

Łukasz Kiepuszewski

## Argument obrazu. Wprowadzenie

### I

W pismach z różnych obszarów wiedzy spotykamy się nierzadko z przypadkami, w których przedstawiany w tekście wywód jest *unaoczniany* za pomocą obrazów. Autorzy tego rodzaju wypowiedzi posługują się znanymi powszechnie dziełami z różnych powodów, np. pragnąc *przybliżyć* efekty swojego myślenia czytelnikowi, *zademonstrować* w nowym świetle przedmiot rozważań bądź *streścić* dany zamysł. Często też przywołanie jakiegoś wizualnego wyobrażenia następuje w momencie wyczerpania się konwencjonalnej argumentacji. Przykładowo – w historii myśli XX wieku sławne są nawiązania Martina Heideggera w wykładzie pt. *O źródle dzieła sztuki* do obrazu *Butów* van Gogha<sup>1</sup> czy służące ukazaniu klasycznego modelu reprezentacji rozważania Michela Foucault na temat *Las Meninas* Diego Velazqueza otwierające książkę *Słowa i rzeczy*<sup>2</sup>, a także demonstracja za pomocą *Ambasadorów* Hansa Holbeina psychoanalitycznej koncepcji aktu widzenia przez Jacques’a Lacana<sup>3</sup>. Również wielu historyków sztuki miało swoje ulubione dzieła, na których modelowali teorię, a również takie, które były im niezbędne, gdy testowali swoje koncepcje, jak np. freski Giotta w Padwie dla Maxa Imdahla<sup>4</sup> czy cykle malowideł w Palazzo Schifanoia w Ferrarze dla Aby’ego Warburga<sup>5</sup>.

Te sławne w dziejach humanistyki i historii sztuki „przypadki” patronowały obradom kolejnego (i zarazem drugiego w nowym cyklu<sup>6</sup>) Seminarium Metodolo-

<sup>1</sup> M. Heidegger, *O źródle dzieła sztuki*, przeł. J. Mizera, w: tegoż, *Drogi lasu*, Warszawa 1997, s. 7–62.

<sup>2</sup> M. Foucault, *Słowa i rzeczy*. *Archeologia nauk humanistycznych*, przeł. T. Komendant, Gdańsk 2006.

<sup>3</sup> J. Lacan, *Le séminaire. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, ed. J.-A. Miller, Paris 1973. Edycja angielska: *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, trans. A. Sheridan, New York 1977.

<sup>4</sup> M. Imdahl, *Giotto. Arenafresken. Ikonographie – Ikonologie – Ikonik*, München 1980; M. Imdahl, *Giotto. Zur Frage ser ikonischen Sinnstruktur*, München 1979, polski przekład: M. Imdahl, *Giotto. Z zagadnień ikonicznej struktury sensu*, przeł. T. Żuchowski, „Artium Quaestiones” 1990, IV, s. 103–122.

<sup>5</sup> A. Warburg, *Sztuka Italii i astrologia międzynarodowa w Palazzo Schifanoia w Ferrarze*, w: tegoż, „*Narodziny Wenus*” i inne szkice renesansowe, przeł. i wstęp R. Kasperowicz, nota K. Mazzucco, Gdańsk 2010, s. 189–216.

<sup>6</sup> Materiały po pierwszym seminarium w nowym cyklu: *Obrazy mocne – obrazy słabe. Studia z teorii i historii badań nad sztuką*, red. Ł. Kiepuszewski, S. Czekalski, M. Bryl, Poznań 2018.

gicznego Historii Sztuki pt. *Obraz jako obiekt teoretyczny*. Posłużyły one jako punkt wyjścia do prześledzenia różnego rodzaju sprzężeń między myślą dyskursywną a wizualnością: począwszy od tych, które odpowiadają potocznemu stwierdzeniu, że jakies dzieło sztuki „daje do myślenia”, po te, w których pojawienie się obrazu powoduje przełom w wiedzy i wymusza jej transformację.

Zawarte w niniejszym tomie artykuły będące zapisem tego spotkania dotykają w różny sposób powyższej tematyki: część z nich przyjmuje szeroką optykę i rozpatruje generalne kwestie, inne z kolei skupiają się na bardziej określonej historycznie problematyce.

Jednym ze sposobów zarysowania pola związanego z zagadnieniami obiektów teoretycznych jest – jak proponuje Stanisław Czekalski – ukazanie go jako swego rodzaju polaryzacji między dyskursem dokonującym instrumentalizacji obrazów a takimi strategiami wysłowienia dzieła sztuki, które akcentują jego specyficzną siłę. Niemniej jednak każda prezentacja potencjału związanego z obrazami jest zawsze obciążona ryzykiem, które polega na tym, że dzieło poprzez operacje badawcze stanie się ostatecznie jedynie „widziadłem”, a jego autor – „zwodzicielem”, o czym przypomina w swojej lekturze platońskiego *Sofisty* Ryszard Kasperowicz.

Następujące po tym dwuczęściowym wprowadzeniu teksty można rozumieć jako analizy różnych relacji między widzialnością a mową. Te odmienne konfiguracje i pozycje, które nawzajem przyjmują słowo i obraz wobec siebie, można uchwycić za pomocą przestrzennej metaforyki. Istotny dla epoki nowoczesnej, w tekstach Marii Poprzęckiej i Gabrieli Świtek, okazuje się motyw przezroczystości jako fenomenalnej jakości obrazu, ale też w znaczeniu transparencji wobec dziedziny idei. Ten proces dematerializacji prowadzi w pewnych przypadkach do osobliwego zniknięcia dzieła w dyskursywnych wywodach, co – jak pokazuje Dorota Kownacka-Rogulska – może być szczególnym sposobem chronienia osobliwości jego postaci wizualnej. Michał Haake rozważa natomiast sytuację, w której atrybucyjna tożsamość obiektu okazuje się podrzędna wobec potrzeb ideologicznego dyskursu.

W tekstach Jacka Jaźwierskiego, Agnieszki Rejniak-Majewskiej i Łukasza Kiepuszewskiego to sam obraz stawia opór językowej transpozycji. Dzieło jawi się jako trudna do naruszenia powierzchnia, która filtruje rzutowane na nie projekcje płynące z natury, rzeczywistości społecznej czy doświadczenia podmiotowego.

Ważnym motywem, który przenika dzieje idei związanych ze sztuką, był dyskurs poszukiwania systematycznej ekwiwalencji między sferą konceptualną a zmysłową. Takiemu przypadkowi poświęcony jest tekst Anny Markowskiej, traktujący o utopijnej próbie uobecnienia obrazu w postaci przestrzeni ekspozycyjnej i dydaktycznej, oraz artykuł Łukasza Rozmarynowskiego, który rozważa przedsięwzięcie przeniesienia dyskursu zaczerpniętego z nauk ścisłych w postać obrazu.

Przywołane w tytule seminarium pojęcie obiektu teoretycznego, które pojawia się we współczesnej humanistyce za sprawą Mieke Bal<sup>7</sup>, ma swoje znaczące precedensy we wcześniejszej myśli o sztuce. Są nimi między innymi „obraz dialektyczny” Waltera Benjamina, który zostaje przywołany przez Piotra Juszkiewicza, oraz pojęcie „formy krytycznej” Hansa Sedlmayra przypomniane w nowym i zaskakującym kontekście przez Mariusza Bryła.

Powyższa prezentacja wybranych kwestii obecnych w artykułach nie oddaje złożoności wątków i zróżnicowania treści, które można w nich odnaleźć, powinna jedynie zachęcić czytelnika do wyznaczenia sobie własnych dróg pośród prezentowanych studiów.

## II

Przygotowane przez Zakład Teorii i Historii Badań nad Sztuką Instytutu Historii Sztuki UAM Seminarium Metodologiczne im. Edwarda Aleksandra Raczyńskiego odbyło się w dniach 17–19 października 2019 roku w Pałacu w Rogalinie stanowiącym Oddział Muzeum Narodowego w Poznaniu. Uczestnicy seminarium wyrażają podziękowanie Dyrekcji i Pracownikom Muzeum za gościnę.

Ta tradycyjna już lokalizacja naszego seminarium została tym razem w szczególności zaakcentowana dzięki przypomnieniu osoby założyciela Galerii Rogalińskiej Edwarda Aleksandra hr. Raczyńskiego (1847–1926), który odtąd będzie patronował naszym spotkaniom.

Na początku obrad postać kolekcjonera<sup>8</sup>, jak i artystyczne pasje innych członków rodziny Raczyńskich przywołali p.o. dyrektora Muzeum Narodowego dr Adam Soćko oraz prof. UAM Michał Mencfel. W tym miejscu warto podkreślić, że wielkopolski hrabia, aranżując w Rogalinie zebraną kolekcję dzieł, dążył do przedstawienia w niej konfrontacji współczesnej sztuki polskiej z twórczością powstającą w innych miejscach Europy przełomu XIX i XX wieku. Nie chodziło mu jedynie o prezentację prywatnego zbioru, ale stworzenie ogólnodostępnej galerii, której

<sup>7</sup> M. Bal, *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych. Krótki przewodnik*, przeł. M. Bucholc, Warszawa 2012.

<sup>8</sup> A. Ławniczakowa, *Rogalińska Galeria Obrazów*, w: *Galeria Rogalińska Edwarda Raczyńskiego* [katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Poznaniu], red. A. Ławniczakowa, Poznań 2017 s. XVII–XXX; M. Gołąb, *Historia kolekcji i Galerii. Zbiory polskie i działalność publiczna Raczyńskiego*, w: *Galeria Rogalińska Edwarda Raczyńskiego*, dz. cyt., s. XLIII–LII; M.P. Michałowski, *Zbiory europejskie*, w: *Galeria Rogalińska Edwarda Raczyńskiego*, dz. cyt., s. LII–LVI; M. Szelaąg, „Byłoby to wszystko dla mnie?”. *Joanna d’Arc w Galerii Edwarda Raczyńskiego*, w: „Dziewica Orleańska” *Jana Matejki. Materiały II Seminarium Instytutu Historii Sztuki UAM i Muzeum Narodowego w Poznaniu, Rogalin, 9–10 listopada 2001*, red. S. Czekalski, Poznań 2003, s. 145–158; K. Kludkiewicz, *Wybór i konieczność. Kolekcje polskiej arystokracji w Wielkopolsce na przełomie XIX i XX wieku*, Poznań 2017.

charakter przekraczałby funkcje odzwierciedlania jedynie specyficznych preferencji kolekcjonera. Wydaje się, że w przypadku Raczyńskiego, który nie pozostawił po sobie zbyt wielu wypowiedzi dyskursywnych, to właśnie akt selekcji określonych dzieł do zbiorów stanowił wyraz ogólniejszych przekonań dotyczących twórczości artystycznej. Jeśli uwzględnimy jeszcze fakt, że istotną osią kolekcji były autorefleksyjne dzieła Jacka Malczewskiego, to możemy rozumieć Galerię Rogalińską jako demonstrację pewnej koncepcji sztuki. Wszystko to powoduje, że podjęte ongiś przez Raczyńskiego przedsięwzięcie znajduje się blisko zasadniczych kwestii omawianych podczas naszego seminarium.