

Anna Zeidler-Janiszewska

**Uniwersytet Łódzki
Szkoła Wyższa Psychologii
Społecznej w Warszawie**

O tzw. zwrocie ikonicznym we współczesnej humanistyce. Kilka uwag wstępnych

**Dziejów humanistyki, zwłaszcza tych nieodległych,
nie udaje się na ogół przejrzeć opisać
w kategoriach wypracowanych w celu
steoretyzowania rozwoju nauk przyrodniczych.
Trudno mówić o spójnych paradygmatach
badawczych, a jeszcze trudniej o działaniu zasady
korespondencji między teoriami.**

Jest raczej tak, że najciekawsze efekty poznawcze powstają na skrzyżowaniu różnych pól przedmiotowo-dyscyplinarnych, jak i perspektyw metodologiczno-teoretycznych. Jeśli jednak chcemy spojrzeć na cały kompleks nauk o kulturze historycznie (choćby po to, by siebie samych usytuować na osi czasowej), najchętniej mówimy dziś o „zwrotach”, które obejmują zarówno filozoficzne podstawy jak i – stopniowo na ogół – kolejne dziedziny wyodrębnione w ramach wczesnonowoczesnego (mocno już zdezaktualizowanego) podziału akademickiej pracy badawczej.

„Zwroty”, o których będę w dalszym ciągu mówiła bez cudzysłowu, rekonfigurują pola badawcze, implikują nieoczekiwane zerwania i nowe sojusze, skłaniają do reinterpretacji tradycji myślowych. Dzieje się tak przynajmniej od czasu zwrotu lingwistycznego. Dwa ostatnie zwroty, krytyczne wobec dominacji perspektywy lingwistycznej w różnych dziedzinach badań nad kulturą (czy to w wersji strukturalno-semiotycznej, czy dekonstrukcyjnej), odwołują się zarazem do diagnoz kultury współczesnej, która z jednej strony eksponuje rysy performatywne (stąd zwrot performatywny), z drugiej natomiast – od dawna, tj. od czasów wynalezienia fotografii i technik masowej reprodukcji – nasycą się coraz bardziej różnego pochodzenia obrazami (stąd zwrot wizualny czy ikoniczny). Mówi się nawet o „coraz wyraźniej zarysowujących się konturach nowej cywilizacji wizualnej”¹, co wydaje się jednak diagnozą o tyle nietrafną, że współczesne obrazy wplecione są na ogół w złożone konteksty intermedialne.

Jeśli chcemy szukać filozoficznych podstaw ikonicznego zwrotu w humanistyce, warto sięgnąć do późnej twórczości Ludwiga Wittgensteina (choćby do „Uwag o »Złotej gałęzi« Frazera”, drobnych zapisków, a przede wszystkim do „Dociekań filozoficznych”, określonych przez autora jako rodzaj albumu, zestawiającego „jako tako udane” szkice krajobrazowe) i do fenomenologów (zwłaszcza do Merleau-Ponty’ego, który starał się uchwycić pierwotne, cielesne widzenie, niebędące jeszcze przedmiotem myślenia, konstytuujące „sens postrzeżeniowy” przed sensem językowym). Z nowszych natomiast propozycji warto niewątpliwie przestudiować interesującą koncepcję Ferdinanda Fellmanna – który inną nieco drogą próbuje osadzić nasze artykulacje językowe w pierwotnej obrazowości, stanowiącej ich horyzont, poszerzając zarazem i modyfikując dotychczasowy kształt filozofii hermeneutycznej – oraz Gottfrieda Boehma, poszukującego specyficznej „logiki” obrazów i również lokującego swoje rozważania w obszarze hermeneutyki². Warto też przyjrzeć się ponownie Cassirerowskiej koncepcji form symbolicznych, zarówno w kontekście projektu Wartburga, jak i w kontekście koncepcji Panofsky’ego (obydwa ujęcia są dziś aktualizowane i modyfikowane, tak w kręgu

angloamerykańskich, jak i francuskich i niemieckich przedstawicieli zwrotu ikonocznego).

Przechodzimy tym samym od filozofii do badań nad kulturą, wśród których prymat dotychczas wiodła historia sztuki. Ta jej rola wydaje się obecnie zagrożona, co ukazuje choćby zestaw pytań, jakie pod adresem badaczy obrazów stawia wspomniany tu Boehm w tekście wprowadzającym do książki „Was ist ein Bild?” (ze znakomitej serii „Bild und Text”, którą Boehm współredaguje z Karlheinzem Stierle). Wychodząc od stwierdzenia, że pytanie o obraz jest zarazem pytaniem o wielość obrazów, mówi o obrazach namalowanych, pomyślanych, wyśnionych (w jednej perspektywie), o malowidłach, metaforach, gestach (w perspektywie innej) i o lustrze, echu, mimikrze (w jeszcze innej), by zapytać w końcu: „Co wspólnego posiadają one, co dałoby się w każdym przypadku uogólnić? Jakie dyscypliny naukowe graniczą z fenomenem obrazu? Czy są dyscypliny, które z nim nie graniczą?”³. To ostatnie pytanie wprowadza w krąg zainteresowań badawczych także obrazu naukowe, którymi zajmuje się m.in. inny niemiecki historyk sztuki otwierający tę dyscyplinę na obrazowość nieartystyczną – Horst Bredekamp. Zanim przejdę do najambitniej, zdaniem moim, zakrojonej koncepcji ugruntowania zwrotu obrazowego w humanistyce współczesnej, uwzględniającej zarówno intermedialne funkcjonowanie obrazów, jak też ich krążenie pomiędzy kulturami świata, koncepcji budowanej konsekwentnie przez Hansa Beltinga, przypomnę niektóre przynajmniej momenty „ofensywy obrazowej” podjętej przez jego amerykańskich kolegów, pozostawiając charakterystykę dyskursu francuskiego na inną okazję⁴.

W opublikowanym po raz pierwszy w 1992 roku na łamach „ArtForum” (i przedrukowanym w wydanej dwa lata później książce) tekście-manifeście „The Pictorial Turn” W.J. Thomas Mitchell sformułował ramowy projekt nowej dyscypliny naukowej zajmującej się – najogólniej – analizą i krytyką fenomenów wizualnych. Kwestionując dominację strategii badawczych wyłonionych w ramach zwrotu lingwistycznego, którym zarzucał swoisty ikonoklazm wyrażający się w uprzywilejowaniu tekstu i degradowaniu obrazu, określił zwrot obrazowy jako [...] *polingwistyczne i posemiotyczne ponowne odkrycie obrazu jako kompleksowej wzajemnej gry wizualności, aparatu, instytucji, dyskursu, ciała i figuratywności*⁵. Mitchell podkreślał, że owo „ponowne odkrycie obrazu” wymaga przemyślenia na nowo jego statusu; ograniczył się jednak do przypomnienia odróżnienia *pictures* od *images*, czyli materialnych nośników obrazów od samych obrazów jako bytów teoretycznych, konstytuowanych w procesie percepcji, co trudno uznać za odkrywczy punkt wyjścia dla nowej teorii obrazu. *Visual Culture Studies* (czy *Visual Studies*) nie wypracowały dotąd, jak się zdaje, takiej teorii, jaką zarysował Boehm i jaką stara się konstruować Belting, tj. takiej,

która obejmowałaby wszelkie pojawiające się w dziejach formy ucieleśniania obrazów, związane z różnymi praktykami kulturowymi (od najdawniejszych do współczesnych). Niewątpliwą przeszkodą w tym względzie jest skupienie uwagi „wizualistów” na współczesnych formach obrazowania, ich analizie i krytyce. Sporo też miejsca zajmują w ich rozważaniach kwestie współpracy praktyk obrazowych z dźwiękowymi, a ogólniej – problemy, które podciągamy na ogół pod formułę intermedialności.

W tym kontekście bardzo interesujący okazał się specjalny numer czasopisma „October” z lata 1996 roku, poświęcony „Visual Culture”, a w nim zdecydowana obrona dziedzictwa zwrotu lingwistycznego w badaniach obrazów podjęta przez Rosalind Krauss. W nawiązaniu m.in. do interpretacyjnej strategii Rolanda Barthesa w „Mitologiach”, amerykańska badaczka poddała krytyce oddziaływanie obrazów produkowanych przez nowe media masowe, odbierające widzowi wszelkie – jej zdaniem – zdolności krytycznej, zdystansowanej analizy, co w efekcie prowadzi do utraty zmysłu rzeczywistości (tak skądinąd sugestywnie, by nie rzec, uwodzicielsko, opisanej przez Baudrillarda). *Tylko lektura obrazu jako tekstu odsłania konstrukcyjny charakter obrazu i niszczy w ten sposób jego władzę* – streszcza stanowisko Krauss Jan Verwoert, dodając bardziej dosadnie, iż w jej ujęciu *obraz jako obraz jest kłamstwem. Prawda obrazu wychodzi na jaw, gdy zostanie on przeczytany jako tekst*⁶.

Niezależnie od argumentów teoretycznych dopasowanych do pesymistycznej raczej wizji kultury współczesnej – wizji przypominającej dialektykę mitu i oświecenia zarysowaną przed laty przez Adorna i Horkheimera, przeniesioną tu niejako na (mityczny) obraz i (oświecony) tekst – w grę wchodzi też względy pragmatyczne, tj. sprzeciw wobec wpisania akademickiej historii sztuki w obszar *Visual Culture Studies*, co miałyby się wiązać nie tylko z ograniczeniem autonomii i marginalizacją tej pierwszej, ale i obniżeniem jej poziomu warsztatowego. Inaczej mówiąc – Krauss obawia się, że w praktyce *Visual Studies* staną się raczej zapleczem zrodzonych na gruzach ideologii praktyk imagologicznych, błyskotliwie zarysowanych w „Nieśmiertelności” Milana Kundery, niż ich kompetentną, krytyczną zarazem analizą, nastawioną na przypomnienie o różnicy między iluzorycznym światem obrazów a rzeczywistością, w której żyjemy i działamy.

Trudno mi orzec, na ile tego rodzaju obawy pozostają uzasadnione w odniesieniu do amerykańskiej wersji *Pictorial (Visual, Iconic) Turn*, jestem jednak przekonana, że w odniesieniu do jego francuskiej i niemieckiej wersji zarzut nieuświadomionej, a tym bardziej – świadomej – kolaboracji z imagologią pojawić się nie może, niezależnie od tego, że sam obraz władzy, jaką roztacza nad nami imagologia wydaje się mocno

przerysowany, zważywszy choćby rezultaty badań nad recepcją przekazów masmedialnych. Dla samej natomiast analogii między obrazami dzisiejszymi a obrazami mitycznymi można wskazać historyczne racje, tj. odwołać się do analizowanej przez Beltinga, a także – niezależnie – przez Davida Freedberga, „potęgi wizerunków” w kulturach przednowoczesnych. Nowoczesność nie tylko nie wyeliminowała tego aspektu oddziaływania obrazów, ale – wzbogacając repertuar technologii ich uzyskiwania i upowszechniania – stworzyła warunki dalszego jego rozwoju, oferując jednak zarazem odbiorcom cały zestaw strategii „demitologizacyjnych”. Ambiwalentna jest też ocena roli, jaką w tym procesie odegrała nowożytna, autonomizująca się stopniowo, praktyka artystyczna. Różnice ujęć w tym względzie tak oto wypunktował Freedberg (który, nawiasem mówiąc, podjął badania nad „potęgą wizerunków” nie w kontekście dyskusji prowadzących do zwrotu ikonicznego, lecz w opozycji wobec lekceważenia przez akademicką historię sztuki rozległej problematyki recepcji obrazów i, co się z tym wiąże, traktowania ich przedartystycznych form w terminach wypracowanych dla interpretacji obrazów artystycznych. Wyznając w „Przedmowie” do francuskiego wydania „The Power of Images”, że w literaturze naukowej ostatnich lat najbliższe jest mu ujęcie zaprezentowane w książce Beltinga „Bild und Kult: Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst” (z 1990 roku), dodaje: *Główna różnica w podejściu do bardzo podobnych problemów polega na tym, że o ile książka Beltinga ma ściśle określony zakres chronologiczny i historyczny, o tyle moje podejście, choć odnoszące się do konkretnych historii, ma charakter bardziej porównawczy i antropologiczny. Nie podzielam właściwego Beltingowi silnego poczucia zerwania ciągłości między tym, co nazywa on epoką przed nastaniem sztuki a epoką sztuki, która nastąpiła po reformacji. Krótko mówiąc, tam, gdzie Belting jest skłonny widzieć różnicę i zerwanie ciągłości w postawach wobec wizerunków pomiędzy dwiema wydzielonymi przez siebie epokami, ja – uznając, rzecz jasna, istniejące różnice – szukam raczej kontynuacji i podobieństw⁷. W kolejnej z tego zakresu książce Beltinga, zatytułowanej „Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft”, wydanej w 2001 roku we wspomnianej tu już serii „Bild und Text”, różnice w generalnym podejściu między obydwoma badaczami wydają się już mniejsze: perspektywa antropologiczna uzyskuje tu znaczenie podstawowe, a wraz z nią ten aspekt teorii obrazu, który eksponuje pierwotny wobec problematyki obrazu jako „okna na świat” i jako zwierciadła wątek uobecnienia (reprezentacji jako próby odzyskania obecności wedle „porządku” zaproponowanego przez Louisa Marina)⁸.*

Zanim jednak przejdę do dokładniejszej charakterystyki projektu antropologii obrazu, fundamentalnej dla omówionego tu w zarysie zwrotu

ikonicznego, przypomnę, iż projekt ów narodził się niejako w kontekście dyskusji nie tyle o zmięczeniu, co wręcz o końcu historii sztuki – dyscypliny, której Belting był w obszarze niemieckim jednym z najznakomitszych przedstawicieli, a stał się – jak sądzą niektórzy krytycy jego idei – jej grabarzem. A właśnie „pogrzebania” historii sztuki poprzez jej rozproszenie i trywializację w ukierunkowanych na dzisiejsze obrazy *Visual Culture Studies* obawiali się, przypomnijmy, amerykańscy krytycy zwrotu ikonicznego, trzymający się twardo prymatu tekstu nad obrazem (lub przynajmniej ich komplementarności). W kontekście niemieckim dyskusja nad tymi kwestiami miała inny przebieg i charakter. Przedstawił ją u nas w sposób kompetentny i wyczerpujący Mariusz Bryl⁹, a w związku z tym ograniczę się do skrótowej z niej relacji, akcentującej te tylko momenty, które znajdują rozwinięcie w „Bild-Anthropologie”.

O koniec historii sztuki zapytał Belting prowokacyjnie po raz pierwszy w 1983 roku, a powtórzył to sformułowanie tytułowe (już nie w formie pytania) w książce wydanej 10 lat później („Das Ende der Kunstgeschichte: eine Revision nach zehn Jahren”). Owo dziesięć lat okazało się ważne, albowiem proces destrukcji ram tradycyjnej historii sztuki, rozsadzanych przez nowe praktyki artystyczne, przybrał jeszcze na sile, a z drugiej strony choćby jego własne prace nad obrazem kultowym ujawniły konieczność poszerzenia pola badawczego o kontekst „użytkowania” obrazów (z czym historia literatury uporała się za sprawą historycznie zorientowanej estetyki recepcji Hansa Roberta Jaussa). W sferze idei bardziej ogólnych zaakceptowana została jednocześnie Lyotardowska teza o zmięczeniu metanarracji porządkujących dzieje w myśl wizji postępu czy też emancypacji ducha. W tej zmienionej perspektywie, gdy przedmiotem refleksji badacza stają się „media, teorie i muzea”, a także kulturowa różnorodność świata odsłonięta na nowo przez tzw. studia postkolonialne, i gdy na plac boju wkracza orientacja feministyczna, historia sztuki modelowana na tradycji nowoczesnej sztuki autonomicznej tym bardziej traci rację bytu. Nie radzi też sobie ona z wyraźnie performatywną orientacją współczesnej sztuki medialnej, która zarazem – szczególnie w formie sztuki wideo – nastawiona jest w wyższym stopniu niż inne praktyki artystyczne na autotematyczną refleksję i zarazem na krytykę produkcji imagologicznych. „Stara” historia sztuki nie jest też w stanie spożytkować ani dynamicznie rozwijającej się teorii i historii mediów, ani też historii technik medialnych.

Wyjściem z tego wielokrotnego impasu będzie, zdaniem Beltinga, samoograniczenie się historii sztuki do epoki obrazu artystycznego i jednocześnie jej otwarcie na inne dyscypliny zajmujące się obrazami. Podstawę tego inter- czy nawet transdyscyplinarnego projektu stanowić ma antropologia obrazu. Dlaczego właśnie antropologia? Nie tylko dlatego, że

zarówno jej odmiana filozoficzna, jak i kulturowa (a także antropologia fizyczna – nie przypadkiem w słowie wstępnym do „Bild-anthropologie” Belting mówi o antropologach) traktują o ludziach, którzy żyją z obrazami i w obrazach, a także obrazy produkują, ale i dlatego, że antropologiczna perspektywa analizująca praktyki obrazowe w ich cielesnych i kulturowych kontekstach odróżnia się wyraźnie od czysto technologicznie zorientowanej historii obrazu i jego mediów. Poza tym właśnie w obszarze antropologicznym uprawia się badania inter- i transkulturowe (o roli antropologa jako tłumacza napisano wszak sporo).

Esej Beltinga zatytułowany „Obraz i śmierć. Ucieleśnienie we wczesnych kulturach (z epilogiem dotyczącym fotografii)” stanowi doskonały przykład tego typu praktyki badawczej swobodnie poruszającej się w obszarach różnych kultur, a zarazem odsyłającej do ustaleń ogólniejszych. *Pytanie o obrazy rozsadza granice oddzielające epoki i kultury. By na nie odpowiedzieć, konieczne jest przekroczenie owych granic. Obrazy wprawdzie posiadają w mediach i technikach, którymi się posługują, historyczną formę czasową, żyją jednak wyłącznie z ponadczasowych pytań o śmierć, ciało i doświadczenie czasu*¹⁰. Doświadczenie śmierci posiada w tym kontekście – jako właściwe źródło obrazów – znaczenie podstawowe. *Zmarły wymieniał swoje utracone ciało na obraz, by za jego pomocą pozostać wśród żywych. Z kolei obraz, żeby zrealizować tę wymianę, potrzebował sztucznego ciała. W swoim medium związany był zarówno z ciałem, które reprezentował jako sobowtór, jak też z ciałami żywych, którzy przeprowadzili tę wymianę między śmiercią i obrazem. Obraz był medium między życiem i śmiercią. Jego rola realizowała się w większym stopniu w zastępowaniu, aniżeli w podobieństwie. Mówię tutaj o archetypie obrazu, który dostarcza jednak modelu dla całego późniejszego doświadczenia obrazu*¹¹.

Funkcja uobecniania wyprzedzała więc historycznie inne funkcje, rozważane na ogół łącznie pod hasłem różnych aspektów reprezentacji. W podobnym trybie relacjonuje swoją „podróż do źródeł obrazu” Régis Debray (wymieniony zresztą w pierwszym przypisie do „Antropologii obrazu” wraz z innymi badaczami reprezentującymi różne dziedziny wiedzy i różne orientacje teoretyczne). W ujęciu Beltinga podkreślana jest jednak w znacznie wyższym niż u Debray’a stopniu cielesność obrazowego uobecnienia, komplikująca się wraz z poszerzaniem repertuaru mediów obrazowych (od ludzkiego ciała począwszy, ale także umysłu, gdy w grę wchodzi obrazy mentalne). Nie dziwi w tym kontekście, że tyle uwagi poświęca niemiecki autor obrazom fotograficznym w związku z ich funkcją zastępowania/uobecniania tego, co nieobecne. Akcent, który Belting kładzie na cielesne uwikłania obrazu, nie tylko łączy problematykę medialną eksponującą pojmowanie mediów jako „ciała obrazów” lub

„gospodarzy obrazów” z innymi aspektami wiedzy o obrazie, ale stanowi krytyczną korektę perspektywy semiotycznej, oddzielającej „świat znaków od świata ciał”.

Przy tej i przy innych okazjach porusza Belting problem współczesnych praktyk intermedialnych, które pokazują nie tylko możliwość wędrowania obrazów pomiędzy mediami, ale i trenują nas jako widzów i zarazem posiadaczy obrazów mentalnych w umiejętności wzajemnego odnoszenia do siebie różnych mediów. W rozważaniach na ten temat i w interpretacjach wybranych praktyk artystycznych, jakich sporo pojawia się w książkach Beltinga, jego uwaga skupia się wyłącznie na mediach obrazowych. Tak jakby owo krażenie obrazów odbywało się w pewnej pustce – bez dźwięków, zapachów, głosów, wrażeń dotykowych, eksploatowanych wszak na równi z doznaniem wzrokowym w dzisiejszych artystycznych instalacjach, ale też stanowiących kontekst, który znacząco czasem dookreśla lub modyfikuje naszą percepcję obrazów – i tych uprzedmiotowionych w świecie zewnętrznym, i tych, które mają status mentalny (by przywołać choćby banalny przykład smaku magdalenki u Prousta). Czyżby ta wyraźna skłonność do rozpatrywania obrazów w izolacji od ich medialnych kontekstów stanowiła „archaiczną” pozostałość po tradycyjnej historii sztuki, zajmującej się najchętniej obrazami, jakie lubił mieszczański bohater jednej z powieści Dragona – w przeciwieństwie do ruchliwego codziennego życia „spokojnymi, wykończonymi, na których nic już nie zmienia miejsca”?

Belting zapewnia nas, co prawda, że obiegowy dualizm obrazów ruchomych i nieruchomych musi zostać poddany przezwyżeniu, choćby z uwagi na takie praktyki jak obecność jednego medium obrazowego, na przykład malarstwa, w innym medium obrazowym – filmie – ale nie chce jakoś zauważyć, że ten ostatni jest w istocie tworem medialnie złożonym, nie tylko obrazowym. Także rozważania autora „Bildanthropologie” o obrazowości pamięci i jej aktywizowaniu w formie wspomnienia, o miejscach pamięci i pamięci miejsc, którą – w formie obrazu – „nosimy w sobie”, zyskałyby nowy, szerszy wymiar w perspektywie uwzględniającej związki mediów obrazowych z innymi. Antymetafizycznie zorientowana antropologia zmysłów Helmutha Plessnera mogłaby w tym zakresie znacząco wzbogacić koncepcję Beltinga, która na aspekt współpracy obrazu z mediami nieobrazowymi jest niewątpliwie bardziej zamknięta niż amerykańskie *Visual Studies* ale i też niemieckie poszukiwania koordynowane przez Boehma.

- ¹ P. Sztompka, *Socjologia wizualna. Fotografia jako metoda badawcza*, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 2005. Obrazy omawiane przez Sztompkę na przykładzie socjologii (z odwołaniami do antropologii) mają oczywiście liczne odpowiedniki przyrodoznawcze, interesujące nie tylko przedstawicieli nauk, w których obraz odgrywał od dawna lub zaczął dopiero odgrywać jakąś rolę, ale i zwolenników zintegrowanych badań nad obrazem zainspirowanych zwrotem ikonycznym. Nie przypadkiem w zredagowanej przez Andrzeja Gwoźdźcia książce *Wiek ekranów. Przestrzenie kultury widzenia* (Rabid, Kraków 2002) znalazły się teksty poświęcone laparoskopii i nowoczesnym metodom wizualizacji w zabiegach chirurgicznych. Do problematyki tej nawiążę jeszcze w dalszej części tekstu.
- ² Proponowana tu perspektywa lektury tekstów filozoficznych przecina się w pewnych miejscach z sięgającą głębiej w przeszłość propozycją Iwony Lorenc przedstawioną w książce *Świadomość i obraz. Studia z filozofii przedstawienia* (Wyd. Naukowe Scholar, Warszawa 2001). Zob. też: F. Fellmann, *Symbolischer Pragmatismus. Hermeneutik nach Dilthey*, Rowohlt Verlag, Reinbek bei, Hamburg 1991. Zob. też teksty Gottfrieda Boehma *Die Wiederkehr der Bilder* oraz *Die Bilderfrage* w zredagowanej przez niego pracy zbiorowej *Was ist ein Bild* (Wilhelm Fink Verlag, Munchen 1994). W Polsce o koncepcji Fellmanna pisał bodaj tylko Andrzej Przyłębski, idee Boehma rozwijała natomiast w swoich studiach nad portretem Daria Kotacka.
- ³ G. Boehm, *Die Wiederkehr der Bilder*, wydanie wyżej przywołane, s. 7.
- ⁴ Dyskurs ten przyswoiła u nas po części Iwona Lorenc w książce przywołanej w przypisie nr 2. Zob. też odpowiednie przekłady w wydawanym w Poznaniu piśmie „Artium Quaestiones” oraz przekłady i artykuły poświęcone problematyce obrazu w ujęciu Francuzów zamieszczone w warszawskiej „Sztuce i Filozofii” (szczególnie interesujący w aspekcie problematyki zwrotu ikonicznego wydaje się nr 26 z roku 2005).
- ⁵ Korzystam z niemieckiego przekładu tego tekstu w: *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*, Hg. Ch. Kravagna, Berlin 1997, s. 19. Obok *Pictury Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, książki z 1994 roku, do której Mitchell włączył *Pictorial Turn*, warto przywołać jego wcześniejszą (z 1986 roku) książkę wydaną też w University of Chicago Press pod tytułem *Iconology: Image, Text, Ideology*. Obydwie przywołuje z dystansem we wstępnym eseju *Bild-Anthropologie* Belting. Warto w tym miejscu poinformować, że na wydanie czeka bardzo kompetentne, krytyczne omówienie podstawowych kierunków rozwoju *Visual Culture Studies* autorstwa Konrada Chmieleckiego, stanowiące zaplecze analiz zawartych w Jego rozprawie doktorskiej *Intermedialna estetyka ruchomego obrazu w kontekście badań nad kulturą wizualną. Od filmowego „mise-en-scene” do cyfrowego „mise-en-page”* (Łódź 2004).
- ⁶ J. Verwoert, *Double Viewing. Versuch uber die Bedeutung des „Pictorial Turn” fur einen ideologiekritischen Umgang mit visuellen Medien-im Medium Videokunst* [w:] *Personen/Schauplatz*, Hg. J. Huber, Springer-Verlag, Wien-New York 2003, s. 227. Zarzuty Rosalind Krauss trafiają jednak po części w wydaną dwa lata przed jej artykułem w „ArtForum” głośniejszą książkę M.C. Taylora i E. Saarinena *Imagologies. Media Philosophy* (Routledge, London 1994). Projektując zarys imagologii jako filozofii mediów, która aktywnie uczestniczyłaby w imagologicznym świecie, krytycznie go przekształcając, autorzy nie uniknęli dwuznaczności, na które wskazał w swym (jedynym bodaj w Polsce) omówieniu tej książki Grzegorz Dziamski (zob. *Lata dziewięćdziesiąte*, Wyd. Galerii Miejskiej Arsenau, Poznań 2000, ss. 183-188). Zarówno przywołany tu Verwoert, jak i Belting w tekstach poświęconych współczesnej sztuce wykorzystującej nowe media obrazowania, akcentują krytycznie wobec imagologii w sensie Kundery możliwości wideo, a ze starszych mediów - fotografii.
- ⁷ D. Freedberg, *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, przeł. E. Klekot, Wyd. UJ, Kraków 2005, s. XXXI. Przedmowa ta pochodzi z 1998 roku, a w przypisie do cytowanego tu fragmentu Freedberg broni się przed zarzutem, jaki Belting sformułował wobec niego w przedmowie do angielskiego przekładu *Bild und Kult* z roku 1994 jakoby uznawał wizerunki „za stale obecną rzeczywistość, na którą ludzkość zawsze reagowała w ten sam sposób” (s. 452) i przywołuje swój obszerniejszy tekst polemiczny wobec Beltinga z 1996 roku. Z kolei w *Słowie wstępnym* do *Bild-Anthropologie* Belting charakteryzuje swoją drogę ku ujęciu antropologicznemu w kontekście dyskusji

z Freedbergiem oraz referatu pt. *Why Image?*, który wygłosił na sympozjum w Waszyngtonie i który nie wzbudził zainteresowania ani zgromadzonych tam historyków, ani historyków sztuki. Idee tegoż referatu skonkretyzowały się, jak powiada, kilka lat później, gdy zostałem zaproszony na sympozjum, którego tematem był fenomen śmierci w kulturach świata. „Akcent przesunął się przy tym od obrazu kultowego, którym się długo zajmowałem, do obrazu śmierci jako motywacji ludzkiej praktyki obrazowej” (*Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, Wilhelm Fink Verlag, München 2006, wyd. 3, s. 8).

⁸ Por. P. Mościcki, Louis Marin: *Porządek przedstawienia i siła obrazu*, „Sztuka i Filozofia” 2005, nr 26, ss. 18-36.

⁹ M. Bryl, *Historia sztuki na przejściu od kontekstowej Funktionsgeschichte ku antropologicznej Bildwissenschaft (casus Hans Belting)*, „Atrium Quaestiones”, Poznań 2000, nr XI. W wersji krótszej tekst ukazał się w pracy zbiorowej p.t. *Twarzą w twarz z obrazem* (pod red. M. Poprzęckiej, Warszawa 2003).

¹⁰ H. Belting, *Obraz i jego media. Próba antropologiczna*. przeł. Mariusz Bryl, „Atrium Quaestiones”, Poznań 2000, nr XI, s. 307.

¹¹ Ibidem, s. 309 (przekład lekko modyfikuję, albowiem sformułowania tego eseju znalazły się w *Bild-Anthropologie*, co pozwala mi przypuszczać, iż Beltingowi nie chodziło o „postrzeganie przez obraz ciał”, lecz o związek obrazu z ciałami tych, którzy go wyprodukowali).

Anna Zeidler-Janiszewska

***On So Called Picture-turn in the Contemporary Humanist Science.
An Introduction***

Milan Kundera wrote that we lived in the ‘imagologist’ reality, which replaced ideology. Taylor and Saarinen considered ‘imagology’ as a form of practical philosophy of media. It was a part of imagological word, and it included its own criticism. Pictures created by media play more and more important role in contemporary culture. Theoreticians work on iconic theory, which is considered as a form of cultural breakthrough (after linguistic and performative breakthroughs). Cognitive map is being redrawn in regards to religion, ethnology, and art history. Theoreticians don’t always agree with that situation, because they concentrate on visual culture (in its American version), and/or Bildwissenschaft (the German version). Hans Belting works on philosophical and anthropological basis of Bildwissenschaft. His ideas are discussed at the end of the paper.