogóle rozumienia czy odbioru obrazów malarskich. Wszystko rozbija się o przymiotnik „żółty”. Nie wiadomo bowiem czy odnosi się on do „ściany” (*mur*) czy do „kawałka” (*pan*), tak, że możemy otrzymać zarówno „kawałek żółtej ściany”, jak i „żółty kawałek ściany”. Różnica leży tak naprawdę w sposobach postrzegania. Dla kogoś kto widzi (*voit*) płótno Vermeera, żółta ściana jest częścią topiki miasta, miasta Delft z drugiej połowy XVII wieku widzianego wnikliwym okiem malarza. Żółta ściana jest wtedy detalem, prostym odniesieniem do historycznej prawdy spoza przedstawienia, częścią opisywaną przez szerszą całość, która nosi miano rzeczywistości. Detal jest też, co podkreśla Didi-Huberman, pozbawiony materii, jest znakiem przezroczystym, idealnie realizującym zasadę *mimesis*.

Ale jest jeszcze inna możliwość odbierania obrazu, którą Didi-Huberman nazywa oglądaniem (*regarder*). Dla kogoś, kto płótno ogląda, żółta jest nie ściana, ale kawałek (*pan*), gruba plama farby, mieniącej się wspaniałymi kolorami, „szacowna materia” przedstawienia, która zamiast odsyłać poza siebie, do jakiegoś fotograficznie zatrzymanego czasu przeszłego, „wywołuje wstrząs czasu teraźniejszego, coś, co działa w tej chwili i co rujnuje ciało oglądającego”<sup>11</sup> jak ciało Bergotta. W ten sposób manifestuje się nieprzejrzystość malarstwa, jego zakorzenie w materii. Tak też coś, co dla widzącego wydaje się oczywistością, dla oglądającego jest doznaniem bulwersującym, traumatycznym obcowaniem z nierozstrzygalnym dylematem widzenia. Na tym według Didi-Hubermana polega właściwa praca obrazu malarskiego. Jest to „praca olśniewająca, w jakiejś mierze

zarówno oczywista, jasna i postrzegalna, jak i mroczna, enigmatyczna, trudna do opisanego szczególnie w terminach semantycznych lub ikonicznych”<sup>12</sup>.

Dzięki obrazowi Vermeera odsłania się przed nami szerszy zamysł pisarstwa Didi-Hubermana. Znajdowanie nierozstrzygalników, miejsc, w których manifestuje się malarskość malarstwa, służy obalaniu, rozchwianiu systemów estetycznych, które wiążą malarstwo w z góry wyznaczonych schematach myślowych. Jest to również przedsięwzięcie skierowane przeciwko mimetycznym przesądom na temat sztuki, zwłaszcza dawnej. W jednej ze swych najbardziej cenionych książek poświęconej Fra Angelico<sup>13</sup>, analizując przedstawienia kawałków (*pan*) białego marmuru umieszczone pod obrazem Matki Boskiej, które jego zdaniem dają możliwość wyjścia poza opozycję widzialne–niewidzialne<sup>14</sup>, Didi-Huberman próbuje udowodnić, że istotą i źródłem figuratywności jest nie naśladowanie, ale niepodobieństwo (*dissemblance*). Miejsca nieprzejrzystości, pomijane i przemilczane, przywołują z powrotem przed obraz, do „twarzą w twarz” z przedstawieniem i jego dwuznaczną pracą. „Błysk materii”, *pan*, w zestawieniu i przeciwstawieniu z detalem, staje się głównym sprzymierzeńcem tej odważnej próby. Jak pisze Elie Dering, Didi-Huberman chce za pomocą *panów* „zorientować na nowo wszystkie kwestie historii sztuki”<sup>15</sup>. Czas więc przybliżyć nieco to pojęcie.

### III

Jesteśmy znów przed obrazem. Jest to kolejne płótno Vermeera, tym razem „Koronczarka” z Luwru, powstała około 1665 roku. Przedstawia ono młodą dziewczynę pochyloną nad pracą, trzymającą w rękach dwie igły z nawleczoną nicią. Tak brzmiałby początek opisu kogoś, kto widzi. Identyfikacja jednak jest tu niejako wprawiona w ruch, zakwestionowana w bardzo szczególny sposób. Oprócz bowiem nici jako detalu, dobrze skrojonej chciałoby się powiedzieć, a także innych rozpoznawalnych przedmiotów, widnieje przed oczami oglądającego, nic inna, będąca właśnie „błyskiem materii”, nieukształtowaną plamą czerwonej farby, *panem*. Nie pomaga on wcale opowiedzieć historii pracowitej koronczarki, nie odnosi się do żadnych tajemnic jej zawodu, ani czasu w którym żyła, nie jest też przezroczystym nośnikiem jakiegokolwiek treści symbolicznej. Przeciwnie, jest jakby odstępstwem, wypadkiem. Według Didi-Hubermana jest to jednak „wypadek suwerenny”. Oznacza to, że „na poziomie samego obrazu, ta plama (*pan*) czerwonej farby sprawia ból, tyranizuje przedstawienie. Lecz jest ona obdarzona szczególną cnotą ekspansji, rozpowszechniania się: *zaraża* by tak powiedzieć cały obraz”<sup>16</sup>. Ta trudna do określenia plama farby przypominająca jakąś „nieodpowiednią” nic jest paradoksalnie, w obrazie Vermeera najbardziej wyeksponowana, jest, ma być, w centrum uwagi. Wspólna obecność detalu i *panu* w ramach jednego płótna wywołuje napięcia, obraz staje się przestrzenią pulsacji, zderzenia sił i energii malarstwa. Didi-Huberman mówi, że za sprawą detalu obraz się fetyszyzuje, a za sprawą *panu* historyzuje. Jak wygląda ta historia? Przede wszystkim nie ma całości. Podczas gdy detal jest częścią, która razem z innymi tworzy całość, *pan* jest częścią, która całość pożera. *Pan* nie jest w ogóle przedmiotem; raczej zdarzeniem, nie-

opanowanym procesem. Nie trzeba go wcale wnikliwie badać, nie musi być widziany z bliska po to, by odkryć coś za nim ukrytego. Trzeba jedynie oglądać coś, co jest ukryte ponieważ jest oczywiste, wystawione na widok, a jednak trudne do opisanie. Gdy chcemy zobaczyć obraz „w detalach” szukamy ich, by odnalazłszy włączyć w interpretacyjny proces. Tymczasem *panu* się nie szuka, lecz spotyka, napotyka, wpada się na niego przypadkiem. W końcu *pan* zrywa z wszelką prostą reprezentacją rzeczywistości, działa dwubiegunowo wywołując efekt „swobodnie błędnej widzialności”. Tak dzieje się również w „Młodej kobiecie w czerwonym kapeluszu” Vermeera, gdzie kapelusz namalowany jest tak, że „nie przypomina już kapelusza, ale raczej jakąś ogromną wargę lub skrzydło albo prościej barwny potop na kilku centymetrach kwadratowych płótna zawieszzonego pionowo przed nami”<sup>17</sup>. Ujawnia się w ten sposób „rzeczywisty przedmiot malarstwa” – samo malarstwo. Można by powiedzieć, że chodzi tu o nie nowy już postmodernistyczny autotematyzm. Istotną jednak specyfiką koncepcji Didi-Hubermana jest to, że zamiast parodii i pastiszu, samoodniesienie malarstwa wyzwala doświadczenie traumatyczne, prowadzi do oczyszczającej ekstazy. Gdzie indziej doświadczenie utraty, braku, a także śmiertelności, które odnajduje on u niektórych artystów *manimal art* pozwoli dokonać analizy warunków możliwości bycia postrzeganym przez obraz<sup>18</sup>. Znowu rodzaj odwrócenia, przewrotu.

*Pan* i jego „efekt” powołuje określony typ odbiorcy, a szerzej nowy rodzaj pisania o sztuce, nową naukę (choć nie ma ona nowej nazwy). Nie potrzeba już „człowieka odpowiedzi” znajdującego w obrazie jedynie odbłask swoich idei, ale kogoś, kto ogląda obraz „wedle widzialności o chwiejnym zamiśle; nie oczekuje od widzialnego logicznego rozwiązania, raczej odczuwa jak bardzo widzialne rozbija wszelką logikę”<sup>19</sup>. Historia sztuki nie może więc dłużej polegać na „zadawaniu się nanoszeniem do notatnika elementów «zmysłowych» zdolnych ilustrować własny, już skonstruowany świat «umysłowy»”<sup>20</sup>. Trzeba skończyć z wyjściowym, założonym prymatem idei, koncepcji nad oglądaniem, nawet prowadzącym na manowce wiedzy. Jak dokładniej miałyby wyglądać ta nowa nauka? „Trzeba by myślenie filozofa potrafiło odpowiadać dziełom sztuki, jak jeden gest odpowiada drugiemu gestowi, jedno spojrzenie drugiemu spojrzeniu, jak jednej pieszczocie odpowiada inna pieszczota. Myśl filozofa przez tę odpowiedź modyfikuje się, dekonstruuje, otwiera nagle: unosi się jak myśl-stopa tancerza, ulatuje jak myśl-oddech śpiewaka, uwija się jak myśl-dłoń rysownika – jak myśli, które nie zatrzymają się oczywiście nigdy na jednym organie, bowiem wcielają się one i formułują poprzez całe nasze ciało, żyjące i myślące”<sup>21</sup>. Zamiast tradycyjnej akademickiej historii sztuki nazwanej przez Didi-Hubermana „niekompletną semiologią” mamy więc alternatywę, która „opiera się na ogólnej hipotezie, według której obrazy nie zawdzięczają swojej skuteczności jedynie przekazowi różnych rodzajów wiedzy – widzialnych, czytelnych lub niewidzialnych – ale przeciwnie, ich skuteczność rozgrywa się stale w splotach, a nawet powikłanych intrygach wiedzy przekazywanej i rozmieszczanej, nie-wiedzy tworzonej i przekształcaniej”<sup>22</sup>. Alternatywa, o której tu mowa wymaga spojrzenia „nie zbliżającego się jedynie po to, by wyróżnić



i rozpoznać, aby za wszelką cenę nazwać to, co stara się uchwycić – ale które najpierw oddalałoby się trochę i odmawiało sobie wyjaśnienia wszystkiego od razu. Byłoby to coś w rodzaju swobodnie błędzącej uwagi, długiego zawieszenia momentu konkluzji, w którym interpretacja miałaby czas na rozpostarcie się w różnych kierunkach, między uchwyconym widzialnym i przeżyтым doświadczeniem nieuchwytności”<sup>23</sup>.

#### IV

Przedefiniowany obraz ze skaczącymi do oczu plamami farby, nie dającymi się określić za pomocą terminów ikonologii, a opisywany tu jako „suwerenny wypadek”, staje się symptomem. Termin ten przywołuje oczywiście psychoanalizę Freuda.

W wielu pismach Didi-Hubermana pisma Freuda pojawiają się jako możliwa alternatywa dla przesadnie teoretycznej i zastygłej tradycji estetycznej. Nie jest to jednak Freud znany z klasycznych omówień dotyczących jego zainteresowań sztuką. Według Didi-Hubermana psychologia twórczości (taka jaką Freud uprawia na przykład w artykule o Leonardo da Vincim) nie jest najważniejszym stanowiskiem twórcy psychoanalizy w kwestiach estetycznych. O wiele bardziej znaczące i owocne może być odniesienie innych elementów jego koncepcji do sztuki i obrazu malarzkiego w szczególności. Najbardziej wdzięcznym do tego materiałem jest freudowska analiza marzeń sennych. Didi-Huberman zestawia więc „efekt panu” czyli „swobodnie błędzącej widzialności”, z pojęciem „swobodnie błędzącej uwagi” w procesie psychoanalizy. Ujawnia on w ten sposób strukturalne podobieństwo dynamiki działania *panu* i symptomu u Freuda. Oba są „momentem, nieprzewidywalnym i bezpośrednim przejściem od ciała do aberracji kryzysu, historycznej konwulsji”<sup>24</sup>. Symptom jest „wydarzeniem krytycznym, wtargnięciem, ale i jednocześnie użyciem struktury znaczącej, systemu, który to wydarzenie ma za zadanie ujawnić. Ujawnić jednak częściowo i poprzez sprzeczność, w taki sposób, że sens przychodzi tylko jako zagadka lub fenomen-objaw, a nie stabilna całość znaczeń”<sup>25</sup>. U Freuda symptom jest intensywną manifestacją na poziomie świadomości tego, co ją poprzedza i warunkuje – nieświadomości. Reinterpretacja dokonana przez Didi-Hubermana ogniskuje się więc na pojęciu nieświadomości. Symptom z zasady coś ukrywa, zasłania. W tradycyjnie rozumianej estetyce Freuda skrywane są obsesje lub traumatyczne przeżycia artysty. Didi-Huberman zaś (za Louisem Marin) przenosi nieświadomość z poziomu „indywidualnej historii” na poziom samego obrazu<sup>26</sup>. Czym jednak miałaby być nieświadomość obrazu czy przedstawienia? Czy można znaleźć ją gdzieś pod powierzchnią płótna? Czy mówiąc o takiej nieświadomości Didi-Huberman nie popada w dogmatyzm, przeciwko któremu całe jego przedsięwzięcie jest skierowane? Na tych pytaniach skupia się również krytyka jego stanowiska przeprowadzona między innymi przez Jacquesa Rancièrę<sup>27</sup>. Tymczasem reinterpretacja Freuda nie sprowadza się u Didi-Hubermana do odnalezienia pokrewieństwa z jego metodami. Chodzi raczej o wprawienie w ruch psychoanalitycznych pojęć, nadanie im nowej dynamiki, nawet gdyby miało to prowadzić do odwrócenia ich zwyczajowo-

wej interpretacji. W ten sposób właśnie nieświadomość obrazu nie jest już ukrytym sensem, umysłową treścią zasłoniętą przez ekspansywną plamę farby (*pan*). „*Pan* jest symptomem farby w obrazie” jak pisze Didi-Huberman, „farby rozumianej jako przyczyna materialna, gdzie materia jest rozumiana w znaczeniu jakie nadał jej Arystoteles – czegoś nie powstającego z logiki przeciwieństw, ale z logiki pożądania i napięcia (*ephiesthai* z tekstu „Fizyki”)<sup>28</sup>. Nie chodzi więc o szukanie interpretacyjnych kluczy, ani do życia artysty, ani do wyobrazonego życia dzieła, ale o „zdanie sprawy z pracy figuralności, czyli tego, że każda figura obrazu zakłada «figurację», tak, jak każda wypowiedź zakłada wypowiedzenie. Potwierdza się to, że stosunek figury do jej własnej «figuracji» nie jest nigdy prosty, ale, że ten stosunek nie jest niczym innym, jak pasmem paradoksów”<sup>29</sup>. Przywołajmy jeszcze raz teksty Didi-Hubermana o Fra Angelico. Prowadzą nas one przed białe plamy na jego freskach uruchamiające następujący paradoks: „Nie ma tam nic, skoro jest biel. Nie jest to nic, gdyż dotyka nas, choć nie potrafimy tego uchwycić, ponieważ spowija nas, chociaż nie potrafimy wciągnąć tego czegoś do sieci naszych definicji. Nie jest to nic widzialnego (*le visible*) w znaczeniu wystawionego na pokaz przedmiotu; nie jest to też nic niewidzialnego (*l'invisible*), gdyż wywiera wrażenia na naszych oczach, a nawet jeszcze więcej. Jest to materia: fala świetlistych cząstek w jednym wypadku, pył cząstek wapnia w innym. Jest to istotny i nieusuwalny składnik obrazowego przedstawienia w dziele. Powiemy, że jest to coś widocznego (*le visuel*)”<sup>30</sup>. Gra, napięcie między widocznym oraz opozycją widzialne–niewidzialne, zderzenie i splątanie figury z jej własnym ruchem figuracji – oto nieświadomość obrazu. „Inny stan malarstwa” poprzedzający i warunkujący wszelkie procesy nadawania znaczeń, wszelkie możliwe teorie i praktyki symboliczne. Nieświadomość ową może naświetlić freudowskie pojęcie – niesamowitego (*Unheimliche*), które skądinąd najlepiej chyba nadaje się do charakterystyki doświadczenia „efektu panu”. Jako to, co „budzi trwożę, a sprowadza się do tego, co od dawna znane, znajome”<sup>31</sup> niesamowite jest doznaniem tego, co rujnuje, wprawia w osłupienie wszelki racjonalny porządek myślenia. Tak jak sobowtór u Freuda „stanowi formację należącą do przewycięzonych pryncypów życia psychicznego”<sup>32</sup>, przypomnienie pierwotnej biseksualności Ja; tak tutaj *pan* jest symptomem „przewycięzonych pryncypów obrazu”, źródłowego porządku jedynie widocznej materialności i narodzin figuralności, stanu sprzed istnienia obrazu jako obrazu. Ten pierwotny etap reprezentacji nie przystaje do żadnego naukowego dyskursu o sztuce, nie może być podstawą żadnej jak pisał Lyotard „aroganckiej metafizyki”. W tym sensie „poważny” ton Didi-Hubermana nie ma nic wspólnego ani z pretensjami Freuda do naukowości psychoanalizy, ani z „wieszczaniem Heideggera” i jemu podobnych.

Gdzie umieścić dzieło Didi-Hubermana na mapie współczesnej myśli? Daje się ono dość łatwo przyrównać do „tekstualnych” teorii Rolanda Barthes czy szerzej pisma „Tel Quel” lub do niektórych elementów filozofii Jacquesa Derridy. Być może pokrewieństwo z nimi najlepiej oddają jego własne słowa: „a zatem nie chodzi wcale o wybór tego lub tego kawałka [...] lecz o zdolność przebywania w dylemacie”<sup>33</sup>.

Zaskakująco dużo punktów stykających z rozwiązaniami Didi-Hubermana można odnaleźć w pismach J. F. Lyotarda. Jego próba stworzenia „estetyki sprzed form” czy pojęcie satyry, jako dyskursu adekwatnego względem postmodernistycznej sztuki<sup>34</sup>, mimo różnic, z pewnością korespondują z koncepcją tańczącej historii sztuki czy *panu* „jako błysku materii”. Również czytając prace Lyotarda na temat pojęcia wzniosłości można stwierdzić wiele ścisłych pokrewieństw.

Ogólnie można powiedzieć, że pisarstwo Didi-Hubermana jest częścią epoki nieufności wobec teoretycznych systemów i chęci bliższego przyjrzenia się „jak działa” sztuka, literatura, filozofia<sup>35</sup>. W przypadku sztuki łączy się to z namysłem nad radykalnym odkryciem, że „teoria, jakie nie byłyby jej epistemologiczne założenia, nie jest środkiem do przybliżenia sztuki, ale przeciwnie odciąża się najpewniej od jej doświadczenia”<sup>36</sup>.

A więc „wynałazek” Didi-Hubermana wzywa do inwencji, wytrącając z ręki oręż twardej teorii. Chce zostawić nas przed obrazem samych, uzbrojonych tylko w to, co przygodne, pozwalające na przygodę oglądania.

## Przypisy

<sup>1</sup> Dotykamy tu jeszcze szerszego i poważnego problemu różnicy i historycznych związków między historią sztuki, a estetyką, filozofią sztuki czy krytyką artystyczną.

<sup>2</sup> W greckim pojęciu *arché*, z którego etymologicznie wywodzi się słowo archiwum, zawarte jest zarówno to, co pierwsze i fundamentalne, jak i to co związane z władzą (*αρχω* znaczy rozpoczynać, być na początku, a także rządzić, panować). Filozoficzne konsekwencje tego związku w odniesieniu do problematyki psychoanalizy freudowskiej por. Derrida Jacques, *Mal d'archives: une impression freudienne*, Paris, Galilée 1995.

<sup>3</sup> Por. Elie During, *Critiques de l'esthétique pure*, „Art Press” 2001, 4 (267), s. 56–58.

<sup>4</sup> Georges Didi-Huberman, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Minuit 1990, s. 14.

<sup>5</sup> Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, s. 15.

<sup>6</sup> Georges Didi-Huberman, *Question du détail, question de pan*, w: tegoż, *Devant l'image*, s. 280–281. Dalej ten artykuł jako QDP z podaniem strony.

<sup>7</sup> QDP, s. 284.

<sup>8</sup> QDP, s. 285.

<sup>9</sup> Wyraz francuski *pan* jest słowem bardzo popularnym i potocznym, a jednocześnie niesłychanie wieloznacznym. Może oznaczać: połą płaszcz, kawałek muru lub materiału; plamę, a nawet siatkę do polowania, strzęp czy połąć. Słowo „*pan*” będę tłumaczył zależnie od kontekstu podając oryginał w nawiasie lub posługując się wyłącznie słowem oryginalnym pisany w itałikach. Nie zdecydowałem się na jeden termin ponieważ Didi-Huberman czyniąc *pan* kluczowym pojęciem swoich koncepcji jednocześnie skrzętnie wykorzystuje jego wieloznaczność. Używanie jednego polskiego odpowiednika mogłoby prowadzić do niepotrzebnych niedorzeczności.

<sup>10</sup> Marcel Proust, *W poszukiwaniu straconego czasu*, przeł. T. Żeleński (Boy), Warszawa 2001, t. 5, s. 162–163.

- <sup>11</sup> QDP, s. 293.
- <sup>12</sup> QDP, s. 294
- <sup>13</sup> Georges Didi-Huberman, *Fran Angelico. Dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion 1990.
- <sup>14</sup> Por. Georges Didi-Huberman, *Devant l'image...*
- <sup>15</sup> Elie During, *Critiques...* s. 56
- <sup>16</sup> QDP, s. 302.
- <sup>17</sup> QDP, s. 305.
- <sup>18</sup> Temu zagadnieniu poświęcona jest książka *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit 1992.
- <sup>19</sup> QDP, s. 316.
- <sup>20</sup> Georges Didi-Huberman, *La dialectique peut-elle se danser?*, „Magazine Litteraire” 2002, nr 11(414) s. 45.
- <sup>21</sup> *Ibidem*, s. 45.
- <sup>22</sup> Georges Didi-Huberman, *Devant l'image....*, s. 25.
- <sup>23</sup> Georges Didi-Huberman, *Devant l'image....*, s. 25.
- <sup>24</sup> QDP, s. 306.
- <sup>25</sup> QDP, s. 307–308.
- <sup>26</sup> Por. Rancière Jacques, *L'inconscient esthetique*, Paris, Galilée 2001, s. 57–62.
- <sup>27</sup> Rancière, *L'inconscient...*
- <sup>28</sup> QDP, s. 308
- <sup>29</sup> QDP, s. 308.
- <sup>30</sup> Georges Didi-Huberman, *Devant l'image....*, s. 26, cyt. za: M. P. Markowski, *Pragnienie obecności*, Gdańsk, Słowo/obraz/terytoria 1999, s. 213.
- <sup>31</sup> Zygmunt Freud, *Niesamowite*, w: tegoż, *Dzieła*, t. III: *Pisma psychologiczne*, przeł. R. Reszke, Warszawa, KR 1997, s. 236.
- <sup>32</sup> Zygmunt Freud, *Niesamowite....*, s. 248.
- <sup>33</sup> Didi-Huberman Georges, *Obraz jako rozdarcie i śmierć wcielonego Boga*, przeł. M. Loba, „Artium Quaestiones”, X(200), s. 232.
- <sup>34</sup> Por. Lyotard Jean-Francois, *Après le sublime, etat de l'esthétique*, w: tegoż, *L'inhumain*, Paris, Galilée 1988, s. 147–155; *Filozofia i malarstwo w epoce eksperymentu oraz Odpowiedź na pytanie: co to jest postmodernizm?*, przeł. M. P. Markowski, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków, Baran i Suszczyński 1997, s. 47–80.
- <sup>35</sup> Taki jest deklarowany cel serii wydawnictwa Galilée z tekstami m.in. Derridy i Lyotarda. Już wieloznaczność jej nazwy – *philosophie en effet* – mówi dużo.
- <sup>36</sup> Jean-Yves Jouannais, *L'humiliation des theories*, „Magazine Litteraire” 2002, nr 11 (414).