

Pytanie

Kiedy kierujemy swe spojrzenie ku obrazowi, często dotyka nas nieodparte wrażenie paradoksu. To, co nas natychmiast i bez wybiegów dosięga, nosi znamię problemu, jak mroczna oczywistość. Szybko zdajemy sobie sprawę, że wszystko, co wydaje się jasne i wyraźne, jest właśnie rezultatem wybiegu – mediacji, użycia słów. Ale ten paradoks jest banalny, staje się udziałem każdego z nas. Możemy się z nim związać i dać się porwać jego biegowi; możemy nawet doświadczyć przyjemności wolności i niewoli w splocie wiedzy i niewiedzy, uniwersalności i pojedynczości, rzeczy, które dopraszają się o nazwę, i rzeczy, które pozostawiają nas w zdumieniu... Wszystko na tej samej powierzchni obrazu czy rzeźby, gdzie nic się nie ukrywa, lecz pozostaje po prostu obecne.

Ale tego rodzaju paradoks może nam nie wystarczać. Chcemy wówczas uwolnić się od niego, dowiedzieć się więcej, na powrót przedstawić sobie w bardziej zrozumiały sposób to, co obraz wydaje się w sobie skrywać. Możemy więc zwrócić się ku dyskursowi, który sam ogłosił się wiedzą o sztuce, archeologią rzeczy zapomnianych bądź niedostrzeżonych w dziełach od momentu ich stworzenia, niezależnie od tego, czy byłyby dawne, czy współczesne. Historia sztuki to nazwa dyscypliny, której status wiąże się z propozycją specyficznego rodzaju poznania przedmiotu artystycznego. Do jej wynalezienia doszło wyjątkowo niedawno, jeśli weźmiemy pod uwagę moment wynalezienia właściwego jej przedmiotu: jeśli myślimy o Lascaux, historia sztuki powstała mniej więcej sto sześćdziesiąt wieków później, z czego kilkanaście pełnych intensywnej działalności artystycznej w samym zachodnim świecie chrześcijańskim. Ale dziś wydaje się odrabiać stracony czas. Przejrzała, skatalogowała i zinterpretowała miriady obiektów. Zgromadziła niezwykłą ilość informacji i umożliwiła sobie panowanie nad wyczerpującym poznaniem tego, co lubimy nazywać naszym dziedzictwem.

Historia sztuki opanowuje tak naprawdę coraz większe terytorium. Odpowiada na potrzeby, staje się niezastąpiona. Jako dyscyplina uniwersytecka nieprzerwanie się doskonali i wytwarza coraz to nowe informacje – dzięki niej zdobywamy wiedzę. Jako instancja organizacji muzeów i ekspozycji sztuki nieprzerwanie poszerza zasięg swego spojrzenia: wprowadza na scenę gigantyczne ilości obiektów; dzięki niej możliwy staje się spektakl. Wreszcie, historia staje się częścią mechanizmu i gwarantem rynku sztuki, który wciąż podbija ceny – dzięki niej można również się wzbogacić. Wydaje się, że owe trzy powaby bądź „korzyści” są dla współczesnej burżuazji tak cenne jak samo zdrowie. Czy powinniśmy więc dziwić się temu, że historyk sztuki podąża w materii sztuki śladami lekarza specjalisty, który zajmuje się chorobą, gdyż z mocy prawa jest w s z e c h w i e d z ą c y m podmiotem?

Tak, trzeba się temu dziwić. Niniejsza książka pyta o ton pewności, który tak często panuje w pięknej dyscyplinie nazywanej historią sztuki. Wydaje się oczywiste, że motyw historii, jej wewnętrzna kruchość w obliczu wszelkich procedur weryfikacji, jej skrajnie fragmentaryczny charakter, zwłaszcza w wypadku obiektów figuratywnych wytworzonych przez człowieka – wy-

daje się oczywiście, że wszystko to powinno skłaniać do przyjęcia możliwie skromnej postawy. Historyk to tylko *fictor*, we wszystkich znaczeniach tego terminu, czyli ten, kto modeluje, rzemieślnik, autor i wynalazca przeszłości, która dzięki niemu staje się czytelna. Kiedy zaś historyk rozwija swe badania nad czasem utraconym i odnosi się do *sztuki*, nie konfrontuje się z przedmiotem, którego granice łatwo wyznaczyć, lecz z czymś, co jest płynną bądź powietrzną ekspansją – chmurą pozbawioną konturów, która przepływa nad nim, nieustannie zmieniając formę. Ale co możemy wiedzieć o chmurze, skoro tylko *zgadujemy*, czym jest, nigdy zaś nie możemy jej uchwycić?

Tymczasem dzieła z obszaru historii sztuki sprawiają wrażenie, że ich przedmiot jest uchwycony, a każde jego oblicze rozpoznane, jak ujawniona w całości przeszłość. Wszystko wydaje się widzialne i rozpoznawalne. Zasada niepewności nie obowiązuje. Wszystko, co widzialne, wydaje się odczytane, odszyfrowane zgodnie z pewną – apodyktyczną – semiologią diagnostyki medycznej. To wszystko tworzy *naukę*, naukę opierającą się na pewności co do tego, że reprezentacja funkcjonuje jako jedność, że jest dokładnym odzwierciedleniem lub przejrzystą szybą, a na poziomie bezpośredniości („naturalnym”) czy transcendentálním („symbolicznym”) może przełożyć wszelkie pojęcia na obrazy, wszelkie obrazy na pojęcia. W dyskursie wiedzy wszystkie do siebie doskonale przylegają i pasują. Kierować spojrzenie ku obrazowi artystycznemu to wiedzieć, w jaki sposób nazwać to, co się widzi, co czytelne w tym, co widzialne. Mamy tu do czynienia z pewnym z góry założonym modelem prawdy, który w osobliwy sposób łączy znaną z klasycznej metafizyki koncepcję *adequatio rei et intellectus* i pozytywistyczny mit całkowitej przetłumaczalności obrazów.

Nasze pytanie ma więc następujący kształt: jakie mroczne i nieodparte racje, jakie śmiertelne lęki czy maniackalne uniesienia mogły sprawić, że historia sztuki przyjęła ten ton, retorykę pewności? W jaki sposób to, co widzialne, zostało *ograniczone* do tego, co czytelne, i do dającej się komunikować wiedzy? Zdroworozsądkowa (i niestety pozbawiona zuchwałości) odpowiedź byłaby taka: historia sztuki, jako wiedza akademicka, poszukuje w sztuce tylko historii i wiedzy akademickiej; z tego powodu musiała zredukować swój przedmiot, „sztukę”, do tego, czym zajmują się muzea, albo do ściśle określonego pola historii i wiedzy. Jednym słowem, „specyficzny rodzaj poznania sztuki” narzuca swemu przedmiotowi własną, *specyficzną formę dyskursu*, tworząc tym samym sztuczne podziały, w których ramach ów przedmiot pozbawiany jest specyficzności. Zrozumiała staje się oczywistość i ton pewności narzucane przez wiedzę – w sztuce poszukuje ona jedynie tych odpowiedzi, które zostały *już udlone* przez właściwą jej problematykę dyskursu.

Obszerna odpowiedź na zadane przez nas pytanie wymagałaby zaangażowania się w prawdziwą historię krytyczną historii sztuki. Historię, która wzięłaby pod uwagę narodziny i ewolucję dyscypliny, jej praktyczne granice, okoliczności instytucjonalne, fundamenty teoriopoznawcze i skryte fantazmaty. A zatem splot tego, co mówi, o czym nie wspomina i czemu zaprzecza. Splot tego, czym jest dla niej myśl, co jest nie do pomyślenia i co jest niemyślne – w ciągłej ewolucji, w cyklach powrotów dokonujących się w ramach jej włas-