



INSTYTUT  
KULTURY  
POLSKIEJ



## **Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej.**

**tytuł:**

*Wokół "Ikonofilii": Odpowiedź*

**autor:**

Andrzej Leśniak

**źródło:**

„Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 4 (2013)

**odsyłacz:**

<http://widok.ibl.waw.pl/index.php/one/article/view/132/185/>

**wydawca:**

Instytut Badań Literackich PAN  
Instytut Kultury Polskiej UW

## Wokół *Ikonofilii*

Andrzej Leśniak, *Ikonofilia. Francuska semiologia pikturalna i obrazy*, Wyd. IBL PAN, Warszawa 2013

Andrzej Leśniak

### **Odpowiedź**

*Ikonofilia* została napisana w momencie, w którym zarówno status historii sztuki (jako dyscypliny roszczącej sobie prawo do bycia „pierwszym wyborem” zainteresowanych wizualnością), jak i studiów nad kulturą wizualną (zajmującej miejsce szacowanej poprzedniczki) są nieustannym przedmiotem dyskusji. Nie jest to sytuacja nowa: choć linia frontu od dawna się nie przesuwa, obydwie strony sporu od czasu do czasu dorzucają kolejne argumenty na rzecz coraz to nowszych wersji projektu. Każdy, kto pojawia się w okolicach pola bitwy, musi opowiedzieć się po jednej ze stron. Przebywanie w pasie ziemi niczyjej, choć daje chyba najlepszy punkt widzenia na całą scenę, jest równocześnie najbardziej niebezpieczne. Co mam na myśli?

Zarówno opisywana przeze mnie semiologia pikturalna, jak i proponowana postawa albo perspektywa ikonofilska komplikują obraz tej sceny, do którego wszyscy zdążyliśmy się przyzwyczaić. Semiologia pikturalna nie mieści się na tak podzielonej scenie, dlatego jej relacje z (ogólnie rzecz ujmując) historią sztuki i studiami nad kulturą wizualną nie są jeszcze ustabilizowane. Strukturalistyczne konotacje bynajmniej nie pomagają w łatwym określeniu statusu tej perspektywy badawczej: kojarzy się z dawno przebrzmiałym, archaicznym, niewartym uwagi modelem myślenia. W komentarzach Tomasa Majewskiego, Mateusza Salwy, Krzysztofa Pijarskiego i Łukasza Zaremby bardzo wiele miejsca zostało poświęcone właśnie usytuowaniu semiologii pikturalnej i postulatów ikonofilskich.

Rozpocznę od omówienia uwag dotyczących studiów nad kulturą wizualną.

W komentarzach pojawia się na przykład problem braku zniuansowania



fragmentów poświęconych W.J.T. Mitchellowi *et consortes*. Autorzy słusznie sugerują, że stało się tak z powodów strategicznych; moja strategia nie polega jednak na negacji znaczenia studiów nad kulturą wizualną i forsowaniu pierwszeństwa semiologii piktoralnej. Chodzi mi raczej o zastanowienie się nad efektami wytwarzanymi przez konkretne modele myślenia. Studia nad kulturą wizualną są dla mnie interesujące ze względu na indukowane przez nie sposoby myślenia o obrazach; zgadzam się, że ceną takiego ujęcia jest pominięcie nie dość wyraźnych aspektów myśli. Ale kluczowa jest tu dla mnie zaleta procedury: możliwość przedstawienia i – przede wszystkim – zdystansowania się wobec praktycznych skutków idei metodologicznych. W tym sensie, kiedy piszę o studiach nad kulturą wizualną, o wiele ważniejsze – niż możliwie najpełniejszy opis kierunku czy wyczerpujący spis pomysłów – jest dla mnie naświetlenie praktycznych skutków funkcjonowania idei zwanej studiami nad kulturą wizualną. Po prostu studia nad kulturą wizualną (niezależnie od wewnętrznych komplikacji, złożoności modelu, kontrowersji dotyczących istoty projektu) w latach dziewięćdziesiątych XX wieku dokonały skutecznej autodefinicji: stworzyły siebie same jako krytyczny dyskurs o wizualności, zastępujący historię sztuki, oferujący teoretyczne zbawienie w konstruktywistycznym raju.

Pragmatyczna, skupiona na efektach perspektywa nie jest tylko i wyłącznie skutkiem mojego wyboru; wynika z retoryki tekstów Mitchella, Mieke Bal i innych przedstawicieli nurtu. Retoryka zwrotu była ukierunkowana na podkreślenie efektu zmiany; podobnie było z obietnicą wytyczenia nowego pola badawczego i nowej metodologii. Fragmenty *Ikonofilii* poświęcone studiom nad kulturą wizualną (przy czym trzeba pamiętać, że nie jest to książka o tym nurcie) są rodzajem topografii tych efektów.

Bardzo znaczące w kontekście statusu ikonofilii jako zjawiska jest zderzenie perspektywy historyka sztuki i kulturoznawcy. Tomasz Majewski odczytuje niektóre fragmenty książki jako próbę obrony historii sztuki jako dyscypliny, mimo że w co najmniej kilku miejscach piszę o nieuchronnym procesie wypierania historii sztuki przez studia nad kulturą wizualną. *Visual culture studies* zastępują historię sztuki bądź – alternatywnie – historycy sztuki adaptują optykę *vcs*. Szeroko rozumiana perspektywa kulturowa, niezależnie od oceny zjawisk o mniejszym zasięgu, takich właśnie jak studia nad kulturą wizualną, zdominowała humanistykę. Nie znaczy to jednak, że nie istnieje potrzeba podważania dogmatyzmów. Ujmując problem w ten

sposób, jestem zatem wdzięczny Tomaszowi Majewskiemu za uwagę o „namyśle nad rozpoznaniem, które wciąż jeszcze dla niektórych uchodzą za świeże, chociaż zdołały się już dawno przeistoczyć w zużyte frazesy” i Łukaszowi Zarembie za spostrzeżenia o modzie na *vcs*. W przypadku studiów nad kulturą wizualną te niebezpieczeństwa są teraz szczególnie wyraźne.

Co natomiast o *Ikonofili* mówi historyk sztuki? Krzysztof Pijarski odnosi się do tych momentów z historii szacowanej dyscypliny, w których konkretność i materialność dzieł artystycznych były traktowane poważnie. Całkowicie zgadzam się z jego wyborem przykładów, nie jestem natomiast pewien tego, czy unieważniają one semiologię pikturalną jako projekt pionierski. Chodzi, jak zwykle, o niuanse: choć Clark i Fried piszą o konkretnych obrazach (co zresztą w historii sztuki jest czymś zwyczajnym), ich starania nie prowadzą przecież do wypracowania modelu tworzenia znaczeń w sztuce, który opiera się na dialektyce teorii i historii. Unikalność semiologii pikturalnej polega właśnie na tym – jak starałem się pokazać, że skupienie na konkretności, które w istocie nie jest niczym niezwykłym, staje się punktem wyjścia refleksji dotyczącej wzajemnej zależności historii i teorii. Rzecz jasna, każdy właściwie tekst historii sztuki może być czytany jako element refleksji dotyczącej statusu teorii i historii, a na pewno jako wcielenie określonego modelu myślenia. Ale semiologia pikturalna w teoretycznej samoświadomości i w świadomości teoretycznej mocy obrazów idzie o krok dalej niż wymieniani przez Pijarskiego autorzy.

Na koniec kwestia historyzacji samego zjawiska semiologii pikturalnej. Zarówno w uwagach Mateusza Salwy, jak i Tomasza Majewskiego pojawia się obserwacja dotycząca perspektywy zaadaptowanej w *Ikonofili*. Perspektywa ta ma dwa źródła: z jednej strony, dokładna lektura tekstów głównych bohaterów książki skłoniła mnie do uprzywilejowania perspektywy wewnętrznej, logiki rozwoju nurtu. W przypadku Louisa Marina i kwestii problematyzacji modelu strukturalistycznego przyczyną jest partykularność samego przedmiotu badań, która miała decydujące znaczenie dla opisywanej przemiany. Owszem, nie sposób nie dostrzec analogii między przemianami w badaniach nad sztuką i wizualnością a przemianami choćby w teorii literatury. Decydujące znaczenie (o czym wnioskuję z historii rozwoju semiologii pikturalnej, z jej rosnącego przywiązania do konkretności, wreszcie: z jej przemiany stylistycznej, poetyzacji dyskursu) ma doświadczenie obrazu i próba modyfikacji języka w odpowiedzi na to doświadczenie. Z drugiej strony, skupienie na kontekście

historycznym byłoby niezgodne z jednym z głównych celów książki, którym była diagnoza współczesności. Interesuje mnie to, dlaczego w myśli francuskiej materialny konkret jest tak ważny, ale też to, czy tego rodzaju model mógłby być alternatywą dla zdominowanych przez VCS dyskursów o obrazie. W tej perspektywie badania z zakresu historii porównawczej byłyby po prostu mniej istotne; nie zgadzam się natomiast z tezą o nieunikalnym charakterze opisywanej w książce przemiany. Inne jest natomiast jej źródło: nie jest to historia, lecz obraz.

*Artykuł powstał w wyniku prac w projekcie Kultura wizualna w Polsce: języki, pojęcia, metaobrazy finansowanym ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2012/05/B/HS2/03985.*