

Mieke Bal

Czytanie sztuki?

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 1/2 (133-134), 39-58

2012

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Mieke BAL

Czytanie sztuki?¹

Nie bój się. Ta kobieta nie zabija. Jest tylko obrazem. *Głowa Meduzy* Caravaglia² ukazuje istotę *femme fatale*, potwora, który potrafi zabijać mężczyzn spojrzeniem – wystarczy, że ktoś spojrzy lub popatrzy na nią. Ten mit mówi nam coś ważnego o obrazach i ich miejscu w kulturze; podnosi kwestię kultury wizualnej. Jacques Lacan rozumiał tę potworną, straszną właściwość bycia postrzeganym i uczynił ją punktem wyjścia rozważań o spojrzeniu. Ale nie, Meduza nie zabije. Nie dlatego, że jest „tylko” obrazem. Nie zabije nawet w ramach gry, w której bierzemy udział – gry w „czytanie fikcji” czy „świadome zawieszanie niewiary”. Tak jak większość Meduz znanych z historii sztuki, ta głowa, rzekomo zdolna zamienić widza w kamień, jest bezsilna... Dlaczego? Ponieważ nie patrzy. Odwraca wzrok. Historycy sztuki mają wiele do powiedzenia na temat tego dzieła: podejrzewają, że jest to autoportret (ciekawe, że malarz miałby się przedstawić jako ślepa Meduza), roztrząsają kwestie zlecenia, tradycji ikonograficznej, innych dzieł Caravaglia, innych Meduz, innych ukrytych autoportretów. Cóż jeszcze poza tymi wszystkimi kwestiami pozostaje do p r z e c z y t a n i a?

¹ Artykuł pochodzi z książki Mieke Bal, *A Mieke Bal reader*, University of Chicago Press, Chicago 2006, s. 289-312. Pierwodruk: *Generations and geographies in the visual arts. Feminist readings*, ed. G. Pollock, Routledge, London 1996, s. 24-41. Ze względu na prawa autorskie nie publikujemy reprodukcji obrazów i fotografii, które autorka analizuje w tym artykule. Obydwie książki dostępne są w serwisie Google Books, gdzie można obejrzeć ilustracje w ramach bezpłatnego podglądu.

² Michelangelo da Caravaggio *Głowa Meduzy*, 1600-1601, Galleria Uffizi, Florencja.

Szkice

Na następnych stronach zaprezentuję koncepcję czytania obrazów, która nie wyrasta z językowej inwazji wizualności ani nie pokrywa się w pełni z tym, co historia sztuki uznaje za swoją właściwą domenę. Proponowane rozumienie czytania jest od tych ujęć zarówno szersze, jak i węższe. Omawiana metoda czy, skromniej, procedura przypomina zwykłe czytanie, bo jej wynikiem jest *znaczenie*, bo opiera się na odrębnych elementach zwanych *znakami*, którym przypisywane są znaczenia; bo przypisywanie znaczenia, czyli *interpretacji*, jest ujęte w reguły zwane *kodami*; podobna jest także pozycja podmiotu czy agensa (*agent*) tej atrybucji, który – jak czytelnik lub widz – stanowi podstawowy element tej czynności. Co więcej, na czym właśnie zamierzam się skupić, każdy akt czytania rozgrywa się w historyczno-społecznym kontekście czy też strukturze, zwanej *ramą*³, które ograniczają zasób możliwych znaczeń. Choć część zagadnień, którymi zazwyczaj zajmuje się historia sztuki – wszystkie aspekty wizualne, niewpływające na konstruowanie znaczeń – pozostaje poza obrębem tej koncepcji, to inne wykraczają jednakże poza obręb tej dyscypliny, jak problematyka składni, retoryki i narracji.

Zawłaszczanie

Meduza Caravaggia pomoże wstępnie zaprezentować zagadnienia poruszane w tym tekście. Meduza odwraca wzrok i sama wygląda na przestraszoną. Cóż mogło ją tak strwożyć, skoro nawet nie widzi przerażających węży na własnej głowie? Jest w tym obrazie opowieść, opowieść, którą możemy przeczytać. Ale jest ona jedynie pre-tekstem. Według tego pre-tekstu, Perseusz, posłużwszy się tarczą jak lustrem, zamienił Meduzę w kamień, co umożliwiło mu dekapitację potwora. Któż by się nie przestraszył, gdyby ucinano mu głowę? Opowieść rozmywa się jednak w konfrontacji z obrazem, ponieważ autoportret także zakłada obecność lustra – w konsekwencji postać, owa maskara, zmienia płęć. Czy Perseusz staje się Meduzą? Czy malarz jest modelem, a zabójca – odbiorcą? Taki mógłby być punkt wyjścia do czytania tego obrazu: natarczywe spojrzenie nie zostaje odbite. Portret pozostaje jednak zdarzeniem *konfrontacji*, dziwnie uspokajającym, ponieważ Meduza ztraca swą inność w częściowej wymianie z tym, który ją widzi. Jak zauważył Louis

³ „Ramy” (*frames*), „obramowywanie” (*framing*), „zmiana ram” (*reframing*) to kluczowe terminy w tym artykule, zaczerpnięte przez Bal z tradycji semiotycznej i strukturalistycznej (zwl. od J. Cullera *framing the sign. Criticism and its institutions*, Norman 1988). Służą one Bal do określenia elementów, które składają się na zmienny i konstruowany kontekst odbioru danego dzieła, warunkując akt interpretacji. Różne dyskursy obramowują dzieło, tzn. wyznaczają zakres jego możliwych odczytań, poza który próbuje wykroczyć Bal przy pomocy metody czytania. Na gruncie polskiego literaturoznawstwa pojęciami zbliżonymi zakresowo byłyby „społeczne ramy lektury” i „style odbioru”, choć służyły do opisu szerszych zjawisk społecznych, a nie jednostkowego aktu lektury. – Przyjp. tłum.

Bal Czytanie sztuki?

Marin, interpretując ten obraz, „portret *en face* podwaja i ożywia wizualnie metaforyczną korelację podmiotowości [...] model to «ja» i «ty», a jego widz to «ty» i «ja»⁴.

Mityczny pre-tekst nie jest nieistotny, ale zostaje wprowadzony jako intertekst do zakwestionowania; w akcie swoistej identyfikacji stymulowanej transseksualnym ruchem między modelem a figurą widz zostaje włączony w genderowy mit przypisywania zabójczej mocy i potworności kobiecie. To zamieszanie uwrażliwia na trwogę, nie tyle wywołaną, ile przeżywaną przez Meduzę. Umykające spojrzenie wprowadza narracyjność, przeistaczając postać (*figure*) w bohatera (*character*) opowieści – już nie starożytnej o Perseuszu, a wizualnej, rozgrywającej się między obrazem a widzem. Meduza odwraca spojrzenie, by i was nakłonić do odwrócenia wzroku – by uciec od mitu, który zmusza ją do porzucenia tej przerażającej roli. Meduza „mówi” wizualnie, apeluje do „ty” i zachęca, by rozejrzeć się wraz z nią za prawdziwym źródłem przerażenia, by przyrzeć się ideologii, która przemienia kobiety w potwory⁵.

Tylko się zaczytałam. Czytałam obraz, według jego własnych reguł, traktując jego elementy dosłownie (znaki jako słowa?), zaś sam obraz łapałam „za słowo”, by zobaczyć, co ma do powiedzenia. Postawiłam się na miejscu „ty”, do którego tekst zawsze jest adresowany, choć w tym wypadku jest to „ty” patrzące”. Czytałam opowieść, która rozgrywa się w akcie patrzenia; nadal jest to jednak czytanie. Chcę tu mówić o czytaniu, czytaniu obrazów, czytaniu sztuki. Jestem przekonana, że pojęcie „czytania” w połączeniu z dookreślającą mocą semiotyki może być istotne politycznie.

Kiedy dałam mojej książce o Rembrandcie tytuł *Reading „Rembrandt”* [Czytanie „Rembrandta”], wiedziałam, co czynię. Sądziłam – mylnie, jak się miało później okazać – że precyzyjne wytłumaczenie we wstępie, co zamierzam zrobić, ochroni mnie przed zarzutami o imperializm językowy, do którego – na „pierwszy rzut oka” – zdaje się nawiązywać tytuł⁶. Spróbujmy raz jeszcze przeczytać to zdanie: na pierwszy rzut oka? Czy taki sposób ujmowania nieporozumienia sugeruje, że wzrokowcy są czytelnikami powierzchownymi, a ci, którzy źle zrozumieli moją tezę o czytaniu, są skłonni nie tylko przedkładać spojrzenie nad czytanie, lecz także trzymać się interpretacji opartych na „pierwszym rzucie oka”? Innymi słowy: czy czytanie jest bardziej wnikliwe od powierzchownego „spoglądania”? Czy spojrze-

4 „Le portrait de face dédouble et anime visuellement, figurativement, la corrélation de subjectivité [...] Le modèle est «je» et «tu» et son spectateur «tu» et «je»” (L. Marin *Contrepoints*, w: *L'effet trompe-l'oeil dans l'art et la psychanalyse*, red. R. Court i inni, Paris, s. 86).

5 Takie odczytanie *Meduzy* rozwinęłam w: *Double exposures. The subject of cultural analysis*, NY 1996.

6 Najlepszym czytelnikiem książki (M. Bal *Reading „Rembrandt”. Beyond the word-image opposition*, Cambridge 1991) była Griselda Pollock („Art Bulletin” 1993 no 75, s. 5295-5235).

nie jest formą zwiedzania, oglądania widoków, spoglądania kątem oka; czy jest turystyką, obiektywizującą i zawłaszczającą, wyzyskującą i konsumpcyjną, a zarazem poboczną, chybioną, odwracającą spojrzenie? Oczywiście, że nie jest tym wszystkim naraz – nie z definicji, o czym wszyscy wiecie, bo inaczej nie czytalibyście tego szkicu. Czasami jednak patrzenie ma niektóre z wymienionych właściwości, a to martwi dziś wielu historyków sztuki. Ale i samo czytanie także nie jest z definicji wnikliwe. Opozycja sugerowana zwrotem „na pierwszy rzut oka” jest zatem zwodnicza. Język i obrazy odnoszą się jednak do dwóch różnych mediów i skoro pozostają w trwałej opozycji binarnej (niewywrotnej przy zachowaniu standardów logiki), to odmienność sposobów ekspresji i komunikacji królestw wzroku i języka jest nazbyt oczywista, by próbować ją obalić. Prezentowane tu stanowisko nie oznacza zatem tuszowania różnic dzielących teksty i obrazy.

Szkodliwy wpływ imperializmu językowego widać nawet w postępowaniu najlepszych i najbardziej interesujących badaczy, o czym za moment. „Stosowanie” językoznawstwa czy teorii opartych na języku do sztuk wizualnych może zaciemniać lub oświecać – w istocie każde „stosowanie” jest od początku zaciemniające, ponieważ wiąże się ze świadomym zakładaniem kłapek na oczy. Sądzę, że mimo wszystko mam dobre powody, by utrzymać pojęcie „czytania” sztuki jako adekwatne, pouczające i obdarzone dodatkową wartością heurystyczną narzędzie badawcze. Jest to szkic stanowiska, który ma sprowokować do dyskusji nad możliwościami wykorzystania takiego pojęcia, by uczynić dziedzinę „sztuki” – ustalone porządki, zwyczaje, tradycje mówienia o sztuce i zajmowania się nią – bardziej złożoną i merytoryczną.

Pierwszym i w zasadzie centralnym zagadnieniem są ramy. Pozwolę sobie na dosadny przykład. Niewinny, słodki obrazek *Lože* Toulouse-Lautreca z 1892⁷ jedna ze studentek wysłała do męża mojej przyjaciółki (wtedy jeszcze byli małżeństwem) jako pocztówkę. Tekst na odwrocie był dość mętnym komunikatem, z którego wynikało, że podobały jej się jego zajęcia i chciałyby go lepiej poznać. Nie ma w tym nic specjalnie kłopotliwego, wyjąwszy nietypową formę. W połączeniu z tą niewinną wiadomością, niemal przypadkowy obraz na pocztówce wydawał się jednak zdecydowanie nie na miejscu. Moja przyjaciółka, mimo że wcześniej widziała w obrazie dziecięcą niewinność, natychmiast – podobnie jak jej mąż – uznała pocztówkę za zaproszenie, a obraz – za dwuznaczną sugestię inicjatywy seksualnej. Taki odbiór narzucał się dużo bardziej, niż miałyby to miejsce w przypadku, dajmy na to, *Olimpii* Maneta, którą często uznaje się za tak szokująco jednoznaczna w swych podtekstach seksualnych, że w przedstawionych kobietach bez wahania rozpoznaje się prostytutkę i służącą⁸. *Olimpia* stała się za bardzo klasyczna, by poważna osoba na pierwszy rzut oka odbierała ten obraz jako seksualny. Śpiący

⁷ Henri de Toulouse-Lautrec *Lože*, 1892, Muzeum Orsay, Paryż.

⁸ Wyjątek stanowi: G. Pollock *Avant-garde gambits, 1888-1893. Gender and the colour of art history*, London 1992.

Bal Czytanie sztuki?

nieokreślonej płci⁹ Toulouse-Lautreca nie robią żadnej z tych rzeczy, o które posądza się Olimpię, a mimo to w opisywanej tu sytuacji nie było wątpliwości, jakie miało być znaczenie obrazu. Moja przyjaciółka i jej mąż bezwstydnie pominęli intencje artysty, kontekst historyczny czy możliwe użycia historyczne dzieła i przeczytali ten obraz.

Przytoczyłam ten przykład, ponieważ wtedy, gdy w pewnej sytuacji domowej w ogóle nie zajmowałam się obrazami, od razu ujrzałam, że postępowanie mojej przyjaciółki było w jakimś sensie błędne, choć słuszne zarazem, czego miały doświadczyć kolejne wypadki. Akt interpretacji przenosił obraz na szerszą płaszczyznę, która nie tylko bezpośrednio dotyczyła mojej przyjaciółki, lecz także mogła potencjalnie wpłynąć na jej życie. Oto przykład zawłaszczania obrazu w najczystszej formie – umieszczenie go w innej całości tekstualnej (próba uwiedzenia męża mojej przyjaciółki), nazywane przez semiotyków zmianą ram (*reframing*). Taki zabieg wydobywa z obrazu możliwe znaczenia, o których nie myślano wcześniej, nim ramy uległy zmianie. Jest on przeciwieństwem interpretacji historycznej. Nowe ramy były w tym przypadku naturalnie dużo bardziej skomplikowane i obszerniejsze niż zwykłe połączenie rewersu pocztówki z jej awersem, tekstu i obrazu. Obejmowały także inne ramy, do których należą między innymi kojarzenie łóżka z seksem, stereotypowe narracje kulturowe (*cultural plots*) czy naruszanie przypisanych ról. Nowe ramy przesłoniły także niektóre aspekty samego obrazu. Na przykład gdy studentka uwodzi mężczyznę za pomocą tego obrazu, oczywiście podteksty lesbijskie reprezentacji stają się nieistotne lub, lepiej – niewidzialne.

Akt czytania i także był podwójny: najpierw studentka przeczytała rysunek, zrozumiała jego potencjał, powiązała go z własną intencją i – by użyć gry słów – własnoręcznie go ofrankowała. Był to akt zawłaszczenia. W drugim podejściu moja przyjaciółka i jej mąż czytali właśnie ten „ofrankowany” obraz. Prawdopodobnie, jeśli wziąć pod uwagę intencję studentki; rażąco błędnie z perspektywy historii sztuki. Samo czytanie nie było jednak „bez znaczenia”. Przedmiotem naszej refleksji jest zatem akt czytania, aczkolwiek idiosynkratyczny. Ten przykład może się wydawać skrajny, ale nie różni się zasadniczo od innych przypadków przetwarzania obrazów. „Sztuka”, którą badamy, to przede wszystkim takie „ofrankowane” obrazy. Moja książka miała zwracać uwagę na niezliczone akty czytania, które konstytuują „sztukę” w historycznym procesie jej funkcjonowania. Naturalnie, nie można zatem utożsamiać tego procesu historycznego z dyscypliną zwaną „historią sztuki”, choć w pewnym sensie on także jest historią sztuki.

Przytoczony przykład jest oczywiście tak idiosynkratyczny, że nie sprostałby wymogom dogłębnej analizy; mówiąc językiem akademickim, byłoby to jałowe. Ale nie każdy akt czytania jest tak przypadkowy, a zatem – jałowy. Historia z pocztówką przypomina trochę zmianę ramy *Syndyków cechu sukieników* Rembrandta

⁹ Oczywiście ich płęć nie jest „tak naprawdę” nieokreślona; obie postaci to kobiety i, jeżeli uznać, że obraz skłania do odczytania seksualnego, przedstawiona seksualność jest lesbijska.

dokonaną na reklamowym zdjęciu bielizny, które znalazłam kiedyś w rzutniku slajdów. To zdarzenie zmieniło moje odczytanie tego obrazu. W reklamie trzy kobiety w bieleźnie umieszczono na obrazie w taki sposób, że mężczyźni zdają się reagować na ich niespodziewaną obecność w świecie interesów. Nigdy nie patrzyłam na ten obraz w kategoriach voyeurystycznych, pomijając oczywistą problematykę reprezentacji spojrzenia. W dziele Rembrandta ruch jednego człowieka zdaje się wprowadzać nowy „dyskurs”, opowieść o przeszkadzaniu, która podkreśla, że ci mężczyźni są w istocie żywi i pełni wigoru. Ruch wstającego człowieka z lewej strony obrazu zdaje się implikować reakcję na to, co zobaczył, a nie – na przypuszczalnie przeglądane finansowe oszacowania tkanin; zmieniając ramy obrazu, wstawiono tam po prostu kobietę w bieleźnie. W konsekwencji, ta sama postać staje się biznesmenem, który korzysta ze swoich zawodowych umiejętności do oceny kobiecych ciał – jego interes polega na ocenie ich odzienia i tego, co pod nim. Ta popartowa twórczość przedstawia akt odczytania, czyli „ofrankowany” obraz, ujawniający swój stempel w taki sam sposób, jak pocztówka z Toulouse-Lautrekiem wysłana przez studentkę. Dużo istotniejsze od identyfikacji osoby, która „frankuje” obraz, jest zdanie sobie sprawy, kto, jaka grupa społeczna, ma go czytać.

Chciałabym podkreślić, iż czytanie obrazu nie jest w żadnej mierze redukcją obrazów do dyskursu językowego. Zamiast zamykać się w opozycji binarnej, którą – jak uważam – w najwyższym stopniu błędnie skonstruowano wokół tych dwóch mediów czy typów (*modes*), chciałabym zbadać te aspekty *c z y t a n i a*, które wyrażają patrzeć; branie ich w rachubę jest nie tylko istotne i znaczące, lecz także *w i z u a l n i e* nierozłączne. Pod pewnymi warunkami.

Ani mowa, ani ikon

Sądzę, że bardzo istotnym zagadnieniem jest status znaków w komunikacji, w procesie zwanym semiozą oraz podmiotów weń uwikłanych. Zanim zajmę się omówieniem, jak czytanie sztuki może być przydatne w krytycznym rozumieniu obrazu i jego pozycji kulturowej, chciałabym wyjaśnić dwa nieporozumienia dotyczące pozornych związków między obrazem i językiem: analogię między mową i wzrokiem, która wpływa na status podmiotów i ich działań, oraz scalenie ikonizności z wizualnością, dotyczące statusu i funkcjonowania znaku.

Zacznę od ostatniej kwestii. Semiotyczny termin „ikon” (*icon*)¹⁰ pochodzi z pism Charlesa Sandersa Peirce’a i bardzo pomógł semiotyce uwolnić się z objęć językoznawstwa, które uczyniło ją niemal bezużyteczną w tradycji francuskiej. Jednakże używanie tego terminu jako synonimu pojęcia „wizualny” jest równoznaczne z wyeliminowaniem go i – w konsekwencji – z przekreśleniem możliwości „czytania” (semiotycznie) tego, co wizualne (jako takie). Mogę tu po prostu przytoczyć, co

¹⁰ Choć termin „icon” przekłada się zazwyczaj jako „ikona”, to w polskich tłumaczeniach terminologii Peirce’a dominuje pojęcie „ikon”, które zastosowałam w tym przekładzie. Por. T. Komendziński *Znak i jego ciągłość: semiotyka C.S. Peirce’a między prepcją i recepcją*, Toruń 1996. – Przyp. tłum.

Bal Czytanie sztuki?

napisaliśmy wraz Normanem Brysonem w naszym przeglądzie sztuki nowoczesnej w „Art Bulletin”: „Jak wyraźnie stwierdza Peirce, ikoniczność jest własnością znaku w relacji do jego przedmiotu; znak jest najlepiej widoczny, gdy przywołuje przedmioty nieistniejące, ponieważ sugeruje wyobrażenie sobie przedmiotu podobnego do samego znaku”¹¹. Oto definicja: „ikon to taki znak, który będzie posiadał właściwość czyniącą go znaczącym, nawet gdyby nie istniał jego przedmiot; w taki sam sposób, w jaki pociągnięcie grafitowego ołówka reprezentuje linię geometryczną”¹². Ikoniczność jest przede wszystkim sposobem czytania opartym na hipotetycznym podobieństwie pomiędzy znakiem i przedmiotem. Oznacza to, że przypisujemy znakowi postać, która czyni go znaczącym.

Zatem, gdy widzimy portret, wyobrażamy sobie osobę wyglądającą jak ta na obrazie i nie wątpimy, że istniała w czasie, gdy powstawało dzieło; nie domagamy się potwierdzenia tego istnienia przez inne źródła. Bez względu na to, czy znamy nazwisko i status Fryderyka Chopina, wierzymy, że portret Chopina pędzla Delacroix przedstawia osobę istniejącą, która „wyglądała jak” ta na płótnie i na nazwisko miała Chopin. A zatem znak – portret – jest Chopinem, jest za niego brany. W podobny sposób wydaje się nam, że znamy oblicze autora autoportretu, powiedzmy Rembrandta, mimo że inni malarze przedstawiali jego twarz zupełnie inaczej. Dzieje się tak dlatego, jak zauważa Svetlana Alpers¹³, ponieważ przyjmujemy ikoniczny sposób czytania, gdy patrzymy nad autoportrety Rembrandta.

Przykład portretów może jednak błędnie sugerować, że ikon pociąga za sobą „realizm” obrazu. Nawet coś tak abstrakcyjnego, jak trójkątna kompozycja, może stać się znakiem ikonicznym, gdy tylko uczynimy z niej podstawę interpretacji całego obrazu, dzieląc przestrzeń przedstawioną na trzy współzależne obszary. Leo Steinberg (którego *Sexuality of Christ* jest najczystszy w historii sztuki przykładem zmiany obramowania), dokonuje takiego podziału w swym tekście o *Pannach dworskich (Las Meninas)* Velázqueza¹⁴. Uznanie, iż obraz odnosi się do czegoś w kategoriach podobieństwa, nie prowadzi nas do zagadnienia wizualności, czy tym bardziej realizmu, tylko do kwestii aktu ikonicznego, którego konsekwencją jest odbicie (*specularity*). Romantyczne dźwięki skrzypiec towarzyszące romantycznej scenie miłosnej w filmie są równie ikoniczne, jak graficzna reprezentacja deszczu w wierszu Apollinaire’a przybierającym kształt spadających kropel.

11 M. Bal, N. Bryson *Semiotics and art history*, „Art Bulletin” 1991 no 73 (2), s. 174-208.

12 Ch.S. Peirce *Logic as semiotic. The theory of signs*, w: *Semiotics. An introductory anthology*, ed. R.E. Innis, Bloomington 1984, s. 9-19.

13 O tym przykładzie pisze Svetlana Alpers (S. Alpers *Rembrandt's enterprise. The studio and the market*, Chicago 1988). Ciekawe studium autoportretów Rembrandta można znaleźć, w: H.P. Chapman *Rembrandt's self-portraits*, Princeton 1990. Jego autoportrety w ujęciu semiotycznym z odniesieniami do psychoanalizy, w: M. Bal *Reading...*

14 L. Steinberg *The sexuality of Christ in Renaissance and modern oblivion*, New York 1983, oraz tegoż *Velázquez' Las Meninas*, „October” 1981 no 19, s. 45-54.

Kolejną kwestią jest komunikacja między podmiotami, którą chciałabym rozważyć w opozycji do poglądu rozpowszechnionego przez Louisa Marina. Swoje stanowisko chyba najlepiej przedstawił w słynnych artykułach o malarstwie włoskim i francuskim oraz w często przedrukowywanej analizie *Pasterzy arkadyjskich* Poussina¹⁵. Możemy pokazać te tezy na przykładzie *Panien Dworskich* (Madryt, Prado). Metoda analizy Marina opiera się na teorii aktów mowy – najlepiej znanej historykom sztuki z odpowiedzi Johna Searle’a na Michela Foucaulta interpretację *Panien dworskich*. Foucault dowodził, że obraz zakłada niewidzialność odbiorcy, którego miejsce zostaje zajęte przez parę królewską, odbitą w lustrze. Searle odrzuca tę interpretację, dowodząc, że widz nie może być tam, gdzie logicznie powinien się znajdować. Nie zamierzam tutaj roztrząsać, do której logiki odwołuje się Searle – w istocie nie jest to bowiem logika linearnej perspektywy, na którą się powołuje. Zamiast tego, rozważę interpretację Searle’a jako przykład czytania w myśl danej teorii. Fundamentem teorii aktów mowy jest założenie, że mówienie to akt, który ma określony skutek; można go osiągnąć lub nie. W *Reading „Rembrandt”* poddałam ten model następującej krytyce.

Foucault zinterpretował ten obraz jako samozwrotny (*self-reflexive*) i stwierdził, że przedstawia on nieobecność widza. John Searle sprzeciwia się tezie Foucaulta, dowodząc, iż dzieło jest paradoksem; bierze naoczny fakt istnienia obrazu za dowód, iż reprezentacja na nim nie jest niemożliwa. Oto próbka jego uderzającego pozytywistycznego dyskursu: „Wiemy, że paradoksy muszą mieć proste rozwiązanie, ponieważ wiemy, iż uwieczniona scena jest wizualnie prawdopodobna”¹⁶. Ten argument nie trafia jednak w sedno odczytania Foucaulta¹⁷. Foucault był oskarżany o nieodrobienie pracy domowej z perspektywy, ale jego teza była aktem czytania: interpretowaniem obrazu jako propozycji, jako dzieła wizualnego, które ma coś do powiedzenia. Searle podporządkowuje się dziełu, co jest widoczne w sposobie, w jaki dzieło traktuje, biorąc je takim, jakim ono jest, czyli dosłownie: dowód wzrokowy jest pozytywistycznie uprzywilejowany. Searle oddala wszystkie możliwe pytania, które obraz może wywołać u widzów, ponieważ – zamiast rozważyć, w jaki sposób obraz sam siebie kwestionuje i sam o sobie za-

¹⁵ Zob. dwa najważniejsze artykuły Louisa Marina na ten temat: *The iconic text and the theory of enunciation. Luca Signorelli at Loreto (circa 1479-1484)*, „New Literary History” 1983 no 14(3), s. 253-296 oraz *Towards a theory of reading in the visual arts. Poussin’s „The Arcadian Shepherds”*, w: *Calligram*, ed. N. Bryson, Cambridge 1988, s. 63-90.

¹⁶ J. Searle *Las Meninas and the Paradoxes of Pictorial Representation*, „Critical Inquiry” 1980 no 6, s. 486. Podkr. M.B.

¹⁷ M. Foucault „*Panny Dworskie*” („*Las Meninas*”), przeł. A. Tatariewicz, w: tegoż *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, t. 1, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 21-38. O poglądach Foucaulta na wizualność zob.: J. Rajchman *Foucault’s art of seeing*, „October” 1988 no 44 s. 89-117 oraz M. Jay *Downcast eyes. The denigration of vision in twentieth-century french thought*, Cambridge 1993.

Bal Czytanie sztuki?

świadczą – tautologicznie traktuje go jako dowód samego siebie. W ten sposób Searle ucisza dzieło, odbiera mu głos. Wzrok ponownie poddaje się ślepo „pierwszemu rzutowi oka” – najgłępszej z możliwych strategii.

Z kolei proponowany „realizm” rozwiązuje paradoksy bardzo u p r a s z c z a – to znaczy ujednolica. Pragnienie rozwiązania paradoksu i wiara w możliwość osiągnięcia tego celu nie są wyrażone otwarcie, tylko ukryte w składni zdania Searle’a. Paradoksalnie Searle odwołuje się do tego, „co widzą jego oczy” tylko po to, by szybko odwrócić się od wizualności. Mimo że ten „samopotwierdzający” się efekt obrazu jest przypisany wizualności, proponowane przez Searle’a rozwiązanie paradoksu jest, co nie dziwi, lingwistyczne.

Searle, czerpiąc z teorii aktów mowy, proponuje następujące proste rozwiązanie:

Każdy obraz zawiera w sobie *implicite* „ja widzące”, tak samo jak, według Kanta, każda reprezentacja wyobrażeniowa zawiera w sobie „ja myślące”, a każdy akt mowy, według teorii aktów mowy, zawiera *explicite* performatyw, jak na przykład „powiadam”. Analogicznie, „ja myślące” nie powinno być utożsamiane z jaźnią (*self*), np. w marzeniach, a w wypadku aktów mowy „ja mówiące” nie powinno być utożsamiane z powiadającym lub pisarzem (np. „ghostwriting”¹⁸), a zatem w *Pannach dworskich* „ja widzące” to nie „ja” malarza tylko – pary królewskiej.¹⁹

Searle, by dowiedzieć, że „ja” nie musi być tożsame z deklarowanym nadawcą, zamiast skorzystał z oczywistych i istotnych – choć problematycznych – przypadków konfliktu narracji w trzeciej i pierwszej osobie, odwołuje się do dziwnego, nieistotnego i niewiele rozjaśniającego przykładu *ghostwriting*²⁰. W przypadku *ghostwriting* a k t m o w y performatywnie ustala, iż nadawca, podmiot mówiący, jest tożsamy z kimś, kim nie jest, choć godzi się nim stać na czas wypowiedzi. Słowo „duch” (*ghost*) w tym sformułowaniu zwraca uwagę na niezwykłość podwojenia podmiotu i sugeruje, by spojrzeć na podmiot pisania jako na obraz, aczkolwiek jest to obraz czegoś niewidocznego jak duchy. Różnica struktur narracyjnych jest ważniejsza i bardziej problematyczna, ponieważ w tych strukturach czysta (*sheer*) podmiotowa tożsamość jest nie tyle założona, ile zakwestionowana.

Na tym właśnie polega problem z tą koncepcją. Sposób czytania obrazów oparty na teorii aktów mowy zakłada istnienie analogii między patrzeniem i mówieniem. W prostej postaci tej analogii nie da się obronić z dwóch przyczyn: scala (*conflates*)

18 „Ghostwriting” – termin oznaczający wykonywanie pracy za kogoś, kto będzie sygnował efekt swoim nazwiskiem. Najczęściej używany w odniesieniu do autobiografii słynnych ludzi spisanych przez anonimowych literatów. – Przep. tłum.

19 J. Searle „*Las Meninas*”..., s. 487.

20 Zamiast zadać nasuwające się od razu pytanie, dlaczego patrzenie, myślenie, czytanie i mówienie powinny mieć identyczną strukturę, wolałabym skupić się na symptomatycznym doborze przykładów. Searlowski przykład struktury „ja myślącego” w wyobrażeniach jest problematyczny; jego przykład „ja mówiącego” jest zdecydowanie zaskakujący.

Szkice

ona ze sobą różne typy (*modes*) percepcji, tj. myślenie i patrzenie, nie biorąc pod uwagę implikacji tego połączenia. Poza tym mówienie raczej nie jest aktem percepcji – scala ze sobą różne stanowiska podmiotu w relacji do aktów; przedstawianie wizualne, a nie patrzenie, byłoby aktem porównywalnym do mówienia.

Gwoli ścisłości, uznanie, że wzrok jest podporządkowany społecznie konstruowanym polom wizualnym i typom semiozy, które nauczono nas stosować, tak jak i mowa jest podporządkowana społecznie skonstruowanemu dyskursowi, było bardzo ważnym impulsem krytycznym dla sztuk wizualnych. Założenie niezaprzeczalnej analogii pomiędzy „ja widzącym”, „ja myślącym” i „ja mówiącym” nie jest identyczne z krytykowaniem i podkopywaniem nieuzasadnionej opozycji obydwu mediów; zdaje się ono raczej zaciemniać zagadnienia poruszane w takiej krytyce. Ta analogia sprawia również, że inne scalenie – aktów produkcji z aktami recepcji – pozostaje niezauważone.

To ostateczne scalenie redukuje właściwą codziennym sytuacjom językowym, niestabilną interakcję „ja” i „ty” do relacji stabilnej i jednorodnej. Istnieje ogromna różnica pomiędzy interakcją, zachowującą odrębność podmiotów poprzez przydzielanie im odmiennych statusów, a scaleniem, rozmywającym i oplatającym tożsamości danych jednostek. Ściśle rzecz ujmując, aktem analogicznym do mówienia byłoby malowanie, a nie patrzenie na jego wynik, a aktem analogicznym do przedstawiania czegoś wizualnie „na zewnątrz” byłaby „narracja w trzeciej osobie”. Stosując model Marina, Searle tłumaczy werbalne aspekty także własnego odbioru, ponieważ wyparł własny status widza. Teoria ta pozwala zatem uciec od kłopotliwego zaangażowania w *Meduzę* Caravaggia, o którym pisałam wcześniej. Hartuje zatem swoje badawcze ostrze w idei czytania – zawłaszcza ją właśnie po to, żeby uniknąć czytania mogącego sprawiać kłopoty.

Scalenie nadawcy z odbiorcą, reprezentacji wizualnej z patrzeniem, jest kolejnym paradoksalnym przykładem włączenia badacza w dzieło. Na przykład Searle, w odbiorze *Panien dworskich*, zaprzeczając własnemu statusowi widza, umieszcza się na pozycji nadrzędnej. Scala on to, co *Panny dworskie* tak wyraźnie oddzielają: pana i służbę, których wzajemną zależność można ocenić tylko wówczas, gdy każde z nich cieszy się choć minimalną autonomią. W tym przypadku dobrze widać, które aspekty „czytelne” (*readerly*) obrazu zostają usunięte. Svetlana Alpers przekonująco dowodzi, że Velázquez nie odrzuca przyziemnej sztuki rzemiosła. By jednak zwrócić uwagę na ów aspekt pracy malarza, trzeba czytania stroniącego od scaleń, w które zaplątał się Searle. Ten portret, autoportret, nie jest prostym przypisaniem ról w hierarchii społecznej, nosi wyraźne piętno twórcy – jest wykonany przez jednostkę pociągnięciami pędzla. Jednakże takie ślady są, siłą rzeczy, niejednoznaczne. Podporządkowują się pojęciu pokornej, uczciwej pracy, a zarazem zamierzają tę pokorę podważyć. Błędem jest sądzić, iż sztuka stoi w opozycji do rzemiosła. Sztuka podporządkowuje sobie rzemiosło, które jest jej warunkiem koniecznym, acz niewystarczającym. Rzemiosło to w tym znaczeniu presupozyycja, dyskurs, którego istotność umożliwia zaistnienie dzieła; dzięki tej presupozyycji Velázquez może zawrzeć w obrazie kwestie klasowe i genderowe. Ambiwalent-

Bal Czytanie sztuki?

ny stosunek Velázquez do pracy jako rzemiosła i służby nie jest zaskakujący, ponieważ uczynienie ról społecznych centralnym tematem *Panien dworskich* podważa możliwość całkowitego wyparcia przez malarza własnego statusu sługi. Sama próba zdefiniowania godności królewskiej za pomocą tych, którzy o niej zaświadcza, wyraża tę świadomość. Fizyczna bliskość malarza i służącej jest symptomatycznym znakiem powrotu tego, co wyparte. Powyższe odczytanie oparte na interdyskursywności ujmuje obraz jako interwencję i odpowiedź na istotne w tamtym okresie dyskursy społeczne, które są „wciąż”, lub „znowu”, albo „w inny sposób”, istotne w naszych czasach.

Czytanie jest aktem odbioru, przypisywania znaczenia. Sposób, w jaki widz zmienia ramy dzieła – będącego w tym konkretnym znaczeniu „tekstem” – nie zależy po prostu od jego lub jej własnego widzimisię w danych okolicznościach, jak choćby w przypadku studentki męża mojej przyjaciółki. W akcie czytania widz posługuje się „słownikiem”, czyli zbiorem elementów uznanych za znaki, połączonych w strukturę składniową w znaczeniu semiotycznym: ten związek między znakami wytwarza spójne znaczenie, będące czymś więcej niż sumą znaczeń pojedynczych elementów. Słownika i składni można się nauczyć. Gwarantują one każdemu prawo do czytania, dostęp do kultury. Ale, w zależności od interakcji zachodzącej między „ja” i „ty”, każdy widz może korzystać z własnych ram odniesienia.

Potrzeba czytania

Teza, którą próbuję wyrazić, nie zakłada, że „czytanie” jest samo w sobie bogatsze, trafniejsze czy subtelniejsze od wszystkich innych sposobów patrzenia. Twierdzę, iż każdy akt patrzenia jest – nie „tylko”, nie „wyłącznie”, lecz zawsze „także” – czytaniem, ponieważ bez przetwarzania znaków w łańcuchy syntaktyczne, które wyznaczają zakres ram odniesienia, obraz po prostu nie może wytwarzać znaczenia. Przyjęcie tego podstawowego założenia semiotyki, czyli świadomość samego aktu czytania i roli, jaką w nim odgrywają wymienione wcześniej czynniki, pomaga kobietom oswoić się z uciążliwą konfrontacją z określonym typem ikonografii, która nas otacza i zdaje się narzucać nam swój ogląd nas i pogląd o nas. Pomaga także w podobny sposób oswoić się z presją uproszczonego oglądu „historii”, który nakłania nas, byśmy zaakceptowały, że w naszej kulturze „tak się właśnie rzeczy mają”.

Zamiast dowodzić analogii pomiędzy malarstwem i językiem, chciałabym się skupić na niektórych narzędziach, które semiotycy rozwinęli z pomocą lingwistyki lub bez niej; przyjrzeć się, w jaki sposób pojęcie „czytania” może być pomocne w rozważaniach nad zagadnieniami znaczenia i władzy nad znaczeniami, nie redukując jednocześnie obrazu do tego, czym on nie jest. Obramowanie i analiza stosownych ram to takie właśnie narzędzia. Choć widzowie *Oślepienia Samsona* Rembrandta są przede wszystkim zdjęci potworną grozą, to i tak obramują ten obraz: dzieło, rozpatrywane jako obraz biblijny, będzie uwypuklać nikczemność kobiety, która, jak się twierdzi, cieszy się z okrutnego, niegodziwego zwycięstwa,

odniesionego dzięki kłamstwu i dla zarobku. Okrutne zwycięstwo ma wypisane na twarzy, jak mówią.

Odrzucenie tej ramy zmusza widza, by powrócił do obrazu i spojrział ponownie. Patrzę i już nie jestem w stanie dojrzeć takiego okrucieństwa na twarzy; widzę raczej przerażenie, takie samo jak moje własne. Umieszczenie dzieła w ramach obiegowego wyobrażenia o nigdy nie czytanej przypowieści biblijnej „załatwia” sprawę dla każdego, kto jest przez takie ramy *p r e d y s p o n o w a n y*, żeby tę przypowieść zobaczyć. Można jednak obramować ten obraz zupełnie inaczej – jako reprezentację czystego bólu. Takie obramowanie – w przeciwieństwie do ram obiegowo-biblijnych, które są w tym wypadku mizoginiczne – byłoby, powiedzmy, humanistyczne, co w konsekwencji złagodziłoby trochę mizoginię. Można też posłużyć się ramami wypowiedzi o ślepotcie, która była obsesją artystów plastyków i samego Rembrandta²¹. Chodzi zatem o wzrok, a okropieństwo obrazu staje się wyrazem autorefleksji. Łatwo można dostrzec, jak przecięcia tych ram pomagają nam radzić sobie z dziełem tego rodzaju i unikać zamknięcia w tautologicznej eksklamacji: „ohyda! ohyda!”, tak problematycznej w jednym z arcydzieł literatury angielskiej, *Źądze ciemności* Conrada²².

Obramowywanie jest stałą czynnością semiotyczną, bez której nie może funkcjonować kultura. Próby wyeliminowania tej czynności są bezużyteczne, ale warto jednak wymagać od czytelników brania odpowiedzialności za dobór ram. Taka decyzja jest prosta, na przykład, w wypadku obrazu kulturysty na okładce magazynu poświęconego tej dyscyplinie: męskie ciało eksponowane jest jako chlubny efekt uprawiania sportu, a magazynowa forma jego prezentacji umieszcza obraz w ramach „kultury popularnej”. Arnold Schwarzenegger, chcąc się temu przeciwstawić, pragnąc wynieść sport do rangi sztuki, wziął udział w sesji fotograficznej i wystawił czarno-białe zdjęcia swego ciała w galerii. Łatwo możecie dostrzec, jak obraz wchodzi w interakcję z dyskursem sztuki wysokiej. Obramowanie może objąć także samą reprezentację; na jednej z fotografii²³ kulturysta przyjmuje pozę, która jest czytelna nie tylko w ramach idiomu sztuki wysokiej, lecz także w jego konkretnej kategorii: historii malarstwa mitologicznego. Poza olimpijska przemienia atletę w boga, boga, czytamy dalej, władającego ziemią, która go otacza, ku jego chwale. Nikt inny nie zamieszkuje tej ziemi.

Cóż, to nie do końca prawda. Postać, stojąc tam, gdzie stoi, na tle Góry Stołowej, odgrywa podbój Afryki Południowej, jak gdyby ta przestrzeń była pusta, nie-

21 O ślepotcie jako autorefleksyjnym temacie Rembrandta, zob.: M. Bal *Reading...*, s. 286-360.

22 Nieprzypadkowo to tautologiczne zamknięcie zdaje się wzmacniać stereotypizację i „alteryzację” [*othering*]. W tym wypadku ślepotą i ohyda oślepienia automatycznie przenoszą winę na postać kobiety; choć w *Źądze ciemności* ohyda jest tekstowo niejednoznaczna, to w odczytaniach tłumaczy się ją po prostu jako ohydę czarnej Afryki.

23 G. Butler *Arnold Schwarzenegger. A portrait*, New York 1990.

Bal Czytanie sztuki?

zaludniona. Nagle obraz staje się ironiczny; dominująca pozycja atletycznego herosa w relacji do podziwiających go czarnych chłopców, budzi zakłopotanie. Zakłopotanie, za które, przyznając z radością, dostanie się herosowi na innym obrazie: gdy bezgłowy, zostanie uprzedmiotowiony nieco rozbawionym spojrzeniem kobiecym dwóch starszych pań, mijanych w trakcie przebieżki²⁴.

Analizowanie sposobów, w jakie obrazy są, i były, obramowywane, pomaga ukazać ich historię, która nie kończy się w określonym momencie, ale trwa; historię połączoną za pomocą niewidzialnych tropów z innymi obrazami, instytucjami, które umożliwiły ich wytworzenie, oraz z historycznym umiejscowieniem widzów, do których są skierowane. Reklama sprzętu *hi-fi* dobrze ilustruje tę kwestię. Jest to wytwór „kultury popularnej”, a nie „sztuki wysokiej”, więc nie interesuje nas intencja; co więcej, skoro jest to reklama, dużo ważniejszy jest jej efekt.

Atmosfera święta przemawia do konsumentów spragnionych dobrej zabawy, dla innych zaś widzów lepszą zachętą będzie wizja czasu wolnego, dla kolejnych – słońce, a dla pozostałych – podróż, czyli rzeczy, które – jak sugeruje obraz – każdy może kupić.

Choć można by godzinami analizować subtelności i złożoności tej reklamy, chciałabym zwrócić waszą uwagę na reprezentację obramowania. Trzy mniejsze obrazy w dolnej części przedstawiają pewną formę „życia egzotycznego”, czyli tego właśnie, którego atrakcyjność ma być dla widza pociągająca. Ale to „życie” jest przedstawione jako obramowane, zamknięte, złapane i przeniesione; przejawy tego życia to tylko migawki. Podkreślają jednakże inny rodzaj obramowania, z którym mamy tu do czynienia: uciechy prostych rybaków, piękno egzotycznej dziewczyny, uczciwe rzemiosło społeczeństwa niezsutego industrializacją – znajdziemy tu wszystkie aspekty ograniczających i kondensujących stereotypów, za pomocą których nasza kultura konstruuje swoich „innych”. Są one zarówno obramowane, jak i niezmiennie.

Główną pozycję zajmuje duże zdjęcie, w którego centrum znajduje się biała kobieta – przypomina to umiejscowienie lustrzanego odbicia pary królewskiej w *Pannach dworskich*. Kobieta – ubrana w białą sukienkę, zachęcana, by tańczyć i śpiewać z czarnymi ludźmi, których stroje są także białe w stopniu, na jaki tylko pozwala stereotypowa wielobarwność, reprezentowana przez czerwone detale – ewidentnie jest na obrazie punktem, w którym ogniskują się nasze spojrzenia, punktem wejścia jak głowa Meduzy, która wciąga nas do środka i wprawia w zakłopotanie. Historycy sztuki naturalnie nazwą to kompozycją. Ta różnica jest jednakże bardzo istotna.

Składnia, tak jak „kompozycja”, odnosi się do relacji strukturalnej między elementami; elementy połączone składniowo uznaje się jednak za z n a k i, i jako takie się je przetwarza. Obrazek, rozpatrywany jako kompozycja, ukazuje przyjemność z obcowania z inną rasą; z semiotycznego zaś punktu widzenia, jako „tekst”

²⁴ O kulturyście w relacji do kulturowej konstrukcji rzeczywistości, zob. E. van Alphen *Francis Bacon and the Loss of Self*, London 1992, rozdz. 5.

do czytania, obrazek jest problematyczny ze względu na swoją składnię, która nadaje znaczenia kompozycji. Centralna pozycja białej kobiety jest zatem znakiem jej centralnej pozycji w świecie. Fakt, że czarni mężczyźni radośnie ją adorują, przychodzi na myśl Rolanda Barthes'a analizę wizerunku czarnego żołnierza salutującego fladze francuskiej na znak podporządkowania się kolonializmowi²⁵. Przy takim obramowaniu obrazu, slogan, który mu towarzyszy, jest tak niepokojący, że aż ironiczny: „Niech będą twoi na zawsze” („Make them yours forever”). Odnosi się to interdyskursywnie do dwóch dyskursów zawłaszczania: kolonializmu i małżeństwa. Jak się okazuje, właśnie z nich obraz czerpie siłę oddziaływania. Zgadnijcie, czym lub kim stają się owi „oni” w wyniku interdyskursywnego uzupełnienia? Kobieta staje się niejednoznacznym znakiem, w którym przecinają się te dwa dyskursy: jest podmiotem kolonialnego zawłaszczania, a zarazem – składniowo – elementem obrazka, który ma być zawłaszczony przez widza, zachęconego do zakupu zarówno sprzętu audio, jak i – w marzeniach – władzy nad tym, co go najbardziej w obrazku pociąga.

Reklama ta bowiem przemawia do wielu gustów. Zasada składniowa każe nam zwracać uwagę na obecność drobnych elementów wizualnych, które mogły zostać pominięte jako przypadkowy „szum”, całkiem typowy dla fotografii, a stają się znaczące w akcie czytania. Cóż mamy myśleć, na przykład, o drobnym elemencie widocznym między nogami drugiej tancerki po prawej stronie? Ten drobny znak, na który chcę zwrócić uwagę, pełni syntaktyczną funkcję wtrąconego zdania podrzędnego. W oddali, daleko od przedstawionego beztroskiego świata przyjemności, widzimy zgiętą w pół postać ogrodnika w obcisłych, niebieskich dżinsach. Czarny mężczyzna, zwrócony do widza plecami, uprawia rolę – chyłkiem wkrada się tu historia plantacji. Powstrzymam się od spekulacji na temat fantazji, jakie może wywoływać ta drobna postać: zniewolenie, sugestia pasywnej pozycji homoseksualnej mężczyzny sfotografowanego od tyłu, podkreślana przez jego obcisłe dżinsy; w zamian wolę czytać ten szczegół jako znak nieuchronnej obecności pracy i podporządkowania się jej w świecie, który oferuje przyjemności na sprzedaż.

W tym czytaniu, opartym na wizualnych elementach reklamy, wykorzystałam semiotyczne narzędzia czytania: ramy i interdyskursywność, składnię i znaki. Główny wniosek: żaden element nie może być pominięty jako nieznaczący. Efektem czy wytworem mojego czytania jest coś w rodzaju sądu – treść wyrażana (*propositional content*), którą przypisałam reklamie, aktywując ją, puszczając ją w ruch. Tworząc, a może wymyślając, treść wyrażaną danego obrazu, przyznaję obrazom właściwość wytwarzania znaczenia, której zazwyczaj się im odmawia. Mogą unaoczniać przeciwieństwa; mogą odpowiadać negatywnie. Negacja jest jedną z właściwości języka, która wydaje się trudna do zobrazowania. George Burke powiedział, że obrazy nie mogą zaprzeczać; sny, powiedział Sigmund Freud, też nie mogą. Freud zaproponował rozwiązanie, w myśl którego jednoczesna obecność elemen-

Bal Czytanie sztuki?

tów sprzecznych tworzy zaprzeczenie. Nie sędzę, by było to potrzebne – zaprzeczenie można zaprezentować wizualnie.

Rysunek Judyty to właśnie robi²⁶. Negacja stanie się częścią przekazu, jeśli tylko weźmiemy pod uwagę pre-tekst i interdyskursy, a – jak dowodziłam wcześniej – obramowanie do tego właśnie nieuchronnie prowadzi. W efekcie, owe interdyskursy staną się nieodłączną częścią przetwarzanego obrazu. Obraz podobno przedstawia Judytę. Gdy tylko słyszymy to imię lub widzimy tę scenę, chcąc nie chcąc, aktywujemy ramy biblijnego heroizmu, kulturowej mizoginii, konfliktu lojalności, w których kobieta jest jednocześnie bohaterką, bo zabija wroga, i lubieżnicą, bo zwabiła mężczyznę w pułapkę za pomocą seksu.

Trudno jednakże zaprzeczyć, że ramy odmienne, acz również istotne, tworzy tu opowieść – nie tyle konkretna opowieść, ile abstrakcyjna, strukturalna idea narracji. Jest to obraz, który przetwarzamy, wyobrażając sobie historię. Różne rzeczy się zdarzają. Na przykład kobieta podrzyna gardło mężczyźnie. Można by się skupić na t r o s c e, którą – jak się zadaje – Judyta ma odmalowaną na twarzy. Chciałabym jednak zwrócić uwagę na drobne znaki, które zawiera struktura syntaktyczna obrazu – na dwóch żołnierzy na zewnątrz.

Żołnierze, jako elementy opowieści, funkcjonują na różnych płaszczyznach. Na płaszczyźnie fabuły nie wywiązują się ze swoich strażniczych obowiązków. W opowieści te elementy reprezentują zogniskowanie (*focalization*), narracyjny ekwiwalent centralizacji osiągnięty przy pomocy perspektywy. Zdarzenie rozgrywające się na pierwszym planie nie zostaje d o s t r z e ż o n e. W tekście, wspomniane elementy służą za figury retoryczne na wiele sposobów. Jako synekdochy, czyli części reprezentujące całość, sygnalizują ramy wojskowe, w których to zdarzenie się rozgrywa i z których czerpie swoje znaczenie. W ten sposób postaci żołnierzy niosą istotny przekaz: Judyta jest heroiczna, nie krwiożercza. Jako metonimie, czyli znaki tego, co ma nastąpić, oznaczają, że wisi nad nią niebezpieczeństwo przyłapania na gorącym uczynku. Jako metafora, żołnierze reprezentują nieuwagę, wyrażają konstatację na temat zmysłu wzroku i jego ograniczeń, oznaczają narracyjną formę ślepoty. Wszystkie te odczytania żołnierzy być może się zająbiają. Z pewnością jednak demonstrują czytelne (*readerly*) własności obrazu.

Czytanie pobieżne, po łebkach

Pozwolę sobie przedstawić ostatni już przykład dotyczący c z y t a n i a obrazów; przykład, który podważa pogląd, że obrazy zależne są od intencji ich twórców. Prezentowany tu obraz²⁷ to rysunek kredkami, autorstwa Treski van Aarde, współczesnej holenderskiej artystki. Przedstawia młodą dziewczynę. Nie trzeba chyba wskazywać elementów obrazu, które świadczą o jej przerażeniu. Usta zdają

²⁶ Rembrandt van Rijn *Judyta ucinająca głowę Holofernesa*, ok. 1652, Museo di Capodimonte, Neapol.

²⁷ Treska van Aarde, *Krzyk*, prywatna kolekcja artystki.

się krzyczeć, jej włosy stają dęba, a swą dłoń zaciska na smukłej szyi. Mniej uwypuklone elementy są przezroczystą reprezentacją jej twarzy i ciała. Jak na razie nie ma chyba potrzeby „czytania” tego obrazu. Ale, czemuż by nie spróbować?

Jeżeli zakładamy obecność składni, musimy uznać, że znaczenia poszczególnych elementów są ze sobą powiązane. Smukła szyja pokrywa się z cienką rączką czegoś, co można by uznać za lustro, którego podstawą byłby trójkąt przykrywający jej piersi. Krzyżące usta wchodzi w grę z samym lustrem. Kolory, natarczywą jasność podłoża i bezbarwność postaci należałoby również uznać za znaki. Znaki, czyli nie tyle „czyste” elementy wizualne, ile elementy znaczeniowótórcze. Podejmując się interpretacji takich znaków, przekraczamy granicę oddzielającą historię sztuki od semiotyki.

W konsekwencji, możemy poddać ikonografię lekturze intertekstualnej²⁸. Przeróżne interteksty mogą być przywoływane jako wytwory dyskursów, na które odpowiada obraz. W dyskursie przedstawiania dzieci, znajdziemy na przykład pulchne kupidyny Ingesa – atrakcyjne, o czarująco gładkiej skórze, radośnie celebrujące kobiecą piękność wychodzącej z morza Wenus. Taka piękność nazywana jest często „kobiecą seksualnością”; to oczywiście nieporozumienie, ponieważ podobne obrazy przywołują przede wszystkim męską seksualność – seksualność do której są skierowane. Kupidyny są zaś dziećmi widzianymi przez dorosłych. W opozycji do takich dzieci van Aarde umieszcza swoją dziewczynę. Dziewczyna przedstawiona przez van Aarde jest widziana oczyma artystki, czy też przez pryzmat jej osobistego doświadczenia. Sama podnosi owe lustro, które przed oblicze Wenus przynoszą kupidyny. Dyskurs Wenus zostaje zatem przywołany i skomentowany; dyskurs, w którym kobiecy narcyzm maskuje męskie pożądanie, ulega zakwestionowaniu. Tym, co dziewczyna widzi w swoim lustrze, nie jest – jak w przypadku *Wenus Velázqueza* – dostępne piękno tylko ohyda; ohyda, której nawet nie może zobaczyć.

Teraz nie możemy już porzucić kwestii czytania. Do tego momentu można by nazwać zastosowaną procedurę „opisem obrazu”. Czarna dziura przed ustami dziewczyny odsyła do lustra, które jest tradycyjnym atrybutem Wenus, oznaką kobiecej próżności. Pojawia się jednak konieczność czytania interdyskursywnego, ponieważ *Wenus przed lustrem* to nie tylko tradycja ikonograficzna. Ta tradycja wywodzi swoje znaczenie z dyskursu, który ją wspiera. Tym „dyskursem”, w którym owo tradycyjne lustro funkcjonuje – który nadaje mu znaczenie – jest dyskurs męskiej seksualności. Próżność jest u kobiet cechą pożądaną, sprawia, że troszczą się one o swą piękność i stanowi dowód, że się starają, że udostępniają ową piękność. Ale dziewczyna van Aarde nie widzi swojej twarzy. Lustro zatracza właściwe, refleksyjne odniesienie, zachowując tylko to ideologiczne. Ten interdyskurs jest złożony; współgrają w nim dwa interteksty. Lustro van Aarde przemawia nie tylko do przypuszczalnie zadowolonego spojrzenia pięknej kobiety skupionej na kontemplacji własnej urody, ale także do kobiety, którą ta kontemplacja śmiertelnie

²⁸ O podobieństwach i różnicach tych dwóch metod, zob. M. Bal *Reading...*, s. 177-215.

Bal Czytanie sztuki?

zraniła. Lustro jest odpowiedzią na niby-lustro Lukrecji Rembrandta. Na obrazie *Samobójstwo Lukrecji* w National Gallery w Waszyngtonie²⁹ kobieta, która zamierza popełnić samobójstwo po tym, jak została zgwałcona, trzyma sztylet jakby było to lustro. Obraz ten przedstawia zatem wypaczoną tradycję Wenus, pokazując lustro nie jako instrument oglądania siebie, tylko – składania siebie w ofierze; nie, jako sojusznika piękności – tylko jako obcy i złowrogi konstrukt.

Lustro van Aarde to coś więcej niż ikonografia. Nie jest stylistycznym ukłonem w stronę poprzedników, lecz znaczeniowym zaangażowaniem w dyskurs, który podtrzymuje tę tradycję. Zmianie ulegają jego ramy, w których znajduje się dziewczyna: „piękno” stawia ją w sytuacji zagrożenia. Jednocześnie lustro zakrywa jej usta, by nie wydostał się jej krzyk, by nikt go nie słyszał. Lustro/znak „piękna” jest jej ustami. W istocie, jeśli połączyć te znaczenia, nasuwa się jedyna możliwa interpretacja: dzieło przedstawia dziewczynę, której podmiotowość została zniszczona (przezroczystość) przez potworną krzywdę wyrządzoną w imię „piękności”; miejscem zbrodni były jej usta. Van Aarde rysowała bezrefleksyjnie; nie wiedziała, co rysunek oznacza. W istocie, jako czytelniczka samej siebie, intuicyjnie wytworzyła obraz, odkrywając fakty z historii własnego życia, o których nie wiedziała. Z obrazu, który wykonały jej dłonie, wyczytała, że w dawno zapomnianej przeszłości, wielokrotnie była gwałcona oralnie przez ojca. Trudno po czymś takim patrzeć czule na własną piękność.

Dzieło powstało w ramach terapii twórczej; kobieta cierpiała na poważną niemoc i szukała pomocy, by dowiedzieć się, co ją gnębi. Zaczęła pracować z papierem, farbą, kredkami. Kiedy zobaczyła efekt swoich działań, przekaz ją pochłoniął: czytała swoje dzieło jako coś poza nią, jako takie lustro, które przemieniło ją w „osobę trzecią”. Czytelność pracy umożliwiła jej podźwignięcie się z ponadczasowego błota traumy. Przeczytała w ten sposób własną duszę. Obraz był jej pamięcią – zapominanie wywołało niemoc.

Czytanie historii

Wyraźmy to mocno czy nawet prowokacyjnie: „czytanie” sztuki to akt subiektywny, ale nie idiosynkratyczny. Obraz staje się miejscem spotkania, w którym procesy kulturowe mogą nabrać intersubiektywności. W tym akcie czas teraźniejszy wchodzi w interakcję z czasem przeszłym. Ów akt opiera się na założeniu, że obraz – nawet jego najdrobniejsze elementy – jest nasycony znaczeniem, a semantyczna gęstość konstytuuje jego społeczną, kulturową istotność. Jednakże, co jest być może najważniejszym aspektem takiego podejścia, owa semantyczna gęstość, sprawia, że obraz ztraca swoją pozorną koherencję. Drobnymi elementami zamienionymi w znaki mogą obalić wyraźne, całościowe znaczenie dzięki wpisaniu w obraz czegoś, czego pozornie tam nie ma, umożliwiając zawłaszczenie przekazu – kontr-

²⁹ Rembrandt van Rijn *Samobójstwo Lukrecji*, 1664, olej na płótnie, National Gallery of Art., Waszyngton.

przekaz, kontrkoherencję³⁰. Nauczylismy się od wczesnych semiotyków, że różnica rządzi znakami, że znaki konstytuują się w relacji różnicującej. Historia sztuki, gdy uzna, że jakiś element nie pasuje do dzieła, zazwyczaj konstruuje go jako obcy, na przykład jako późniejszy dodatek. Czytanie, przeciwnie, uwypukla takie elementy.

W jakim świetle stawia to historię sztuki, czy raczej: w jaki sposób historia sztuki może ustosunkować się do takiego poglądu? Bieg dziejów sprawił, iż – w przeciwieństwie choćby do „ nauk o literaturze ” – badanie sztuki nazwano „ historią sztuki ”. W konsekwencji, perspektywa historyczna stanowi jedną z wielu perspektyw literaturoznawstwa, podczas gdy w historii sztuki zajmuje pozycję uprzywilejowaną. Choć dużo bardziej odpowiada mi dyscyplina, w której historia nie jest przyjęta *a priori*, tylko stanowi pewną strukturę podlegającą ciągłej ewaluacji, niż taka, w której miejsce historii jest dogmatycznie ustalone, jestem wystarczająco świadoma historycznej odpowiedzialności naszych działań, by przyjąć „ historię ” jako regułę gry. Co znaczy „ historia ”, to jest już odrębna kwestia.

Opowiedzenie się po stronie czytania stanowi próbę zintegrowania zagadnień społecznej historii sztuki – zgrabnie ujętych przez Griseldę Pollock jako „ wszystko, co czyni to możliwym ” – i, jednocześnie, skupienia uwagi na znaczeniu tego małego, deiktycznego słowa „ to ”³¹. Elementy deiktyczne odnoszą się do sytuacji użycia; „ to ” nie znaczy nic w oderwaniu od kontekstu, w oderwaniu od sytuacji, w której przedmiot odniesienia możemy wskazać palcem. Sytuacja jest nieublaganie umiejscowiona historycznie w teraźniejszości. Teraźniejszość także jest historyczna. „ To ” zatem jest nie tylko obrazem, na który wskazuje ktoś teraźniejszy, lecz także relacją pomiędzy historycznie umiejscowionymi widzami i owym przedmiotem, który wprawdzie przybył do nas z przeszłości, ale obecnie jest tutaj. „ To ” narzuca nieunikniony czas teraźniejszy czasownika: wszystko, co czyni to możliwym.

Pojęcie historii zostało zagęszczone przez filozofów i pisarzy, którzy kwestionowali jego prostotę. Walter Benjamin twierdził, że historia jest nieuchronnie zniekształcona przez naszą pamięć. Z pewnością wielu z was zna słynne opowiadanie Jorge Luisa Borgesa *Pierre Menard, autor Don Kichota*. Opowiadanie jest paradygmatycznym przykładem literatury postmodernistycznej, sztuki kwestionującej własne podstawy.

Pierre Menard to zmarły poeta, który dokonał ustnej transkrypcji fragmentów *Don Kichota*. Narrator podkreśla, iż – pomimo werbalnej identyczności z tekstem Cervantesa – transkrypcja Menarda jest „ niemal nieskończenie bogatsza ”. Demonstruje, jak to jest możliwe, porównując urywki zdań. Zacytuję dłuższy fragment tekstu Borgesa:

³⁰ O istotności konstruowania kontrkoherencji, zob. moje studium nt. biblijnej *Księgi Sędziów: Death and dissymmetry. The politics of coherence in the Book of Judges*, Chicago 1988.

³¹ Griselda Pollock, w rozmowie z Autorką.

Bal Czytanie sztuki?

„[...] prawda, której matką jest historia, współzawodniczka czasu, depozytariuszka czynów, świadek przeszłości, przykład i monit dla terażniejszości i nauka dla wieków przyszłych.”

Zredagowane w wieku XVII, napisane przez „genialnego laika” Cervantesa, wyliczenie to jest po prostu retoryczną pochwałą historii. Menard pisze natomiast:

„[...] prawda, której matką jest historia, współzawodniczka czasu, depozytariuszka czynów, świadek przeszłości, przykład i monit dla terażniejszości i nauka dla wieków przyszłych.”

Historia – „matką” prawdy; pomysł jest zadziwiający. Menard, współczesny Williamowi Jamesowi, nie określa historii jako badania rzeczywistości, ale jako źródło tej rzeczywistości. Prawdą historyczną nie jest dla niego to, co się wydarzyło: jest nią to, co uważamy, że się wydarzyło. Końcowe zwroty: „przykład i monit dla terażniejszości i nauka dla wieków przyszłych”, są bezwstydnie pragmatyczne.

Równie żywy jest kontrast stylów. Archaizujący styl Menarda – bądź co bądź cudzoziemca – odznacza się pewną afekcją. Nie odnosi się to do jego prekursora, który posługiwał się swobodnie codziennym językiem hiszpańskim swojej epoki.³²

Menard Borgesa, zauważa narrator pod koniec opowiadania, „(być może nieświadomie) wzbogacił za pomocą nowej techniki niezdecydowaną i prymitywną sztukę lektury: techniki zamierzonego anachronizmu i błędnych atrybucji”³³.

Oczywiście, ta fikcyjna opowieść nie zachęca, byśmy wszyscy zaczęli kopiować dzieła historyczne w celu ich aktualizacji. Warto jednak skupić się na zamianie, jakiej dokonuje narrator Borgesa, nie mówiąc o niej wprost – zamianie pisania na czytanie. Pisanie, i analogicznie malowanie, jest aktem czytania, a czytanie jest rodzajem ponownego pisania czy malowania. A takie czynności, o czym wiedział Benjamin, nie zachodzą w czasie „pustym”, tylko w czasie wypełnionym terażniejszością. W terażniejszości aktorzy społeczni, podmioty z lepszym lub gorszym dostępem do kodów, które regulują kulturowe przyswajanie obrazów, stają przed obrazami i widzą lustra, które ktoś przed nimi trzyma. Jak czytać, czyli: jak przypisywać przekazom znaczenie, które możemy niejasno poczuć, ale którego nie zdołamy przeanalizować, uznając za wystarczająco „historyczne” czy „wizualne” wyłącznie metody ograniczone dogmatycznie – oto jest, jak sądzę, najcenniejszy wkład semiotyki w rozumienie sztuki; sztuki pojmowanej nie jako określony zbiór czczonych przedmiotów, tylko trwający, żywy proces. Proces, który jednym może nawet uratować życie, podczas gdy innych tylko pobudza; jest on jednak częścią życia nas wszystkich.

Przełożył *Maciej Maryl*

³² J.L. Borges *Pierre Menard, autor „Don Kichota”*, przeł. A. Sobol-Jurczykowski, w: tegoż *Fikcje*, Warszawa 2003, s. 58-59.

³³ Tamże, s. 59.

Szkice

Abstract

Mieke BAL
University of Amsterdam

Reading art?

This article outlines a methodological approach towards the interpretation of images. This methodology is deeply rooted in semiotics, therefore the act of „reading“ an image does not mean reducing images to linguistic discourse. Instead of remaining locked within the binary opposition that has been construed around the two media, the author focuses on those features of reading that articulate aspects of seeing whose taking into account she considers not only relevant and meaningful, but also visually indispensable. Theoretical claims are supported with examples from art history and popular culture.