

Pod światło. Kilka uwag o źródłach hermeneutyki obrazu

Ryszard KASPEROWICZ

Uniwersytet Warszawski

<https://orcid.org/0000-0003-1350-8738>

ABSTRAKT Tekst jest próbą przyjrzenia się potencjalnym źródłom, z których wyrosła hermeneutyka obrazu, jedna z ważniejszych propozycji metodologicznych we współczesnej historii sztuki czy nawet w obrębie szeroko zakrojonej nauki o obrazie. Hermeneutyka obrazu, oprócz określonych tradycji w badaniach nad sztuką, nawiązywała również, w sposób mniej czy bardziej jawny, do rozmaitych koncepcji filozoficznych w obrębie filozofii sztuki, fundując na nich między innymi charakterystyczną dla siebie ideę ontologii dzieła, sposoby jego poznawania i opisywania, a także cele interpretacji i wykładni obrazu. W artykule zwrócono ponadto uwagę na paradoksalne zakorzenienie hermeneutycznej filozofii obrazu w nurtach romantycznej teorii sztuki, przy jednoczesnym krytycznym podejściu do spuścizny romantycznej. **SŁOWA-KLUCZE** ikonologia, krytyka ikonologii, obraz, hermeneutyka obrazu, „obrazy mocne”, ontologia obrazu, „nieodróżnialność”, romantyzm, teoria sztuki, Konrad Fiedler, Georg Wilhelm Friedrich Hegel

ABSTRACT *Against the Light. Some Notes on the Sources of the Hermeneutics of the Image.* The text constitutes an attempt to look at the potential sources from which originates the hermeneutics of the image, one of the most important methodological proposals in contemporary art history, or even within the broadly understood science of the image. In addition to certain traditions in the study of art, the hermeneutics of the image referred, in a more or less overt manner, to various philosophical concepts from within the philosophy of art, taking them as the foundation for, among others, its distinctive concept of the ontology of an artwork, the ways of recognising and describing it, as well as the aims of interpreting and elucidating the image. The article also draws attention to the paradoxical fact of the hermeneutic philosophy of the image being rooted in the currents of Romantic art theory but simultaneously displaying a critical approach to the Romantic legacy.

KEYWORDS iconology, criticism of iconology, image, hermeneutics of the image, “strong images”, ontology of the image, “indistinguishability”, romanticism, art theory, Konrad Fiedler, Georg Wilhelm Friedrich Hegel

Najbardziej nieudany obraz może przemówić do wrażliwości i wyobraźni, gdy wprawia je w ruch, uwalnia i zdaje na siebie; najlepsze dzieło sztuki przemawia także do wrażliwości, ale doskonalszym językiem, który oczywiście trzeba rozumieć: zniewala on uczucia i wyobraźnię, pozbawia nas naszej samowoli; nie możemy rządzić doskonałością według naszych upodobań, zmuszeni jesteśmy mu się oddać, by, jako doskonalsi i lepsi, znów do siebie powrócić.

Johann Wolfgang Goethe*

HERMENEUTYKA obrazu jako „hermeneutyka” jest teorią badania, analizy, interpretacji i wykładni obrazu. Jako hermeneutyka „obrazu” zawiera w sobie, otwarcie bądź *implicite*, szereg przekonań co do sposobu istnienia obrazów – i częściowo zależnej od tego koncepcji ich poznawania, a lepiej – obcowania z obrazami¹. Niezależnie od tego, czy na hermeneutykę obrazu spojrzymy od strony proponowanej przez nią sztuki wykładni obrazu, czy od strony „ontologii” obrazu, tradycje filozoficzno-historyczne, które może aktywnie animować w procesie tworzenia samowiedzy własnej genezy, okazują się niezwykle złożone i różnorodne. Są one

na nowo przywoływane w każdym akcie interpretacji, myśleć tutaj bowiem należy o tradycji w znaczeniu rehabilitacji „przed-sądu”, jak i tradycji określanej w świetle *Wirkungsgeschichte*². „Genezę” można by pojmować raczej jako wielość „źródeł” niżli historycznie uchwytny „pochodzenie”. Niektóre z tych źródeł są jawne, hermeneutyka obrazu sama na nie wskazuje; inne, parafrazując sławne zdanie Tukidydesa, należą do źródeł najgłębiej ukrytych – lecz czy są ową „prawdziwą przyczyną”, którą wydobył wielki grecki historyk w obliczu dziejów wojny peloponeskiej?

PRÓG NIEZROZUMIAŁOŚCI

W błyskotliwym, przesyconym ironią eseju *O niezrozumiałości* Friedrich von Schlegel wskazuje, że niezrozumiałość tylko pozornie tkwi w „nierozumie”, którego on sam, jak powiada, nie znosi „nawet u ludzi nierozumnych, lecz u rozumnych zwłaszcza”³. Złudzenie to polegało na tym, że nie znano prawdziwych zasad myślenia – do czasu odkrycia przez Immanuela Kanta „tablicy kategorii”, a zatem przeniesienia inteligibility rzeczy ze sfery przedmiotowej (struktury świata, którą

* Johann Wolfgang Goethe, „Wstęp do «Propylejów»”, tłum. Dorota Kasprzyk, w: id., *Wybór pism estetycznych*, red. Tadeusz Namowicz (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1981), s. 151.

1. Zdaje się bowiem, że kwestię doświadczania obrazu traktuje w kategoriach „zdarzenia” i „partycypacji” – byłoby to zatem pojęcie hermeneutyczne *par excellence*, o ile doświadczenie obrazu i poznanie obrazowe są nieusuwalnym i niemożliwym do wyrugowania składnikiem doświadczania życia i zarazem refleksji nad historycznością (czasowością) tego doświadczania, przy koniecznym uwzględnieniu przednaukowego (preteoretycznego) wymiaru myślenia i poznawania – pojęcie hermeneutyczne ujmuje istotę rzeczy w świetle rozumienia życia, w które owo rozumienie jest włączone; zob. Gudrun Kühne-Bertram, „Der Begriff des «hermeneutischen Begriffs»”, *Archiv für Begriffsgeschichte* 38 (1995), s. 236–260. Bardzo dobre, zwięzłe omówienie relacji między romantyczną i Diltheyowską hermeneutyką a hermeneutyką obrazu zob. Claus Volkenandt, „Hermeneutik”, w: *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, red. Ulrich Pfisterer (Stuttgart–Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2011), s. 167–170.
2. Do pewnego stopnia hermeneutyka obrazu kroczy w jednym rytmie z estetyką recepcji – tak dalece, jak dalece interpretacja obrazu i jego wykładnia są już następstwem zrozumienia historyczności własnej pozycji oraz uchwycenia tradycji samej interpretacji „obrazu”. O problemie niebezpieczeństwa nieskończonej interpretacji interpretacji – interpretacji jako interpretacji praktyk interpretacyjnych zob. Lambert Wiesing, *The Philosophy of Perception. Phenomenology and Image Theory*, tłum. Nancy Ann Roth (London–New York: Bloomsbury Publishing, 2016), s. 21–45 (w świetle mitu „danych” oraz wykluczających się modeli „interpretacjonizmu”, czyli innej nazwy dla post-Nietzscheańskiego „perspektywizmu”). Jednak spoglądając historycznie w stronę idei „nieskończonej” interpretacji, dostrzegamy, że jednym ze źródeł jest Kantowska doktryna o posługiwaniu się przez artystów „ideami estetycznymi”, których naocznego charakteru (obrazowego sensu – można by powiedzieć w zgodzie z intencjami hermeneutyki obrazu) nie wyczerpuje adekwatnie żadna analiza pojęciowa; zob. Manfred Frank, *Einführung in die frühromantische Ästhetik. Vorlesungen* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989), s. 94–102.
3. Friedrich von Schlegel, *O niezrozumiałości*, tłum. Jakub Ekier, w: id., *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*, oprac. Tadeusz Namowicz (Wrocław–Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 2000), s. 192.

myśl odwzorowuje) w sferę czysto podmiotową (struktury myśli, którą podmiot narzuca na świat, by uczynić go pojmowalnym). Niezrozumiałość różni się także od nieporozumienia – to ostatnie usunąć można, „wyrażając myśl w jej właściwym zastosowaniu”⁴. Niezrozumiałość jest następstwem niedostrzeżenia fundamentalnej i paradoksalnej zasady ironii – podstawą jej działania jest zdolność do przekraczania samego siebie (artyści, autora), do nieustannego kwestionowania własnych założeń, a rodzi się ona ze złożenia działania świadomego i mimowolnego (nieświadomego), „wypływa z połączenia naukowego umysłu z artyzmem życia i ze zbiegu doskonałej filozofii przyrody z doskonałą filozofią sztuki”⁵. Ironia sprawia, że sztuka staje się filozoficzna, filozofia zaś – poetycka (kreatywna); każde dzieło

sztuki – postulat podzielany wspólnie przez środowisko wczesnych romantyków – powinno stać się zarazem swoją własną teorią. W dziele zawiera się filozofia sztuki, w filozofii sztuki⁶ – idea dzieła, w żadnym razie atoli – przepis, recepta na tworzenie.

Ironia⁷ zrazu staje się przeszkodą, oieśmiela, z czasem przekształca się wszelako w warunek zrozumiałości – także dlatego, że wytwarza dystans rozumiejącego podmiotu do siebie samego. Ażeby zacząć coś rozumieć, musi być coś niezrozumiałego – to banalne stwierdzenie nie znajduje jednak swojego odpowiednika w sprawdzeniu tego, co niezrozumiałe, do zrozumiałego. Proces interpretującego rozumienia, jeśli można tak powiedzieć, jest w rzeczy samej nieskończony. Po pierwsze – „odrobina niezrozumiałości” wystarcza, dodaje Schlegel,

4. Ibid., s. 194.

5. Ibid., s. 199.

6. Innego, metaforycznego sformułowania – w formie postulatu – używa Herder, głosząc konieczność uprawiania filozoficznej poezji i poetyckiej filozofii, konieczność uczenia się od „filozoficznego Homera i poetyckiego Platona”; cyt. za: Manfred Frank, *Nadchodzący Bóg. Wykłady o nowej mitologii*, tłum. Tadeusz Zatorski (Warszawa: Kronos, 2021), s. 154.

7. Klasyczne opracowanie kwestii ironii romantycznej, wskazujące także na rozumienie ironii jako sposobu, w jaki sztuka może zrealizować swój cel jako autoreprezentacja (nie tylko jako sposób wypowiedzi, ale też najwyższa zasada refleksyjności), zob. Ingrid Strohschneider-Kohrs, *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung* (Tübingen: M. Niemeyer, 1960) i późniejsze, poprawione wydania. Syntetyczne ujęcie, pokazujące przekształcenie retorycznego toposu ironii w ironię romantyczną – filozoficzną grę samostanowienia i negacji – autodestrukcji (oprócz romantycznej ironii jako stylistycznego modelu) zob. Ernst Behler, *Irony and the Discourse of Modernity* (Seattle–London: University of Washington Press, 1990), s. 73–85. Badania nad ironią romantyczną i spór o negatywną ocenę ironii u Hegla omawia Otto Pöggeler, „Idealismus und Romantik. Bemerkungen zu Ernst Behler und Marie-Elise Zovko”, *Hegel-Studien* 34 (1999), s. 135–158, zvl. s. 136–142. W tym właśnie miejscu ujawnia się węzeł polemiki hermeneutyki obrazu z paradygmatem „ikonologii” – dla „ikonologii” niezrozumiałość obrazu tkwi w nieznanomości (bądź zapomnieniu) konwencjonalnych treści symbolicznych; dla hermeneutyki obrazu niezrozumiałość otwiera się w momencie niepoddania samego „obrazu” refleksji oraz w niemożności dotarcia do istoty „obrazowania”. Niezrozumienie jest raczej brakiem refleksyjności niż niedostatkim wiedzy historycznej. Rozwiązanie rebusu obrazowego (zagadki obrazowej) także dla Warburga nie było celem (w przypadku fresków z Palazzo Schifanoia w Ferrarze), a zapowiedzią namysłu nad dziejami wizualnej ekspresji człowieka. Trójwarstwowy system Panofsky’ego, który zostaje obudowany arsenałem narzędzi sprawdzających, sugeruje, że są to zasady regulatywne interpretacji; w hermeneutyce obrazu jego koncepcja ma charakter w pełni konstytutywny. Współcześnie mamy raczej do czynienia z niezrozumiałością, której wyszukanie i likwidację dyktuje nie tyle sam obraz, ile raczej niezliczone teorie wizualności; jak słusznie zauważono, ze zdwojoną energią analizuje się takie przejawy wizualności, w których badaniu potęguje się samoświadomość – samoświadomość analityka jako kogoś, kto „ogłada” (*gaze*), zarazem poddając refleksji sam proces oglądania, ale i samoświadomość dzieła jako przedmiotu obiektywizującego swój własny status jako refleksyjnie ujmowanej „reprezentacji samego procesu reprezentacji”; por. uwagi Jamesa Elkinsa, *Why are our Pictures Puzzles? On the Modern Origins of Pictorial Complexity* (New York–London: Routledge, 1999), s. 38–40. *Nota bene*, tutaj także tkwi jedna z przyczyn koncentrowania uwagi na tym, co marginalne, rzekomo przemilczane, nasycone ideologicznymi skojarzeniami jako „systemami dominacji” – jednym z patronów takiej sytuacji pozostaje Nietzsche. Właściwie nie patrzmy już na obrazy w ich „nieodróżnialności” Gadamerowskiej, ale na „icons” i „hyper-icons”.

by uświadomić sobie „kunsztowność i mądrość” tego, co jest przedmiotem rozumienia. Po drugie – tak jak w przypadku utworu klasycznego, nigdy „nie daje się [on] do końca zrozumieć”⁸. Jak bowiem dodaje inny romantyk, Friedrich Schleiermacher, podobnie jak nieskończona jest sztuka, tak też nieskończona jest wykładnia dzieła sztuki: zawsze mamy do czynienia z „konstrukcją czegoś określonego z nieskończonej nieokreśloności”⁹. Schlegel ujmuje to w kategoriach zrozumiałości wyłaniającej się z chaosu niezrozumiałości¹⁰. Innym słowy, rozumienie (i jego wykładnia) są sztuką, reguły istnieją, lecz nie zawierają w sobie niezmiennych kryteriów ich zastosowania: „nicht mechanisiert werden kann” – podsumowuje Schleiermacher.

Nie ma potrzeby twierdzić, że hermeneutyka obrazu jest prostym, bezpośrednim dziedzicem romantycznej koncepcji ironii jako nieustannego konstruowania – dekonstruowania podmiotu i kreatywności interpretacji jako jej nieusuwalnego warunku¹¹; niemniej problem niezrozumiałości stanowi jedną z myślowych osi hermeneutyki obrazu. Oskar Bätschmann przytacza dobrze znany fakt agresywnej reakcji hamburskiej publiczności na obraz Franza Marca jako uderzający przykład niezrozumienia. Próba wytłumaczenia tej reakcji, jaką podjął Gustav Pauli, ówczesny dyrektor

Kunsthalle, stanowi model przejścia od niezrozumienia do zrozumienia jako przejścia od wrogości do obojętności: zrozumienie to tyle, co oswojenie, sprowadzenie niezrozumiałego przedmiotu (czegoś, co jest nowe) do utartych nawyków i konwencji przekazanych przez tradycję – to sprowadzenie, zrównanie, Bätschmann nazywa „kulturową asymilacją”¹². Jej następstwem wcale nie jest zrozumienie, lecz osłabienie obrazu, jego – można by rzec – kulturowa naturalizacja i ubezwłasnowolnienie. „Die Menschenrechte des Auges”, jak mawiał Aby Warburg, do których prawo ma każda epoka, zostają tutaj nie tyle przekreślone (w swojej autonomii), ile rozpuszczone w perspektywie historycznej absorpcji.

KRYTYKA WYJAŚNIANIA IKONOLOGICZNEGO
Przykład Franza Marca, jak wiadomo, został celowo wybrany przez Bätschmanna, pozwolił bowiem na wydobycie zasadniczych różnic w pojmowaniu „rozumienia” obrazu, jakie zachodzą między hermeneutyką obrazu a paradygmatem interpretacji w ujęciu Erwina Panofsky’ego. To jeden z ważniejszych rysów samowiedzy teoretycznej hermeneutyki obrazu, rys krytyki i polemiki w obrębie samej historii sztuki.

W artykule z 1932 r. Panofsky upatrywał niezrozumienia obrazu Franza Marca już w najniższej, najbardziej

8. Schlegel, *O niezrozumiałości*, s. 203.

9. Friedrich Schleiermacher, „Hermentik. Einleitung”, w: *Theorie der Romantik*, red. Herbert Uerlings (Stuttgart: Reclam, 2009), s. 200.

10. U Novalisa proces ten jest opisany raczej w kategoriach czytelnika (interpretatora) jako „rozszerzonego autora” – to czytelnik jest ową wyższą instancją, „die die Sache von der niedern Instanz schon vorgearbeitet erhält” (Novalis, „Blütenstaub-Fragmente”, w: *Theorie der Romantik*, s. 192).

11. W opozycji do przeważającej opinii, daleko posuniętą ostrożność w traktowaniu radykalnych idei *Frühromantik* jako prefiguracji postmodernizmu i dekonstrukcji (gdzie koncepcje niemieckich myślicieli byłyby interpretowane jako apogeum i zarazem przewyciężenie moderny) wykazuje np. Frederick C. Beiser, *The Romantic Imperative. The Concept of Early German Romanticism* (Cambridge, Mass.–London: Harvard University Press, 2003), s. IX–XI; ponadto rozdziały 3. i 5.

12. Oskar Bätschmann, *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. Die Auslegung von Bildern* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1992), s. 16. Tam wszelako, gdzie mamy przed sobą wydarzenia i zjawiska, które nie mieszczą się w kategoriach nawet zinstytucjonalizowanych praktyk kulturowych (zob. Paul Veyne, *Foucault rewolucjonizuje historię*, tłum. Tomasz Falkowski [Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek, 2007], s. 9–23, i kwestia „rzadkości” faktów społecznych), jakimi jest sztuka (a raczej wprost działania artystyczne), właśnie zrozumienie takiego „rzadkiego” zjawiska wymusza wręcz odniesienie go do ciągu tradycji czynności i artefaktów, które identyfikujemy jako sztukę (przy czym jako „fakt społeczny”), z pewnością do jego analizy nie wystarczą kategorie socjologiczne i polityczne. Dlatego np. Jerrold Levinson przeczy, jakoby instytucje sztuki, społeczne konwencje i ramy działania odgrywały rolę pierwotną w stosunku do „historycznej definicji sztuki”, zgodnie z którą sztuka określa się przez intencjonalne odniesienie do całego ciągu dzieł sztuki, znanych nam z tradycji; zob. Jerrold Levinson, *Music, Art, & Metaphysics. Essays in Philosophical Aesthetics* (Ithaca–London: Cornell University Press, 1990), s. 3–25, zwł. s. 23–25.

podstawowej warstwie rozumienia obrazu – rozpoznania przedstawionych przedmiotów i stanów rzeczy. Rozpoznanie to zależne jest, jak pamiętamy, od dwóch czynników: potocznej wiedzy o tym, jak przedmioty wyglądają (doświadczenie praktyczne), oraz znajomości – w tym konkretnym przypadku – ekspresjonistycznych zasad przedstawiania (szerzej: historii stylów). *Phänomensinn* stanowi podbudowę dla dalszych, „wyższych” operacji rozumienia. Kto nie zna kluczowych dla ekspresjonizmu zasad przedstawiania, nie rozpozna tego, co na obrazie przedstawione. Jak jednak miałby je poznać? Bätschmann wskazuje tutaj na dwie podstawowe słabości. Jeśli – jak sądzi Panofsky – rozumienie tej pierwszej warstwy sensu (rozumienie przedmiotów przedstawionych) opiera się na re-interpretacji „czysto formalnych czynników przedstawiających symbole [znaki] tego, co przedstawione”, to w jaki sposób należałoby je re-interpretować (nie znając zasad przedstawiania), skoro to od nich zależy rozpoznanie tego, co przedstawione? Trzeba by już wcześniej je znać i rozumieć¹³. W uzasadnieniu kryje się błędne koło; co więcej, sama re-interpretacja (*Umdeutung*) jest przykładem wspomnianej wcześniej „kulturowej asymilacji”. Czy można jednak zreinterpretować kategorie jednego stylu reprezentacji w kategoriach innego stylu, nie mając na myśli równoznacznego przekładu znaczenia (pominąwszy już wątpliwość, czy taki przekład w ogóle jest możliwy), lecz właśnie „asymilacji”?

Zobaczmy dalej, że krytyka *Umdeutung* w modelu Panofsky’ego nie musi jeszcze prowadzić do autonomizacji obrazu ani względem potocznego doświadczenia, ani kategorii historyczno-stylistycznych. Niemniej polemika z Panofskym nie zatrzymuje się tylko na owej warstwie *Phänomensinn*. Gottfried Boehm wielokrotnie podnosił problem, który można by nazwać kwestią „dekompozycji” wielorako pojmowanej (i uzasadnianej) jedności obrazu, jego „żywej fizjonomii”, w ramach

trójwarstwowej, hierarchicznie określonej budowy znaczeń dzieła sztuki – sekwencyjność warstw nie oddaje złożoności obrazu, nie ujawnia, w jaki sposób owe „warstwy” przenikają się nawzajem. „Poszukując tego, co te trzy warstwy wiąże ze sobą, nie można odwołać się do kolejnej warstwy” – zauważa Boehm¹⁴. Historia sztuki, która w praktyce nieustannie sięga po rozróżnienie formy i znaczenia, nie poddaje tych pojęć dostatecznej refleksji, czy też, jak pisze Boehm, nie zastanawia się nad „jednością zastosowanych pojęć refleksyjnych”. Prowadzi to donikąd tak długo, jak długo nie dotrzemy do „rzeczowej rzeczywistości sztuki”, do absolutnie fundamentalnej jedności dzieła, jedności obrazu – w odniesieniu do trójwarstwowego modelu Panofsky’ego należałoby się skupić na „momentach powiązania”, „strukturze przejść”¹⁵.

Motywy krytyki modelu Panofsky’ego są bardzo zróżnicowane i dalekosiężne; umownie i schematycznie można by je podzielić na motywy zakorzenione w krytyce ontologii dzieła i w krytyce języka interpretacji obrazu.

HAECCEITAS CZY QUIDDITAS OBRAZU?

„Sensowne pojęcie dzieła”, jak chce Boehm, ujmujące zarówno jego „wydarzeniowość” (w zupełnie podstawowym procesie jego żywego, konkretnego doświadczenia), „jedność” (formy i materii, materialnego podłoża z duchową nadbudową), „totalność” (całość dzieła, stawiająca nam przed oczy, w naoczności doświadczenia, „świat dzieła”), ufundowane zostaje na odrzuceniu – za Heideggerem – tradycyjnych kategorii pojęciowych, za pomocą których ujmujemy rzeczy. Jest to więc refleks Heideggerowskiej krytyki całej platońskiej i postplatońskiej metafizyki – jakkolwiek przede wszystkim w świetle odwołania się do rozprawy Heideggera o dziele sztuki z 1936 r. Boehm sięga do Heideggerowskiej krytyki nie tylko po to, by ukazać doniosłość filozoficzną tekstu niemieckiego myśliciela, ale także, aby zrekompensować

13. Erwin Panofsky, „Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst”, *Logos* 21 (1932), s. 103–119.

14. Gottfried Boehm, „Trafne słowo”, tłum. Małgorzata Łukasiewicz, w: id., *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*, red. Daria Kołacka (Kraków: Universitas, 2014), s. 130.

15. Gottfried Boehm, „W horyzoncie czasu. Pojęcie dzieła u Heideggera a sztuka nowoczesna”, tłum. Małgorzata Łukasiewicz, w: id., *O obrazach i widzeniu*, s. 71. Podobne zastrzeżenia wobec ikonologii podnosił już choćby Otto Pächt. Zarzucał jej degradowanie obrazu do roli *Gedankeneinkleidung* – środka do celu, jakim miałyby być choćby łatwiejsze przekazywanie idei; obraz zakłada „integrację kształtu i znaczenia jako ucieleśnienia treści duchowej” – w swojej wizualnej strukturze obrazu nie są – jak ładnie (i złośliwie) określa to Pächt – „miejscem przesiadki dla wartości religijnych i duchowych”; zob. Otto Pächt, „Kritik der Ikonologie (1977)”, w: *Bildende Kunst als Zeichensystem. Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklung – Probleme*, red. Ekkehard Kaemmerling (Köln: DuMont, 1994), s. 374.

niedostateczny wkład historii sztuki w dyskusję nad dziełem i stanem sztuki nowoczesnej. Przeto dyskusja nad dziełem należy do dziedziny *Bildwissenschaft* (nauki o obrazie) – dziedziny *in statu nascendi*, tym wszelako różniące się, zauważmy, od *allgemeine Kunstwissenschaft* Maxa Dessoira, że, co prawda, wyprowadza kategorię dzieła niewolniczej sfery „estetyki” – tak postępuje też Dessoir – ale nie osadza dzieła w obszarze empirycznej psychologii – myślenia o dziele nie wolno w żaden sposób mylić z „estetycznym uwarstwieniem”. Empiria tworzenia i obcowania z obrazami nie jest władna wyrugować refleksji nad „obrazowością”.

Innymi słowy, odwołanie się do Heideggera nie polega na instrumentalizacji jego stanowiska – jest akceptacją radykalnych rozstrzygnięć, wychodzących od afirmacji podstawy dla pytania o sztukę „w pytaniu o bycie”. Prawda może się „wydarzać” także w dziele sztuki – w sensie historyczności doświadczenia jest ujęta jako „odkładanie w dzieło” w horyzoncie czasu, jako jego (dzieła) „wydarzeniowość”. Gdyby postawić sobie pytanie o to, czego dostarcza nam doświadczenie sztuki, odpowiedzią będzie „budowanie” nowej rzeczywistości, totalności „świata” konkretnego dzieła sztuki, który zaistniał w swojej tożsamości dzięki dziełu – ale i to określenie nie jest do końca właściwe, bo dzieło – w swojej prawdzie – niczemu nie służy: nie musi niczego konstatować, niczego zastępować, do niczego odsyłać (jeśli na coś wskazuje, wskazuje na siebie), wreszcie nie usprawiedliwia swego zaistnienia na drodze rzekomego pojednania dzieła i świata przez „pozór estetyczny”. Dzieło „chce być całe sobą, ma charakter projektu”¹⁶.

Innymi słowy, jest czymś otwartym na „dzianie się”, na wejście dzieła w świat odbiorcy – obserwatora w taki sposób, by odzyskać wspólnotę świata dzieła i podmiotu, podważyć rzekomą obiektywność abstrakcyjnego dystansu między dziełem a podmiotem. Jeżeli w ogóle możemy powiedzieć o funkcji dzieła jako ujawnienia (czegoś i samo-jawienia się) prawdy, to zadaniem dzieła staje się powiązanie na powrót formy samego doświadczenia z rzeczą – dziełem, a nie ich przeciwstawienie.

Żeby odnowić ową więź we wspólnocie świata, odrodzić dzieło w jego tożsamości, należy przede wszystkim zrewidować kategorie jego „materialności” oraz przybliżyć sens „wydobywania się”, „wschodzenia”, ujawniającego i zarazem zakrywającego oblicze dzieła, jego szczególny charakter, zakorzeniony bezwzględnie w jedności dzieła. Materialności dzieła nie można traktować jako materialnej podstawy – nośnika właściwości, analizowanego zgodnie ze schematem substancji i jej przypadłości, a zatem wedle arystotelesowskiego modelu metafizyki¹⁷. Porzucić także trzeba identyfikację materialności dzieła w kategoriach jedności zmysłowych jakości, ewentualnie jakości pierwotnych i wtórnych – na polu tzw. doświadczenia estetycznego. Trzecie wreszcie złudzenie, z którym musimy się rozstać, to rozdział jedności dzieła na formę i materię¹⁸.

Podważeniu arystotelesowskiej metafizyki towarzyszy odrzucenie wywiedzionej z reprezentacjonalistycznej teorii umysłu, subiektywistycznej i sensualistycznej w swojej genezie, nowożytnej estetyki¹⁹. Jeżeli od tego właśnie powinniśmy zacząć przebudowę rozumienia dzieła sztuki, to wydaje się jasne, że bliższe nam czasowo

16. Boehm, „W horyzoncie czasu”, s. 69. To właśnie miał na myśli także Schlegel, gdy mówił, że poezję może krytykować tylko poezja, przy czym dzieło sztuki definiował jako „prezentację koniecznego wrażenia w jego stawaniu się”; zob. Friedrich Schlegel, *Fragmenty*, tłum. Carmen Bartl, oprac. Michał Paweł Markowski (Kraków: Wydawnictwa Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2009), s. 31; por. także wypowiedź Schlegla, że ludzie są „kandydatami do istnienia”, a mało jest takich, którzy naprawdę istnieją (*ibid.*, s. 45).

17. Także Oskar Bätschmann symbolicznie przeciwstawia Hermesa Arystotelesowi: Arystoteles uosabiałby dążenie do jednoznaczności, ograniczanie (na tyle, na ile to osiągalne) wieloznaczności w sposobach orzekania o czymś. Ale spoglądając nieco głębiej, zauważamy, że spór toczy się o możliwość naturalnej, zmysłowej i intelektualnej percepcji świata, gdyż wystrzone stanowisko hermeneutyczne głosi raczej pogląd, iż ostatecznie wszystko jest interpretacją, nawet byt: *esse est interpretari*. Wyrażając to w inny sposób, mamy do czynienia z zanikiem odróżnienia teorii od interpretacji; zob. przenikliwe analizy Stanleya Rosena, *Hermeneutyka jako polityka*, tłum. Paweł Maciejko (Warszawa: Fundacja Aletheia, 1998), s. 191–193. Rzecz jasna, obrazy można postrzegać jako „wglądy”, „interpretacje”, „ingerencje” (Gottfried Boehm, „Hermeneutyka a sztuka nowoczesna”, tłum. Małgorzata Łukasiewicz, w: *id.*, *O obrazach i widzeniu*, s. 106), niemniej wprzód musi być coś, co jest interpretowane, co jest przedmiotem wglądu.

18. Boehm, „W horyzoncie czasu”, s. 72.

19. Zob. Ernest Lee Tuveson, *Imagination as a Means of Grace. Locke and the Aesthetics of Romanticism* (Berkeley–Los Angeles: University of California Press, 1960).

na przykład modele emergentnych jakości estetycznych są również nieadekwatne, podobnie jak wszelkie instytucjonalne czy kontekstualne „definicje” sztuki. Istota dzieła kryje się właśnie w jego aktywności – totalności działania, aktywizacji momentów materialnych i czasowych, nieprzerwanego dziania się i reprezentowania sensu – uobecniania swojej ontologicznej tajemnicy, analogicznie do treści świata, uchwyconej, zdaniem Heideggera, w greckim pojęciu *physis*²⁰ – wspomnianego wcześniej oscylowania między odkrywaniem i skrywaniem, „wzschodzeniem”, w którym „ziemia istoczy się jako kryjąca”. „Herstellen der Erde” pozwala spojrzeć w nowy sposób na kwestię materiału dzieła – jeśli materia dzieła nie jest ani oparciem dla przypadłości, ani substratem dla wrażeń, to jej działanie (w świetle „dziania się” dzieła – ontologia ta jest w pełni dynamiczna) polega na

ujawnianiu jej własnej pełni, swoistości – materia ani nie ulega anihilacji (de-materializacji, jak w plotyńskim prześwitywaniu „idei” piękna jako racji zarodkowej formy dzieła, dzięki której to idei dzieło istnieje pełniej, bardziej doskonale, intensywniej, bo zarazem przeobraża – do granic de-materializacji – materię, z której powstało), ani prze-tworzeniu, mającemu na celu pozyskanie nowych jakości (estetycznych). Dopiero w dziele sztuki materia może odkryć swoją pełną potencjalność, swoje działanie – gdyż dzięki nim dopiero otwiera się świat dzieła. Procesualność, „dzianie się” i oddziaływanie dzieła sztuki dodatkowo wydobywają starannie dobrane określenia: dążenia, oporu, podtrzymywania, ochrania, spoczywania, wznoszenia się, wschodzenia.

Jeżeli zadaniem sztuki jest ukazać nową, dzięki niej powstałą rzeczywistość – albo zupełnie inaczej ująć

20. Prawda dla Heideggera to, jak wiadomo, „nieskrytość”, potem – jak światło w porze świtania – „Entbergung” – „dzianie się”, wydarzenie; por. zwięzłą krytykę Wolfganga Künnego, gdzie mowa także o metaforyczności określeń Heideggera oraz niejasnym powiązaniu między prawdą „nieskrytością” a prawdą zdania – „poprawnością”; zob. Wolfgang Künne, *Conceptions of Truth* (Oxford: Oxford University Press, 2005), s. 106–108. W szerszym, bardzo pogłębionym ujęciu na słabości Heideggerowskiej wykładni koncepcji *physis* u Platona i Arystotelesa (w kontekście metafizycznym) zob. Stanley Rosen, *The Question of Being. A Reversal of Heidegger* (New Haven–London: Yale University Press, 1993), s. 7–23. W następstwie problematyczne jest także zarzucenie wykładni obrazu w kategoriach „podłoża”, „nośnika” cech akcydentalnych – hermeneutyka obrazu, widząc istotę obrazu mocnego w jego „nieodróżnieniu” oraz wymykaniu się językowi pojęć, zaciera dystynkcje, przekształcając je w zdynamizowane relacje, podbudowujące immanencję obrazu (ikoniczną gęstość). Nie ma jednak powodu, dla którego nie można by analizować obrazu w kategoriach jego cech i jakości, których wprowadzenie przecież nie musi wcale być utożsamiane z przyjęciem metafizycznych rozróżnień na formę i materię, na arystotelesowski hylemorfizm. Krytykę XIX-wiecznej „metafizyki” formy, upatrującej w formie wizualnej dzieła czynnika wyższego i twórczego jako czynnika świadomości, kształtującego treść, także w wykorzystaniu pojęcia „forma” (o idealistycznym rodowodzie) w historii sztuki przełomu XIX i XX w., w ramach fałszującej opozycji „formy i treści” przedstawił David Summers, „Form, Nineteenth-Century Metaphysics, and the Problem of Art Historical Description”, *Critical Inquiry* 15, nr 2 (1989), s. 376–384 i 396–397. Summers proponuje w zamian funkcjonalistyczne (stosujące zasady „inferential criticism” oraz analizy intencji – celowych działań „aktorów” sceny historycznej) próby wyjaśnienia, dlaczego „obrazy wyglądają tak, jak wyglądają” (s. 393–395) – jest to reakcja na ograniczenia esencjalistycznego formalizmu, jak i materialistycznego esencjalizmu (w postaci reprezentowanej przez Timothy’ego J. Clarka) w historii sztuki. Dyskusja nad językiem pojęć i jego nieusuwalną nieadekwatnością w stosunku do obrazu („logiki obrazu”, określającej porządek widzenia zasadniczo różny od porządku pojęciowej refleksji i jej językowej ekspresji, które zresztą zdają się nieodróżnialne w swojej heurystycznej, logicznej i psychologicznej jednoczesności) może być traktowana jako część historii ekfrazy, a także jako źródło do namysłu nad językiem historii sztuki; zob. analizy Baxandalla podnoszące relacyjny charakter języka krytycznego historii sztuki i jego niemożność sprostania funkcji opisowej przedmiotu – dzieła: Michael Baxandall, „The Language of Art History”, *New Literary History* 10, nr 3 (1979), s. 453–465. O tworzeniu możliwości znaczeniowych obrazu jako relacji sensu, które zachodzą na płaszczyźnie obrazu (będącej znakiem) i stają się uchwytnie dzięki aktywizacji mechanizmów percepcyjnych, zob. David Summers, „The «Visual Arts» and the Problem of Art Historical Description”, *Art Journal* 42, nr 4 (1982), s. 301–310. Uwagi Summersa na temat ograniczeń języka opisu historii sztuki także podkreślają jego (tj. języka) historyczne uwikłania i zwodniczość przekonania o neutralności relacji między odbiorcą a dziełem.

rzeczywistość zastaną – to język Heideggera pełni tę funkcję w stosunku do filozofii dzieła, która nie jest teorią dzieła, ale refleksją współtworzącą samą sztukę – w nasyconym ekspresjonistycznym patosem wokabularzu Heideggera spełnia się romantyczny sen o zatraceniu granicy między sztuką a światem (dzieło samo jest światem), sztuką a życiem (artyzmem życia w ujęciu Schlegla), sztuką a poezją – wyodrębnia je czynność zwana „poetyzowaniem” (*dichten*).

Dodajmy na marginesie, że odwzorowanie świata w języku tak doskonale, precyzyjnie dostrojonym, że – jak powiedziałby Eliot –

I każda fraza
I zdanie trafne (gdzie każde słowo jest u siebie
w domu
Tak miejsce biorąc, aby inne wesprzeć
Nie słowo onieśmielone albo buńczuczne
Przetarg łatwy pojęć nowych i utartych
Ale właściwe słowo zwykłe, lecz bez prostactwa.
Wyrażenie poprawne ściśle, lecz bez pedanterii
I cały zespół w harmonii tańca)²¹

– bywało synonimem reakcji o wektorze skierowanym w przeciwnym kierunku, postawy anty-romantycznej. Heideggerowska ontologia dzieła, której innym, kluczowym zupełnie aspektem jest czasowość dzieła, przynajmniej do pewnego stopnia zgadza się z tym, co ongiś zgrabnie wyraził Archibald MacLeish:

A poem should be equal to:
Not true.
For all the history of grief
An empty doorway and a maple leaf;

For love
The leaning grasses and two lights above the sea –
A poem should not mean
But be²².

Popularność tego zalecenia wśród literaturoznawców spod znaku New Criticism może być nieco zwodnicza. „Bycie” dzieła na pewno nie wyczerpuje się w tym, co ono znaczy: prawda, uobecniona w dziele, stanowi – Boehm idzie tutaj śladem Gadamera – przyrost bytu. Żadne dzieło godne tego miana – potem u Boehma zyskujące rangę „obrazu mocnego” – nie realizuje swojej ontycznej tożsamości przez pełnienie różnych funkcji: ilustracji, powielenia, zastępowania. Obraz nie rywalizuje z rzeczywistością, stając obok jako jej kopia czy odwzorowanie – sam przecież jest swoją własną rzeczywistością, swoim własnym światem. Tę narzucającą się konkretność (obecność) można by chyba określić także jako „nieuściepliwość” wobec naporu świata codzienności, zabiegania, zapobiegliwości, użyteczności. Gadamerowska gra, w której liczy się udział, a nie osobowość grających – w grze estetycznej prezentuje się sama natura gry²³.

Niezależnie od tego, czy skupilibyśmy się na Heideggera koncepcji wyłaniania się prawdy bycia w dziele sztuki, czy na Gadamerowskiej analizie własnego bycia obrazu i prezentacji (obrazu i w obrazie) jako procesu bytowego, uderzające jest nieustanne akcentowanie, nieprzerwane podkreślanie samodzielności, samoistności i tożsamości obrazu – bowiem obraz jest, co prawda, modusem poznawania, mającym własny porządek (a przynajmniej taki porządek musi zostać odkryty i wyswobodzony spod dominacji słowa – dlatego krytyka trójwarstwowej koncepcji znaczenia Panofsky’ego

21. Thomas S. Eliot, „Little Gidding”, tłum. Jerzy Niemojowski, w: id., *Wybór poezji*, oprac. Krzysztof Boczkowski, Wanda Rulewicz (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, 1990), s. 317–318.

22. Archibald MacLeish, „Ars Poetica”, *Poetry. A Magazine of Verse* 28, nr 3 (1926), s. 126–127.

23. Należy oczywiście mieć na uwadze, że „gra” w myśli Gadamera, z jej sferą autoprezentacji, spontanicznością, swobodą, uroczystą powagą, prymatem gry wobec świadomości grającego (subiektywności grającego), stanowi całkowite zaprzeczenie i odrzucenie niwelującej, abstrakcyjnej, „odróżniającej” – czystej świadomości estetycznej (i jej następstw dla domeny ontologii dzieła) – jako czysto formalnego momentu, jak również społeczno-historycznych konsekwencji uprawiania oraz doświadczania sztuki, z którymi zmagał się jeszcze Warburg, walcząc z estetyzacją Odrodzenia w obszarze cyrkulacji idei „renesansizmu”. Jeżeli Gadamer mówi o „przyroście bytu” – gdy obraz wydobywa i uobecnia coś, czego nie można dostrzec w świecie przedstawionym inaczej jak tylko dzięki obrazowi, to przyrost bytu wnosi też coś nowego do poznania świata przez grającego – istota gry polega na tym, że „przemienia grającego”; zob. Hans-Georg Gadamer, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, tłum. Bogdan Baran (Kraków: Inter Esse, 1993), s. 106–109 oraz 122–123.

obejmuje refutację quasi-językowej koncepcji znaczenia obrazu na rzecz doświadczenia i partycypacji w totalności obrazu – i doświadczenie to dopiero wtórnie i zawsze ułomnie może zostać „przejęte” niejako przez język (pojęć) – prawdziwy, „mocny obraz” wymaga relacji dwustronnej (w pełni dialogicznej), a lepiej rzekłszy, wprowadza logikę widzenia, wprawiającą w ruch coś na podobieństwo wymiany idiomów, skoro obraz udziela swojej wartości temu, co przedstawione, a z kolei to, co przedstawione, udziela obrazowi swej bytowej zawartości (byt ten – *nota bene* – może się pojawić tylko w obrazie i za jego obecnością – bo nie za pośrednictwem) – a jednak nie tyle modus poznawania, ile status obecności – istoczenia się prawdy obrazu (czy obrazu mocnego jako niepodatnego na rozróżnienia) decyduje o hermeneutycznym statusie dzieła. Piękno dzieła, jego odświętność, obrazowa paradygmatyczność, dzieło jako *ergon*, uobecnienie własnej istotowości, *repraesentatio* prawdy bytu (przyrost bytu – powtórzmy – u Gadamera) nie są kwestią relacji, lecz prawdy w sensie ontologicznej obecności i – jeśli tak można powiedzieć – wewnętrznej zgodności obrazu z tym, co obrazowane²⁴.

Obraz ma zatem wymiar zasadniczo egzystencjalny, a dopiero w dalszej analizie estetyczny – czy też może pełnić inne funkcje – niemniej są one realizowane

dzięki „obrazowości” obrazu. Dla hermeneutyki obrazu takie stwierdzenie nie ma charakteru tautologii – wyraża w mocnym sensie obecność obrazu i – jednocześnie – sieć dwustronnych zapośredniczeń. Mediatyzacja nie dotyczy tylko kwestii medium, lecz – może przede wszystkim – języka. Zresztą zawsze chodzi o proces, a nie utrwalony i zidentyfikowany stan rzeczy.

JĘZYK BYTU

Język, który stawia sobie za cel oddanie sprawiedliwości doświadczeniu obrazu, i chce zarazem zaświadczyć (być świadkiem – posłem – *theoros* – ogląd naoczny stanu rzeczy) o jego nieusuwalnej obecności, staje się językiem, który do pewnego stopnia musi się wyrzec samego siebie – przejmując np. częściowo zakres znaczeń i patos charakterystyczny dla języka religijnego i mistycznego²⁵ – jak choćby w tym przypadku, gdy Gadamer odwołuje się do pojęcia „paruzji” czy „absolutnej współczesności” dla wydobycia statusu obrazu („sposobu istnienia bytu estetycznego”²⁶). Bytowa godność obrazu, wartość obrazu mocnego, przez którego prezentację to, co przedstawione, ukazane, doznaje także bytowego wyniesienia – przyrostu bytu, ufundowana jest właśnie na tym akcie tworzenia własnej rzeczywistości (gdzie obraz nigdy nie ulega samozniesieniu²⁷ – uwydatnia się,

24. Ontologiczna nierozdzielność obrazu oraz tego, co prezentowane, jest całkowicie prymarna i pierwotna. Jak pisze Gadamer, „obraz eksponuje własny byt, aby pozwolić być temu, co odwzorowane” (Gadamer, *Prawda i metoda*, s. 152). Jedność, a raczej totalność obrazu ogarnia także to, co wykluczać musiała „odróżniająca” świadomość estetyczna w swojej postulowanej symultaniczności.

25. Odrębną, ale powiązaną sprawą pozostaje wnikliwie rozważana przez Boehma kwestia języka, którym mówimy o obrazach. Wielce całą sprawę upraszczając, można powiedzieć, że możliwość języka werbalnego w odniesieniu do obrazu wyprowadzona zostaje z konieczności uwzględnienia tego, co łączy język werbalny z obrazem w takim samym stopniu, jak tego, co je różni. Językowa (nieunikniona) wykładnia obrazu jest ugruntowana na świadomości przejścia, którego następstwem staje się metaforyczna transpozycja. Mówić o obrazie to tyle, co „tematyzować podstawę obrazu jako moment konkretnego zjawiska obrazowego”; zob. Gottfried Boehm, „Kwestia obrazów”, tłum. Małgorzata Łukasiewicz, w: id., *O obrazach i widzeniu*, s. 151. Podstawowym założeniem pozostaje przekonanie, że obrazu nie da się ani wyprowadzić z pojęcia, ani sprowadzić do poziomu języka werbalnego; por. także Bättschmanna analizę tradycji uzależniania obrazu od pojęcia z istotnym zastrzeżeniem co do „jednoznaczności” obrazów; zob. Bättschmann, *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik*, s. 36–48. *Mutatis mutandis*, odnosi się to także do praktyki przekładu obrazu na inny obraz. Jak dostrzegł już dawno Heinrich Wölfflin, nawet jeżeli w wąskim sensie *Sehstufen* (*Formstufen*) są pozbawione wyrazu (jako czyste możliwości przedstawiania), w szerszym sensie mają one swoją własną „duchową fizjonomię”: „Widzi się nie tylko inaczej, ale widzi się co innego, i wraz z formą zmienia się wyobrażenie tego, co – mówiąc najbardziej ogólnie – jest żywotnie odbierane”; zob. Heinrich Wölfflin, *Das Erklären von Kunstwerken. Mit einem Nachwort des Erfassers* (Leipzig: Verlag E. A. Seemann, 1940), s. 47.

26. Gadamer, *Prawda i metoda*, s. 142–143.

27. W innym sformułowaniu – sztuka powstaje i istnieje zanim zacznie realizować konkretne historyczne funkcje (które przecież może rychło utracić choćby przez przeniesienie obrazu

zarazem wskazując na to, co przedstawia). Jest to wyrażenie moment Heglowski²⁸ – chociaż bez zaakceptowania wymogów dialektyki pojęcia i historiozoficznej koncepcji. W sztuce – wedle Hegla – świadomość ujawnia się w swojej wolności i osiąga poziomu samowiedzy dzięki swobodzie kształtowania – przetwarzania, przekształcania formy w poszukiwaniu najdoskonalszego przejawu idei. Tak zatem świadomość prezentuje się w formie jako prawda²⁹ – gdy osiągnięciu momentu doskonałej zgodności formy i treści, przejawu zmysłowego i ducha w ideale – mamy do czynienia z pięknem (historycznie urzeczywistnionym w greckiej rzeźbie).

Momenty dialektyki formy i treści oraz prezentacji wolności tworzącej świadomości nie odgrywają już jednak w hermeneutyce obrazu tak ważnej roli.

Heglowskie „unendliche Herumbildung” – niechciana, lecz niestety konieczna konsekwencja dramatycznego przebiegu ludzkiej samowiedzy i następstwo romantycznych ekscesów – zostaje zastąpione przez „unendliche geistige Produktivität” Konrada Fiedlera³⁰, jednego z prekursorów hermeneutyki obrazu. Jeżeli Fiedler jest faktycznie pionierem hermeneutyki obrazów, to paradoks jego historycznej sytuacji polega na tym, że unieważnia on tezę Hegla o stopniowym umniejszaniu się roli sztuki za pomocą kantowskiej doktryny o konstytuowaniu świata (w jego przypadku – świata naoczności form artystycznych) za pomocą kategorii duchowej aktywności, które Hegel chciałby postrzegać jako „przewycięzione” w swojej logice pojęć – lecz zarazem dochowuje mu poniekąd wierności, akcentuje

sakralnego do muzeum – proces zaobserwowany jednocześnie przez Goethego i Schlegla) ze względu na samą siebie; można by rzec, że sztuka jest zawsze efektem prowadzonej przez dzieje *apologia pro vita sua*. Z wielu wypowiedzi przypomnijmy słowa Jacoba Burckhardta: „die Kunst ist [...] um ihrer selbst willen vorhanden”; w innym miejscu, z isticie romantycznym patosem, pisał o nieprzemijającym trwaniu sztuki: „allgültige, allverständliche Bilder, die das einzig irdisch Bleibende sind, eine zweite, ideale Schöpfung”; zob. Jacob Burckhardt, *Die Kunst der Betrachtung. Aufsätze und Vorträge*, red. Henning Ritter (Köln: DuMont, 1997), s. 191–192. O tym, jak według Burckhardta sztuka pokonuje swój interwał czasu, godząc historyczną wiedzę i *Genuss – Zeitenthobenheit* zob. np. Dieter Jähnig, „Jacob Burckhardts Bedeutung für die Ästhetik”, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Kunst* 53 (1979), s. 173–190. 28. Por. typowe sformułowanie Hegla: sztuka nie wyczerpuje się w biegłości technicznej i nie jest też domeną czystego myślenia (abstrakcyjnego – filozoficznego; albo węższej – naukowego): „Moment duchowy i moment zmysłowy muszą być w twórczości artystycznej zespolone w jedną całość. Bo można by np. pragnąć napisać utwór poetycki, ująć to, co ma być przedmiotem poetyckiego przedstawienia, najpierw w postaci jakiejś prozaicznej myśli, a potem dopiero wtłoczyć w obrazy, rymy, itd., tak iż forma obrazowa byłaby tu jedynie ozdobą i dekoracją, sztucznie przyczepioną do abstrakcyjnych refleksji. Ale poezja w ten sposób tworzona byłaby lichą poezją, tu bowiem wystąpiłoby w działaniu rozłącznym to, co w twórczości artystycznej powinno być nierozdzielnie ze sobą zespolone”; zob. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Wykłady o estetyce*, t. 1, tłum. Janusz Grabowski, Adam Landman, oprac. Adam Landman (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1964), s. 70. I nieco wcześniej: „Strona zewnętrzna kieruje nas ku stronie wewnętrznej. Albowiem zjawisko, jeśli coś oznacza, nie przedstawia samo siebie ani tego, czym jest jako zewnętrzne, lecz wskazuje na coś innego [...]. W tym sensie należy rozumieć znaczenie dzieła sztuki: nie powinno się ono wyczerpywać tylko w liniach, krzywiznach, płaszczyznach, wyźłobieniach i wklęsłościach kamienia, w kolorach, tonach, dźwiękach czy innych właściwościach użytego materiału, lecz musi tętnić życiem wewnętrznym [...]” (ibid., s. 35).

29. W hermeneutyce obrazu prawda obrazu uobecnia się i ukazuje o tyle, o ile siła mocnego obrazu potwierdza jego samoistność, ale zarazem daje nam wgląd w istnienie czegoś tak, że następuje Gadamerowski „przyrost bytu”. Hegel w tym kontekście mówi o prawdzie dzieła jako zgodności z pojęciem sztuki. W *Encyklopedii nauk filozoficznych* mocniej podkreśla rolę sztuki jako postaci wiedzy bezpośredniej, ale zarazem absolutność „oglądu” i wyobrażenia ducha jako „ideału”: dla wyrażenia idei (treści) owa naturalna „bezpośredniość” zostaje „przemieniona” i staje się postacią piękna – wyrażenie „verklärt” niesie ze sobą bardzo mocne skojarzenia religijne; zob. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Encyklopedia nauk filozoficznych*, tłum. i oprac. Światosław Florian Nowicki (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1990), s. 558–559.

30. Por. Werner Hofmann, „Studien zur Kunsttheorie des 20. Jahrhunderts”, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 18, nr 2 (1955), s. 136–156, zwł. s. 139–140.

mianowicie Hegel, że „narzędzia i media [poznania] nie pozostawiają przedmiotów i fenomenów bez zmiany”³¹.

FIEDLER I IMDAHL

Doniosłość koncepcji Fiedlera dla hermeneutyki obrazu wypływa z dwóch najważniejszych źródeł. Po pierwsze, Fiedler z wyjątkową stanowczością podnosił kwestię niezależności obrazu od pochodnych względem jego naocznej i wizualnie uchwytnej struktury funkcji; obraz jest wytworem czysto duchowej aktywności (co, *nota bene*, jest nader romantycznym znamieniem tej neokantowskiej, czasami fizjologicznie uzasadnianej koncepcji), w rzeczy samej – zapisem „widzenia, które, odzyskawszy swoją własną [podmiotowość] znaczenia [*Eigenbedeutsamkeit*], powraca do samego siebie” i jest w stanie, uwolnione od faktyczności doznania zmysłowego, skupić się na samym sobie, na swojej własnej rzeczywistości. Wtedy widzenie staje się narzędziem i sensem wytwórczości ducha, która leży u podstaw sztuki nie jako imitowanie świata empirycznego, lecz jako ukazywanie nowej – wytworzonej w ramach swoich zasad kształtowania – rzeczywistości. „Treścią dzieła jest nic innego jak samo kształtowanie”. Sztuka nie naśladuje, ale czyni widzialnym – czyni widzialnym świat form, który w obrazie powołuje do istnienia.

Sztuka jako ukazanie samego procesu kształtowania³² i przejaw czystej logiki widzenia wkracza

wtedy – i to jest drugie źródło dla hermeneutyki obrazu – gdy nauka kapituluje, gdzie zawodzi wszelka możliwość nazywania rzeczy i opisu stanów rzeczy w kategoriach języka nauki, jak i języka potocznego: język nie potrafi oddać wszystkich niuansów i subtelności widzenia – doświadczenia naoczności³³. Tylko sztuka – konstrukcja formalna widzenia – odsłania zjawiska w ich zmysłowej i duchowej pełni. Dlatego też prawdziwego artystę cechuje nie tyle wyjątkowo rozwinięta władza naoczności, ile raczej zdolność wyrażania – przedłużenie owej duchowej aktywności wytwórczej. I dlatego także sztuka polega na jedności; w sztuce wiedza jest umiejętnością, umiejętność – wiedzą.

Fiedler i nowe obszary widzenia ujawnione przez sztukę nowoczesną są dla hermeneutyki obrazu wykreśleniem nowej perspektywy – hermeneutyka obrazu, głęboko świadoma kwestii historyczności interpretacji, legitymizuje historycznie swoją absolutystyczną koncepcję obrazu poprzez akces do moderny. I na odwrót – historycznie przebadane modele obrazu służą jako podstawa analiz sztuki dawnej. W tym miejscu hermeneutyka obrazu składa słuszny hołd Maxowi Imdahlowi i jego „ikonice”.

Ikonika stanowi nieodzowny składnik hermeneutyki – rejestrację tajników „logiki widzenia”. Imdahłowska ikonika była także koncepcją polemiczną wobec

31. Zob. Herbert Schnädelbach, *Hegel. Wprowadzenie*, tłum. Andrzej J. Noras (Warszawa: Oficyna Naukowa, 2006), s. 50–51.

32. Stąd też drugim ważnym filarem teorii Fiedlera jest problem gestu wyrazowego artysty w akcie jego działania, które jest zanurzone immanentnie w samym widzeniu (wykluczone jako nieistotne są relacje „mimetyczne”, co musi w perspektywie hermeneutyki obrazu prowadzić do trudności związanych z relacją między obrazem a przedstawieniem); w samej czystej widzialności Fiedlera najważniejszym celem obrazu (poza byciem obrazem jako konfiguracją form) byłoby osiągnięcie statusu reprezentacji jako reprezentacji – z wykluczonymi jako „obce” bądź „nieistotne” mechanizmami odnoszenia się do czegoś wykraczającego poza konieczną logikę kształtowania form. Oczywiście ekspresja gestu twórczego nie ma nic wspólnego ze zwulgaryzowaną, rzekomo leżącą u podstaw romantycznej teorii tworzenia, ekspresją osobowości. „Czysta widzialność” jako niezależność (bądź uwolnienie) od potocznych nawyków percepcji i jej przywiązania do świata przedmiotowego oraz akcent, jaki Fiedler kładzie na „kształtowanie” jako właściwą treść dzieła, przywodzą na myśl także koncepcję czysto „muzycznego” (formalnego) piękna dzieła muzyki i atak na „zmurszałą estetykę uczucia” Eduarda Hanslicka. Szerzej o estetyce formalizmu zob. Lambert Wiesing, *Widzialność obrazu. Historia i perspektywy estetyki formalnej*, tłum. Krystyna Krzemieniowa (Warszawa: Oficyna Naukowa, 2008).

33. O tej roli kształtowania formy artystycznej i widzenia formalnego jako zaprzeczenia nie tylko naśladowczych zadań sztuki, ale przede wszystkim dominującej roli języka pojęciowego i pasywnej, „odwzorowującej” koncepcji poznania zob. Michael Podro, „Are Works of Art Provisional or Canonical in Form? Fiedler, Hildebrand, and Woelfflin”, w: *Kunst und Kunsttheorie 1400–1900. Vorträge, gehalten anlässlich des 22. Wolfenbütteler Symposions („Kunstgeschichte von Vasari bis Winckelmann”) vom 1. bis 5. Dezember 1987 und des 24. Wolfenbütteler Symposions („Kunstgeschichte seit Winckelmann”) vom 27. November bis 1. Dezember 1988 in der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel*, red. Peter F. Ganz (Wiesbaden: Harrasowitz Verlag, 1991), s. 405–413.

ikonologii Panofsky'ego. Ikonika jest nauką widzenia, respektującą wszelkie – mówiąc słowami Fiedlera – *Eigengesetzlichkeiten* przedstawienia obrazowego. Jak się wydaje, jej rdzeniem jest przechodzenie w procesie wzrastającej wizualnej świadomości (pozhistorycznej – nie jako wyniku koniecznej ewolucji – lecz skupionej na konkretnym doświadczeniu obrazowym, na dodatek ujętym quasi-kategorialnie, tzn. jako narzędzie tworzenia i obrazowego, nie pojęciowego, kategoryzowania, według kryteriów widzialności, świata będącego

immanentnym wytworem wizualnej świadomości artystycznej) od widzenia rozpoznającego do widzenia widzącego. Nader fascynujące są podjęte przez Imdahla wysiłki *ex negativo* – wykazanie, na czym polega jedność konstrukcji przedstawienia i świata zobrazowanego przez odwołanie się do dowodzenia z zakresu eksperymentu wzrokowego: przesunięcia postaci w polu obrazowym, skutkującego natychmiastowym przekształceniem nie tylko ładu kompozycyjnego, ale i znaczenia obrazu jako jedności formy i przedstawienia³⁴.

34. Zob. Max Imdahl, *Giotta. Arenafresken. Ikonographie – Ikonologie – Ikonik* (München: Wilhelm Fink, 1996), s. 91–96. Przypominając Fiedlera obronę samodzielności i „prawowitości” naoczności wizualnej, Imdahl ocenia Panofsky'ego pojęcie „kompozycji” jako zawężone do operacji widzenia rozpoznającego (wiedzy praktycznej – potocznej – w terminach Panofsky'ego z lat 1939–1955; w wersji z 1932 r. Panofsky stosował określenie *Daseinerfahrung* jako źródło dla identyfikacji *Phänomensinn*). Ani pojęcie „kompozycji”, ani „formy” u Panofsky'ego nie są w stanie – wedle Imdahla – uchwycić fenomenu „obrazowości”. W trakcie bardzo szczegółowych analiz ząębiana się porządku narracji oraz przedstawienia z porządkiem wewnętrznym kompozycji obrazowej (i usytuowania widza – jak choćby w świetnej obserwacji rozmijania się osi perspektywicznej z osią obrazu w scenie z Kany Galilejskiej – Imdahl pokazuje, jak można relacje przestrzenne wykorzystać do utrwalenia relacji czasowych trwania i momentu) – Imdahl wprowadza m.in. kategorię *Sehangebot*; to „wezwanie do widzenia”, „sposobności”, wyzwania, jakie stoi przed widzem, rozpościera przed nim możliwość zaistnienia w obrazie (tym razem jest to *Wskrzeszenie Łazarza*) oglądowej, powiedziałbym strukturalno-metaforycznej odpowiedniości między wszechmocą Boga i jej zobrazowaniem przez Giotta jako „naocznego wyrazu bezkonfliktowej koincydencji tego, co wieczne, upływu czasu i jednego momentu” (Imdahl, *Giotta*, s. 74–76). Oskar Bätschmann traktuje arystotelesowskie pojęcie „doświadczenia” (wyrażone w zdaniu orzecznikowym) oraz Husserla wezwanie do powrotu do „Lebenswelt” jako dwie uzupełniające się koncepcje doświadczenia, a łączy je idea „doświadczenia dialektycznego” wywiedziona z Hegla: ruchu prowadzącego od świadomości naturalnej do wiedzy naukowej, która przez swoją negatywność oczyszcza nas z naturalnej wiary w rzecz *an sich* i pozwala uświadomić sobie, że rzecz jest o tyle, o ile jest czymś dla naszej świadomości. Dla Bätschmanna oznacza to uzasadnienie subiektywności oraz dziejowości doświadczenia, unieważniającego jałowe poszukiwanie absolutnie obiektywnego punktu poznania. W zastosowaniu do widzenia obrazu negatywność doświadczenia, aktywna w procesie „świadomej naoczności”, umożliwia przechodzenie od wiedzy identyfikującej przedmiot przedstawiony do „specyficznej produktywności obrazowego doświadczenia” – uchwycenie owej „produktywności” zakłada nie tylko rozpoznanie przedmiotów, ale – przede wszystkim – negację owego rozpoznania; zob. Bätschmann, *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik*, s. 115–117, 120–121, 127–129. Stosując język mniej ezoteryczny, można zapytać za Gombrichem: czy możemy jednocześnie widzieć obraz i to, co na obrazie (w obrazie) przedstawione? Różnica między podejściem Bätschmanna i Gombricha jest następstwem odmiennej roli przyznawanej refleksyjnej świadomości w procesie naocznej percepcji obrazu. Pozostaje pytanie, czy faktycznie Imdahl, Bätschmann i Gombrich, mówiąc o „obrazie”, mają to samo na myśli? W przypadku Imdahla, na przykład, na plan pierwszy wysuwa się powiązanie kompozycji, planimetrii i ustalonej przez nie wizualnej praktyki wykrywania koherencji między nimi a przedstawieniem – „sinnlich – anschaulich” wskazuje dokładnie na „naoczność sensu” – choć ma, niepodważalnie, naoczny, tj. wymykający się referencji tekstu i referencji przedmiotowej, charakter. „Daseinerfahrung” jest wszelako nowoczesnym, postkantowskim przekształceniem Arystotelesowskiej *praxis* w świetle (nawet w wysublimowanej, oczyszczonej z witalistycznych relikwów postaci) „form życia” – *Lebensform* – i jeśli to one wyznaczają reguły sensowności doświadczenia, to mamy wówczas przed sobą przykład ontologizacji praktyki codziennego doświadczenia. Ontologia obrazu jako „czystej widzialności” sytuowałaby się całkowicie poza owym *Daseinerfahrung* Panofsky'ego i zarzut Imdahla pozostawałby w mocy. Niemniej język analizy, którego trzyma się Imdahl, a nawet taki „purysta” jak Wölfflin, pozostaje wciąż językiem przedmiotowych odniesień i językiem ekspresji odbieranej jako wyraz form świata przedmiotowego. Widzenie jest – jak to

Ten zabieg uwydatnia kwestię totalności obrazu w kategoriach „konieczności” dla interpretacji. Obrazy mogą pełnić różne funkcje: ilustrować coś, informować, oznaczać, lecz żadna z nich nie powinna unieważniać bycia obrazu obrazem i redukować obrazu do poziomu substytutu. Wszelkie możliwe relacje, zachodzące w obrazie między tym, czemu Boehm nadaje miano „linii granicznych” (między figurą a tłem, relacje przestrzenne – tak wnikliwie analizowane przez Aloisa Riegla w jego interpretacjach reliefów sarkofagowych czy w ramach problemu subordynacji i koordynacji w malarstwie holenderskim), z których „wylaniają się zjawiska, wynurza się sens”, mogą zaistnieć tylko dzięki temu, że stanowią immanencję obrazu – nie jego podstawę czy substrukturę, i w nich obraz się dzieje, obraz się wydarza, z nich czerpie swoją siłę. „Tożsamość bytu i zjawiska w obrazie (ich nieodróżnialność)”³⁵ – jak pisze Boehm – nie powinna nam sugerować wszelako jakiejś parmenidejskiej z ducha idyntityczności – linie graniczne są ruchome i kryją w sobie potencjalność wielu relacji, a te z kolei – ujęte w naoczności doświadczenia – nie mogą zostać adekwatnie opisane. W obrazie zawsze jawi

się coś więcej, zachodzi w nim proces, który prowadzi do „ikonicznej nadwyżki”. Obraz – tak w sensie artystycznej konstrukcji, jak i w sensie samoistnej bytowo konstelacji – nigdy nie jest pusty, „gęstość ikoniczna” jest zaś tym, co z perspektywy logiki języka opisu i analizy jest najbardziej puste – jednoczesność relacji między postaciami, między postacią a kompozycją.

Ikoniczna gęstość zatem, choć niedostrzeżona np. w ramach interpretacji trójwarstwowej Panofsky’ego³⁶, stanowi refutację teorii obrazu ograniczających się do ujęcia obrazu jako narzędzia funkcjonalnego, lecz i tej ugruntowanej tradycji myślenia o obrazie, która koniec końców – rzekomo w imię autonomii sztuki – zadowala się umieszczeniem obrazu na osi hierarchicznie uporządkowanych pod względem intensyfikacji doznań (wrażeń – rozkoszy – uniesień) estetycznych.

CZY AUTONOMIA OBRAZU?

Ciekawe, że ta rozgrywająca się po Shaftesburym autonomizacja sztuki³⁷ w imię autoteliczności doświadczenia piękna i bezinteresowności obcowania

ujmuje hermeneutyka obrazu – interpretacyjne, eksplikatywne. W tej dychotomii (rzekomo odwzorowującej receptywności (Arystoteles) i kreatywnego unaoczniania (Fiedler) odwróceniu (i zanegowaniu) ulega właśnie podstawowa dystynkcja między *praxis* i *theoria*. Bazują na tym „performatywne” projekty działania za pomocą obrazów i koncepcje medium obrazowego, podnoszące cielesność obrazów i sposobów ich percepcji (Hans Belting), które, rzecz charakterystyczna, przemilczają kwestię dyspozycji do działania, chętnie za to powracają (we współczesnym pojęciowym anturazju) do intepretowanej „konstruktywistycznie” (jako wrodzona człowiekowi zdolność symbolotwórczą) idei „wczuwania się” jako „ożywiania” obrazu lub do idei „sprawczości” jako *Bildakttheorie* (Horst Bredekamp). Podstawowe zupełnie trudności w tych koncepcjach krótko i trafnie wydobywa Matthew Rampley w recenzji książki Bredekampa *Image Acts. A Systematic Approach to Visual Agency*; zob. Matthew Rampley, „Theories of Agency in Art”, *Journal of Art Historiography*, nr 20 (June 2019), dostęp 26 sierpnia 2023, <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2019/04/rampley-rev.pdf>. Ostatnio o „Einführung” w historycznym przekroju zob. Andrea Pinotti, *Empatia. Storia di un’idea da Platone al postumano* (Bari: Editore Laterza, 2011). W tym świetle Arystotelesowska *poiesis* albo staje się atrybutem umysłu w ogóle (nie tylko wytwarzania), albo wchłania w siebie obszary *praxis* i *theoria*. Ten uznawany niejednokrotnie za najważniejszy rys moderny (w dziedzinie epistemologii sięgający przynajmniej Francisa Bacona i *respective Vica* w obszarze filozofii kultury), manifestuje się w wyjątkowym uwielbieniu sztuki, czy też wyjątkowym jej uwzniośleniu, gdyż przypadnie jej rola najwyższej syntezy – jak u Novalisa, by wskazać ten przykład, albo w *Najstarszym systemie programu idealizmu niemieckiego*, w którym czytamy: „[...] najwyższym aktem rozumu, aktem, w którym rozum obejmuje wszystkie idee, jest akt estetyczny [...]. Filozof musi mieć tyle samo siły estetycznej, co poeta. [...] Filozofia ducha jest filozofią estetyczną”; cyt. za: Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Pisma wczesne z filozofii religii*, tłum. Grzegorz Sowiński (Kraków: Znak, 1999), s. 276.

35. Boehm, „Kwestia obrazów”, s. 163.

36. Wówczas byłaby także „gęstość ikoniczna” remedium na zarzucany Panofsky’emu brak przejść i powiązań między kolejnymi warstwami znaczenia.

37. Zob. także studia w tomie *Aesthetic and Artistic Autonomy*, red. Owen Hulatt (London–New York: Bloomsbury Publishing, 2013).

z pięknem – dokonana już właściwie w pismach Karla Philippa Moritza³⁸ – również nie ustrzegła się pokusy wykorzystania arsenału pojęciowego (i metaforycznego) podpatrzonego w tradycji teologiczno-mistycznej³⁹, podobnie jak w przypadku Heideggera i Gadamera. Fakt ten atoli rzuca światło na pewien aspekt hermeneutyki obrazu, która – nieustannie czujna na kwestię historyczności obrazu i historyczności interpretacji – w rzeczy samej wyswobadza „obraz mocny” z okowów historycznej konieczności – konieczności rozumianej jako zespół historycznych determinacji, niezbędnych do interpretacji i wykładni obrazu. „Obrazy mocne” – historycznie rzecz ujmując – są kontyngentne – po prostu mogły zaistnieć; skoro już jednak zaistniały, w swojej „obrazowości” są niezastąpione i konieczne.

Dla hermeneutyki obrazu „dojście” do pojęcia „obrazu mocnego” jest dodatkowo uzasadnione przez zamiar przekroczenia granicy między światem tradycyjnym a moderną – to sztuka nowoczesna, wraz z rezygnacją „z denotacji i semantyki odtwarzania”, wraz z zabiegiem „tematyzacji elementów plastycznych”, wyostrzyła i na nowo w pełni uświadomiła problem samoistności obrazu.

Trudno odmówić słuszności takiemu stwierdzeniu, lecz czy w tej historycznej autolegitymizacji obrazu nie tkwi z pozoru tylko niegroźne niebezpieczeństwo? Czy nadal mamy widzieć w obrazach Piera della Francesca zapowiedź kubizmu, prekursorstwo porządku obrazu, uzasadnianego przez cały niemal XIX w. – od *Farbenlehre* Goethego, przez uwagi Ruskina o obrazach

manierystów (w których nieuprzedzona percepcja odkrywa ład – wzór formalny, dający się porównać do kompozycji perskiego dywanu), aż po roztrząsania Adolfa Hözlza na temat porządku barw ściśle odpowiadającego porządkowi dźwięków w skali muzycznej – jako porządek czystej formy⁴⁰ i krystalicznej ekspresji, mającej być efektem czystej percepcji czystych form?⁴¹

Hermeneutyka obrazu, jak zresztą inne stanowiska metodologiczne w historii sztuki, nie stoi ani poza historią, ani też nie jest jej obce napięcie, pulsujące w pytaniu o adekwatność współczesnego nam języka i instrumentarium conceptualnego (poznawczego) do zjawisk odległych w czasie. Mówiąc nieco przewrotnie, i sięgając wprost do tradycji myślowej dyscypliny, można by zapytać o wewnętrzną relację między *Kunstsinn* Karla Schnaasego a *Kunstbedürfniss* Martina Wacker-nagla – gdzie ogniwem pośrednim byłaby Rieglowska *Kunstwollen*. Przywołanie w tym miejscu tych dwóch wybitnych badaczy i dwóch kategorii nie zostało poddyktowane zamiarem skonfrontowania historycznie i kulturowo (kontekstualnie) nakierowanej historii sztuki z historią sztuki definiowaną poprzez społeczne funkcje artystów i ich dzieł. Nie o to idzie. Gra toczy się o problem tożsamości historii sztuki – jako nauki o obrazie. Hermeneutyka obrazu, jak rzadko kiedy w dziejach teorii sztuki, świadoma jest historyczności obrazów, historyczności percepcji obrazów (stylów odbioru, można by powiedzieć za wybitnym literaturoznawcą, pomijawszy zagadnienie czysto fizjologicznych mechanizmów percepcji), wreszcie historyczności pojęcia

38. Zob. Hans Timm, „Was die Welt im innersten zusammenhält. Die neuspinozostische Nuklearästhetik der Goethezeit”, w: *Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden*, t. 1: *um 1800*, red. Wolfgang Braungart, Gotthard Fuchs, Manfred Koch (Paderborn: Schöningh, 1997), s. 115–126.

39. Zob. Meyer H. Abrams, „Kant and the 'Theology of Arts'”, *Notre Dame English Journal* 13, nr 3 (1981), s. 75–106; w odniesieniu do Winckelmanna zob. Wolfgang Stammer, „«Edle Einfalt». Zur Geschichte eines kunsttheoretischen Topos”, w: id., *Wort und Bild. Studien zu den Wechselbeziehungen zwischen Schrifttum und Bildkunst im Mittelalter* (Berlin: E. Schmidt, 1962), s. 161–190.

40. Znakomita analiza problemu rozumienia kompozycji w teorii malarstwa XV–XVIII w. pióra Thomasa Puttfarkena jest właśnie ostrzeżeniem przed tego typu zagrożeniami; zob. Thomas Puttfarken, *The Discovery of Pictorial Composition. Theories of the Visual Order in Painting 1400–1800* (New Haven–London: Yale University Press, 2000).

41. Uderzające, że nawet Wölflinowska wizja historii sztuki badającej rozwój oraz relacje form elementarnych, to znaczy pozbawionych (w swojej czystości) wyrazu, jak i jego doktryna podwójnych korzeni stylu, wywodzą się z analogii między formami sztuki wizualnej a składowymi formami języka, badanego w swojej warstwie strukturalnej i przedsemantycznej, jeśli tak można powiedzieć. Zob. wnikliwe uwagi Edgara Winda, *Art and Anarchy* (London: Faber and Faber, 1963), s. 127. Należy mieć na uwadze, że, jak zauważa Wind, formy widzenia, formy naoczne, o których mówi Wölflin, są raczej formami nie tyle „podstawowymi”, ile raczej „typowymi” (pamiętając o analogii do studiów lingwistycznych).

„obrazu”. W tej ciągle żywej tkance historyczności czymś, co spaja te trzy aspekty refleksji nad obrazem, musi stać się koncepcja samego „obrazu” jako bytu i modusu poznania, którego ontologię wyznacza tożsamość obrazu (nieodróżnialność) jako tożsamość bytu i zjawiska, immanencja relacji⁴², budujących gęstość ikonyczną obrazu, wreszcie – związana właśnie z obrazowym modusem poznania – siła obrazu, wykraczająca tak poza zmysłowe doświadczenie (estetyczne – w sensie źródłowym), jak i wtłaczanie wiedzy w gorset poznania pojęciowego⁴³. Hermeneutykę obrazu, *pace* jej hermeneutyczny rodowód, można uznać za przejaw najdalej posuniętej „troski o obraz”⁴⁴ i dążności do odzyskania „obrazu” w bogactwie doświadczenia go – ma ono rozmaite aspekty,

ale tworzy jedność odpowiadającą totalności obrazu. Troska o obraz jest odwróceniem platońskiej „troski o duszę”, dla dobra której Platon (niekonsekwentnie) chciałby się pozbyć obrazów z rzeczywistości politycznej dobrego państwa – bo wprowadzają anarchię do nowo odkrytego ładu duszy, a przez to samego porządku politycznego – platoński eros, przywołany w kontekście sztuki i poezji, nie oznacza przecież sublimacji pożądania, gdyż za nim może się kryć pożądanie artystycznego fałszu i oczekiwanie, że świat zostanie upodobniony do owej artystycznej fikcji. Hermeneutyka tworzy swoją wizję wiedzy w ostrym przeciwieństwie do platońskiego modelu wiedzy⁴⁵ – i konsekwentnie jest antyplatońska w swojej trosce o obrazy. Rzutując tę troskę na historię

42. Może to jednak prowadzić do paradoksu – o byciu obrazem i jego sile rozstrzygają wewnętrzne relacje, w procesie historycznego wyjaśniania obrazu równorzędne znaczenie mają relacje zewnętrzne, pozaobrazowe.

43. W ten sposób rozumiana koncepcja obrazu może mieć jeszcze i tę zaletę, że pozwala – na obszarze ontologii obrazu i adekwatnej doń poznawalności obrazu w jego ikonicznej gęstości – pokonać typowy rozdźwięk między percepcją obrazu jako obrazu a percepcją obrazu jako czegoś, co w obrazie się ukazuje (prezentuje, przedstawia); zob. doskonałą, krótką analizę Lamberta Wiesinga, z przypomnieniem tekstu Taine’a (Wiesing, *The Philosophy of Perception*, s. 141–149). Tam też, w ramach tradycji konfliktu między przedmiotem obrazu a obrazem w akcie percepcji, Wiesing sytuuje (z zastrzeżeniami) koncepcję „różnicy ikonicznej” Boehma. „Różnica ikoniczna” Boehma może jednak zostać przełożona na „seeing-in” Wollheima tylko wtedy, gdy „nieodróżnialność” w obrazie „mocnym” pozbawimy ściśle ontologicznego sensu i uznamy za przejaw oscylacji między różnymi aspektami postrzegania. Boehm wyraża to w negatywnym twierdzeniu, umacniającym tożsamość bytu i zjawiska w obrazie: „«Logika» obrazu nie uznaje stanów rzeczy” (Boehm, „Kwestia obrazów”, s. 150). Zatem albo obrazy nie są obrazami stanów rzeczy, albo też obrazy są płynne – w taki sposób, że każdy akt odczytania (interpretacji) obrazu tworzy go na nowo. Ale wtedy ontologia „nieodróżnialności” i immanencji sensu obrazowego zostaje podminowana i trzeba by ją ponownie osadzić w materialności obrazu, która jednak (poza cechami czysto fizycznymi) ukazuje się jako zjawisko. Obraz – przedstawienie drzewa nie jest drzewem, i jasne jest, jak wykazuje Boehm, że jawi się w obrazie na swój sposób. Jeśli jednak pozostaje przedstawieniem, które zdolne jest przemienić naszą percepcję świata poza obrazem, w jakiś sposób musi się do tego świata odnosić. Taką przemianę percepcji wielokrotnie opisywano, jeden z fascynujących przykładów znajdujemy na kartach *The Golden Bowl* Henry’ego Jamesa: „He [Adam Verver] had, like many other persons, in the course of his reading, been struck with Keats’s sonnet about stout Cortez in the presence of the Pacific; but it was probable that few persons had so devoutly fitted the poet’s grand image to a fact of experience”; zob. Henry James, *The Golden Bowl*, t. 1 (New York: Charles Scribner’s Sons, 1909), s. 141.

44. W ten sposób hermeneutyka obrazu wcale nie brzmi *unisono* z tym, co nazwano *pictorial turn*: jeśli dla W. J. T. Mitchella *pictorial turn* jest odkryciem obrazu w jego powiązaniu z tekstualnością, wizualnością, cielesnością, figuratywnością, to dla hermeneutyki obrazu „gra estetyczna” (od Gadamera) pozostaje uczestniczeniem w prawdzie obrazu, która, chociaż Boehm uwzględnia działanie obrazu, nie ujmuje tej prawdy jako wyniku funkcji dzieła ani tym bardziej jako bytu relacyjnego.

45. Jakkolwiek jest prawdą, że dla Platona prawdziwe poznanie jest „widzeniem”, to jednak noetycznym widzeniem „idei”, dlatego też Stanley Rosen konsekwentnie oddaje pojęcie *eidos* za pomocą terminu „look”; podobnie np. Jacob Klein podkreśla, że *eidos* należy tłumaczyć jako „look”, a gdy *eidos* oznacza „to, co [w pełnym tego słowa znaczeniu prawdziwie] poznawalne”, właściwym tłumaczeniem byłoby „invisible look”; por. Jacob Klein, *Plato’s Trilogy. Theaetetus, the Sophist, and the Statesman* (Chicago: University of Chicago Press, 1977), s. 3.

sztuki, hermeneutyka zwalcza coś, co można by nazwać „praktykami dysocjacyjnymi” formy obrazowej, doko-
nywanymi w imię „praktyki asocjacji idei” (dzieło jako *Dokumentsinn*) – i upodobnienie obrazu do tekstu. Para-
frazując Coleridge’a: przedhermeneutyczna historia
sztuki (rzecz jasna, są wyjątki: Theodor Hetzer, Max
Imdahl, Hans Sedlmayr dla przykładu) występowała
w drużynie „little-ists” (tzn. pierwotnie – zwolenników
teorii atomistycznych i asocjacionizmu Johna Locke’a –
oczywiście w tym pierwotnym rozumieniu Coleridge’a),
którzy z podejrzliwością, jeśli w ogóle, spoglądali na ob-
raz w jego totalności. Zobaczyć obraz jako jedną całość,
wydobyć jego ikoniczny sens, wprowadzając dystynkcje,
ale bez podziału⁴⁶ (w czym idą śladami Hegła, tyle że
temu ostatniemu chodziło raczej o dynamiczną logikę
pojęć, nie doświadczenia obrazu) – to cel hermeneutyki,
nauki z ducha romantycznej, która, zmagając się z ro-
mantyczną „metafizyką” totalności oraz preponderancji
suwerenności formy wizualnej, powraca w ukryciu do
ich korzeni i wiązanych z nimi nadziei w sferze katego-
rialnej i naocznej identyczności obrazu – identyczności
obrazu w jego obrazowości, co jest, jak się wydaje, albo
tautologią, albo – jeśli można sobie raz pozwolić na iro-
niczną uwagę – czymś na podobieństwo fragmentarycz-
nego zdania syntetycznego *a priori*. To bowiem w jed-
ności (nieodróżnialności) obrazu i osiąganym przezeń
„przyroście bytu” kryją się załączki ustanowienia nauki
o obrazie – a więc obrazowej formy wiedzy, niezależnej

od pojęciowych kategoryzacji. Nie można wykluczyć,
że nadal trzeba by jako zobowiązujące traktować słowa
Jacoba Burckhardta, który ostrzegwał, że nie rości sobie
pretensji, by, jak to ujął, „den tiefsten Gedanken, die Idee
eines Kunstwerks zu verfolgen und auszusprechen”⁴⁷.
Ten przejaw świadomej rezygnacji, lecz nie zrezygnowa-
nego w swojej misji sceptycyzmu, nie jest także sprytnym
retorycznym wybiegiem. W postawie i poglądach na na-
turę oraz cele poznania historycznego (i historii sztuki)
Burckhardta skryształizowały się w potencjalnym kształ-
cie dwie drogi, którymi podążała historia sztuki: kieru-
nek symbolizowany przez Heinricha Wölfflina (ucznia
Burckhardta) i drugi – wyznaczony dokonaniem War-
burga („duchowego” ucznia i kontynuatora Burckhard-
ta). Pominąwszy już fakt, że ten wygodny, antytetyczny
układ jest połowicznie tylko zgodny z prawdą, to jednak
faktem pozostaje, że hermeneutykę bardziej przyciąga
magnes tradycji Rieglę, Wölfflina i Sedlmayra – tradycji
koncentrującej się przede wszystkim na analizie struktur
widzenia i aplikacji tych struktur do plastycznego – su-
werennego w swojej sile determinowania tego, co przed-
stawione – porządku obrazowania. I nadal musimy po-
szukiwać sposobu, by pojednać to, co zostało, zdaniem
Friedricha Schillera, rozdzielone w epoce nowoczesnej:
oddzielenie intelektu spekulacyjnego od intelektu intu-
icyjnego – o czym wspomina poeta w *Liście VI*. W tym
zapewne kryje się największy problem hermeneutyki
obrazu: kładąc na szali jedność, tożsamość i immanencję

Gdyby tak można to wyrazić, z tego punktu widzenia „idea” obrazu byłoby to, jak obraz wy-
gląda, jak się prezentuje świadomości widza, ale dla Platońskiego *Sofisty* perspektywa widza
nigdy nie może stać się miarą „prawdy” obrazu.

46. To nader trafne sformułowanie zaproponował w swej znakomitej analizie Joseph Bungay,
Beauty and Truth. A Study of Hegel's Aesthetics (Oxford: Oxford University Press, 1984), s. 38–39.

47. Jacob Burckhardt, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens. Vollständige Neudruck der Urausgabe* (Leipzig: A. Kröner, 1925), s. VIII. Burckhardt trzeźwo
i wymownie dodaje, iż w przeciwnym razie nie byłoby potrzeby tworzenia obrazów czy rzeźb.
Romantyczna wiara w absolutne możliwości poznawcze sztuki i jej konwersyjne zdolności
nakłada obowiązek przeciwstawiania się wszelkim zakusom, jakie mogłyby przyczynić się do
osłabienia statusu obrazu, także przez przyporządkowanie go – w akcie oglądania – logice
lektury tekstu. Kwestię tę (na przykładzie m.in. Palatina, Ripy, Poussina, Le Bruna) omawia
Bätschmann, *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik*, s. 36–48. Dlatego właśnie
w momencie przełomu – rewizji panowania retoryki w teorii obrazu – Winckelmann co
prawda porównuje starannie wykonane dzieło malarza czy rzeźbiarza do napisanej starannie
książki i dochowuje wierności retorycznej idei *inventio*, z drugiej jednak strony nakazuje, by
w procesie oglądania dzieła przypatrywać się, czy tworzy ono jedną całość – na podobieństwo
obrazu w jednym słowie Homera. W ogóle zaleca, by dzieła starożytnych oglądać ze spokojem,
w skupieniu, inaczej bowiem ich wielkość i prostota umkną nam tak, jak wielkość pozba-
wionego ozdóbek stylu Ksenofonta; zob. Johann Joachim Winckelmann, „Erinnerung
über die Betrachtung der Werke der Kunst” [1759], w: *Winckelmanns Werke. In einem Band*,
oprac. Helmuth Holtzhauser (Berlin–Weimar: Aufbau Verlag, 1982), s. 39.

obrazu⁴⁸, obawia się popaść w dialektykę zewnętrznosci i wewnętrznosci, gdyż dla obrazu wszystko, co poza nim, co wobec niego zewnętrzne, jest właściwie drugorzędne. Ponieważ zewnętrzność oraz wewnętrzność nie mogą być uchwycone jako dialektyka formy i treści, przeniesienie się momentu zmysłowego i idealnego – zostało to wykluczone przez odrzucenie zarówno arystotelesowskiej metafizyki substancji, jak i estetyki „pozoru” – drogą do względnego rozwikłania trudności musi być integracja zdolności poznawczych. Tyle że nie mamy już dostępu – jak Grecy – do jednoczącej natury, ani historia zaś, ani język nie są w stanie udźwignąć takiego wyzwania. Czy dokona tego obraz – pozostaje pytaniem bez odpowiedzi⁴⁹. Co prawda, możliwe jest inne rozwiązanie, polegające na, pozornym zresztą, odwróceniu platońskiej metafizyki obrazu o 180 stopni i pogodzeniu się z tym, że współcześnie to obrazy – *simulacra* – zdobyły sobie pełnię bytu⁵⁰. Gdyby jednak tak właśnie było, oznaczałoby to triumf estetyki pozoru – na pewno nie w Hegłowskim ujęciu, dla którego pozór jest zawsze koniecznym przejawem prawdy i bytu – ale w takim tego

konceptu pojmowaniu, że poza obrazami nie ma już nic. Tym samym ziściłoby się pragnienie Schlegla, a raczej utopijne z założenia, będące więc urzeczywistnieniem sprzeczności, jego prorocstwo o romantycznej, uniwersalnej poezji progresywnej, która „potrafi najszybciej unosić się na skrzydłach refleksji poetyckiej w środku między przedstawiającym a przedstawionym, potęgując tę refleksję i powielając w nieskończonym szeregu luster”⁵¹. Hermeneutyka obrazu, dążąc do unifikacji refleksji historycznej nad obrazem w granicach *Bildwissenschaft*, nie chce jednak stać się historią obrazów jako historią powielanych modeli i schematów, gdyż wówczas jedynym, w pełni „mocnym” obrazem byłby pierwowzór wszystkich obrazów. Niewątpliwie, niebagatelną zasługą hermeneutyki obrazu jest nieustanne przypominanie, jak niepostrzeżenie historia sztuki może paść ofiarą własnych historycznych złudzeń⁵².

48. Mówiąc najkrócej, mamy do czynienia już nie tylko z obroną unikalności obrazu w jego sposobie „bycia” i „przejawiania się”, ale wprost z ontologizacją obrazu, w której obrębie, jak zauważa Rosen, tekst (dzieło sztuki, sen czy esej filozoficzny) „traktuje [się] jako znak, który odsyła nie do samego siebie, lecz do całościowej teorii ludzkiej egzystencji, by nie powiedzieć Bycia” (Rosen, *Hermeneutyka jako polityka*, s. 216).

49. Albo też odpowiedzi dostarcza taka sztuka, która w swojej formie obrazowości uwalnia się od wszelkiej transcendencji, jakiegokolwiek tęsknoty za dopełnieniem, za jakąś „obecnością”, i eksponuje swą „totalność konkretną”, dla obserwującego umysłu stając się właśnie przedmiotem intelektualnej gry; o politycznych implikacjach tego stanowiska Alexandre’a Kojève’a zob. Thomas L. Pangle, *Uszlachetnianie demokracji. Wyzwanie epoki postmodernistycznej*, tłum. Marek Klimowicz (Kraków: Znak, 1994), s. 29–41. Oczywiście teoria sztuki i estetyka stają się tutaj polityką – analogicznie do hermeneutyki w ujęciu Stanleya Rosena – tzn. teorie te mają swoje konsekwencje polityczne w działaniu. Inną odsłoną tego problemu jest uderzająca zmiana w optyce interpretacji formalistycznej historii sztuki – od wykładni w ramach psychologii percepcji (a nawet epistemologii formy) nastąpiło wyraźne przesunięcie w stronę interpretacji mniej czy bardziej ukrytych estetycznych założeń, tkwiących (podobno) u podstaw historyczno-artystycznych analiz Wölfflina, Gurlitta czy Sedlmayra, w kategoriach ideologicznych uwikłań; por. Evonne Levy, *Baroque and the Political Language of Formalism (1845–1945): Burckhardt, Wölfflin, Gurlitt, Brinckmann, Sedlmayr* (Basel: Schwabe Verlag, 2015).

50. Tak w wielkim skrócie można by chyba ująć przemianę uchwyconą w książce Gernot Böhme, *Theorie des Bildes* (München: Wilhelm Fink Verlag, 1999).

51. Schlegel, *Fragmenty*, s. 61.

52. Podobnie zresztą rzecz się ma z usunięciem przez hermeneutykę obrazu modelu rozumienia, który stanowił – przynajmniej przez czas jakiś – podstawę dla teorii hermeneutycznej, tj. rozumienia jakości przeżyć jako jakości ekspresyjnych, przy czym rozumienie dokonuje się w kontekście samowykładni życia, gdyż między rozumiejącym a tym, co rozumiane, zachodzi ścisła, łącząca te dwa „elementy” relacja kontekstu życiowego – ten kontekst życiowy hermeneutyka zastępuje koncepcją „doświadczenia” obrazu w jego procesualności i totalności, lecz z podkreśleniem dominandy obrazu jako struktury formalnej; o Diltheyu zob. np. Herbert Schnädelbach, *Filozofia w Niemczech 1831–1933*, tłum. Krystyna Krzemieniowa (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1992), s. 93–94.

BIBLIOGRAFIA

- Abrams, Meyer H. „Kant and the Theology of Arts”. *Notre Dame English Journal* 13, nr 3 (1981): 75–106.
- Aesthetic and Artistic Autonomy*. Redakcja Owen Hulatt. London–New York: Bloomsbury Publishing, 2013.
- Bätschmann, Oskar. *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. Die Auslegung von Bildern*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1992.
- Behler, Ernst. *Irony and the Discourse of Modernity*. Seattle–London: University of Washington Press, 1990.
- Beiser, Frederic C. *The Romantic Imperative. The Concept of Early German Romanticism*. Cambridge, Mass.–London: Harvard University Press, 2003.
- Boehm, Gottfried. *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*. Redakcja Daria Kolacka. Kraków: Universitas, 2014.
- Bungay, Joseph. *Beauty and Truth. A Study of Hegel's Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press, 1984.
- Burckhardt, Jacob. *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens. Vollständige Neudruck der Urausgabe*. Leipzig: A. Kröner, 1925.
- Burckhardt, Jacob. *Die Kunst der Betrachtung. Aufsätze und Vorträge*. Redakcja Henning Ritter. Köln: DuMont, 1997.
- Elkins, James. *Why are our Pictures Puzzles? On the Modern Origins of Pictorial Complexity*. New York–London: Routledge, 1999.
- Frank, Manfred. *Einführung in die frühromantische Ästhetik. Vorlesungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989.
- Frank, Manfred. *Nadchodzący Bóg. Wykłady o nowej mitologii*. Tłumaczenie Tadeusz Zatorski. Warszawa: Kronos, 2021.
- Gadamer, Hans-Georg. *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*. Tłumaczenie Bogdan Baran. Kraków: Inter Esse, 1993.
- Hofmann, Werner. „Studien zur Kunsttheorie des 20. Jahrhunderts”. *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 18, nr 2 (1955): 135–156.
- Imdahl, Max. *Giotto. Arenafresken. Ikonographie – Ikonologie – Ikonik*. München: Wilhelm Fink, 1996.
- Jähnig, Dieter. „Jacob Burckhardts Bedeutung für die Ästhetik”. *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Kunst* 53 (1979): 173–190.
- Klein, Jacob. *Plato's Trilogy. Theaetetus, the Sophist, and the Statesman*. Chicago–London: University of Chicago Press, 1977.
- Kühne-Bertram, Gudrun. „Der Begriff des «hermeneutischen Begriffs»”. *Archiv für Begriffsgeschichte* 38 (1995): 236–260.
- Künne, Wolfgang. *Conceptions of Truth*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- Levinson, Jerrold. *Music, Art, & Metaphysics. Essays in Philosophical Aesthetics*. Ithaca–London: Cornell University Press, 1990.
- Levy, Evonne. *Baroque and the Political Language of Formalism (1845–1945): Burckhardt, Wölfflin, Gurlitt, Brinckmann, Sedlmayr*. Basel: Schwabe Verlag, 2015.
- Pächt, Otto. „Kritik der Ikonologie (1977)”. W: *Bildende Kunst als Zeichensystem. Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklung – Probleme*, redakcja Ekkehard Kaemmerling, 353–376. Köln: DuMont, 1994.
- Pangle, Thomas L. *Uszlachetnianie demokracji. Wyzwanie epoki postmodernistycznej*. Tłumaczenie Marek Klimowicz. Kraków: Znak, 1994.
- Panofsky, Erwin. „Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst”. *Logos* 21 (1932): 103–119.
- Podro, Michael. „Are Works of Art Provisional or Canonical in Form? Fiedler, Hildebrand, and Woelfflin”. W: *Kunst und Kunsttheorie 1400–1900. Vorträge, gehalten anlässlich des 22. Wolfenbütteler Symposions („Kunstgeschichte von Vasari bis Winckelmann”) vom 1. bis 5. Dezember 1987 und des 24. Wolfenbütteler Symposions („Kunstgeschichte seit Winckelmann”) vom 27. November bis 1. Dezember 1988 in der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel*, redakcja Peter F. Ganz, 405–413. Wiesbaden: Harrasowitz Verlag, 1991.
- Pöggeler, Otto. „Idealismus und Romantik. Bemerkungen zu Ernst Behler und Marie-Elise Zovko”. *Hegel-Studien* 34 (1999): 135–158.
- Puttfarcken, Thomas. *The Discovery of Pictorial Composition. Theories of the Visual Order in Painting 1400–1800*. New Haven–London: Yale University Press, 2000.
- Rosen, Stanley. *Hermeneutyka jako polityka*. Tłumaczenie Paweł Maciejko. Warszawa: Fundacja Aletheia, 1998.
- Rosen, Stanley. *The Question of Being. A Reversal of Heidegger*. New Haven–London: Yale University Press, 1993.
- Schnädelbach, Herbert. *Filozofia w Niemczech 1831–1833*. Tłumaczenie Krystyna Krzemieniowa. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1992.
- Schnädelbach, Herbert. *Hegel. Wprowadzenie*. Tłumaczenie Andrzej J. Noras. Warszawa: Oficyna Naukowa, 2006.
- Stammler, Wolfgang. *Wort und Bild*. Berlin: E. Schmidt, 1962.
- Strohschneider-Kohrs, Ingrid. *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*. Tübingen: M. Niemeyer, 1960.
- Summers, David. „Form, Nineteenth-Century Metaphysics, and the Problem of Art Historical Description”. *Critical Inquiry* 15, nr 2 (1989): 372–406.
- Theorie der Romantik*. Redakcja Herbert Uerlings. Stuttgart: Reclam, 2009.
- Timm, Hans. „Was die Welt im innersten zusammenhält. Die neuspinozostische Nuklearästhetik der Goethezeit”. W: *Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden*, t. 1: um 1800, redakcja Wolfgang Braungart, Gotthard Fuchs, Manfred Koch, 115–126. Paderborn: Schöningh, 1997.
- Tuveson, Ernest Lee. *Imagination as a Means of Grace: Locke and the Aesthetics of Romanticism*. Berkeley–Los Angeles: University of California Press, 1960.
- Veyne, Paul. *Foucault rewolucjonizuje historię*. Tłumaczenie Tomasz Falkowski. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek, 2007.
- Volkenandt, Claus. „Hermeneutik”. W: *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, redakcja Ulrich Pfisterer, 167–170. Stuttgart–Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2011.

Wiesing, Lambert. *The Philosophy of Perception. Phenomenology and Image Theory*. Tłumaczenie Nancy Ann Roth. London–New York: Bloomsbury Publishing, 2016.

Wölfflin, Heinrich. *Das Erklären von Kunstwerken. Mit einem Nachwort des Erfassers*. Leipzig: Verlag E. A. Seemann, 1940.

SUMMARY

Against the Light. Some Notes on the Sources of the Hermeneutics of the Image
by Ryszard Kasperowicz

The hermeneutics of the image is today one of the most interesting proposals for the analysis and interpretation of the image, one that goes beyond both the traditional model of art history, and the art history itself, as it has failed to reflect on the nature of the image and the language by which we try to describe and explain – or, strictly speaking, interpret – an image. The current essay attempts to show selected themes in the hermeneutics of the image, understood not only as a methodological position (and even less narrowed down to the question of method), but also as an implied philosophy of the image. Drawing attention to certain themes, inconsistently distinguished in hermeneutic reflection, which link the hermeneutics of the image to the tradition of Romantic art theory, the essay presents the most important, as one might think, theoretical foundations of this conception of the study of art; foundations which, incidentally, lead towards the general theory of the image.

Recalling the polemical intentions behind the hermeneutic position – above all, the dispute with the “iconological” model of interpreting a work of art, as well as with the language-based concept of meaning and the subordination of the image to the requirements of verbal language – the hermeneutics of the image reveals the historical roots of this manner of thinking about the image which is not limited to a simple statement about the dominant role of rhetoric. The essay also outlines the role that inspirations arising from the reflections of Heidegger and Gadamer played in the emergence of the hermeneutics of the image; of note here is especially the understanding of the image as a “project”, as a place where truth “appears” (in and through the image), and finally as an “increment of being”. Furthermore, while emphasising that hermeneutics stands in defence, as it were, of the image’s selfhood and identity, the most fundamental problem has been raised, namely, the question of language: the limited potential of the language of concepts to interpret the image, since there is always something hidden in an image that no conceptual analysis can bring out (the immersion of language, to which the hermeneutics of the image reaches, in theological categories remains a separate matter). For this reason the question of the experience of the image in its unity and totality is so fundamental; and this, in turn, entails the irreducibility of the image in terms of its possible functionalisation.

An attempt has therefore been made to bring out the possible links that connect the hermeneutics of the image – as derived from Konrad Fiedler’s theory of art and the ways in which it has been updated and applied by scholars such as Max Imdahl and Gottfried Boehm – with some of the themes in Hegel’s philosophy of art (although with the awareness that the hermeneutics of the image does not continue the otherwise important aspects of Hegel’s historiosophy and does not cancel out the fundamental role of the image in the process of creating historical consciousness, since it places the image, whose role for consciousness is imperishable, at its centre). In this perspective, the question that has pervaded the theoretical self-knowledge of art history almost from its beginnings as an independent discipline, namely the

autonomy of the image, assumes a fundamental importance. This is, as we know, an extremely ambiguous issue, and the various difficulties and doubts that arise when the hermeneutics of the image is linked with the problem of the autonomy of the image seem to suggest the challenges and even aporias that hermeneutics itself faces. This is because, being concurrently a theory and a practice of interpreting and elucidating a work of art, the hermeneutics of the image unwittingly reveals the fundamental dilemmas facing art history – even when it aspires to being a science of the image – in the light of its own identity.

It seems, therefore, that the hermeneutics of the image is a conception which, while constantly raising the problem of the historicity of understanding, attempts to reveal rather than to definitively resolve the fundamental tensions marked within the linguistic interpretation and understanding of the “pictoriality” and “evidentness” of the image (which, after all, is by no means the carrier of meaning, but rather a means of making it present). Therefore, in addressing the problem of the “autonomy of the image”, it is necessary to point out the processuality inherent in the hermeneutics of the image and the dilemma of the “infinity” of interpretation, which, however, cannot detach itself from the truth of the image either in the name of aesthetic delectation or in the name of the work as a historical document.

BIOGRAPHICAL NOTE

Ryszard Kasperowicz is a historian of art, an employee of the Institute of Art History at the University of Warsaw (Chair of Art Theory). His research interests include the history of research in art history, as well as issues in the aesthetics and art theory of the 18th and 19th century. He published, among others, the studies *Berenson i mistrzowie odrodzenia. Przyczynek do postawy estetycznej Bernarda Berensona* [Berenson and the Masters of the Renaissance. A Contribution to the Aesthetic Stance of Bernard Berenson] (2001), *Zweite, ideale Schöpfung. Sztuka w myśleniu historycznym Jacoba Burckhardta* [Zweite, ideale Schöpfung. Art in the Historical Thinking of Jacob Burckhardt] (2004), *Figury zbawienia? Idea „religii sztuki” w wybranych koncepcjach artystycznych XIX stulecia* [Figures of Salvation? The Concept of the “Religion of Art” in Chosen Theories of Art in the 19th Century] (2010), as well as translations and critical editions of texts by Johann Joachim Winckelmann, Jacob Burckhardt, Alois Riegl and Aby Warburg. His recent publications are: *Aby Warburg, Od Florencji do Nowego Meksyku. Pisma z historii sztuki i kultury* [From Florence to New Mexico. Writings in the History of Art and Culture] (2019) and *Aby Warburg. Panorama recepcji* [Aby Warburg. The Panorama of Reception] (2020).

NOTA BIOGRAFICZNA

Ryszard Kasperowicz – historyk sztuki, pracownik IHS UW (Katedra Teorii Sztuki), zajmuje się m.in. dziejami historii sztuki, problemami estetyki i teorii sztuki XVIII–XIX w. Opublikował m.in.: *Berenson i mistrzowie odrodzenia. Przyczynek do postawy estetycznej Bernarda Berensona* (2001), *Zweite, ideale Schöpfung. Sztuka w myśleniu historycznym Jacoba Burckhardta* (2004), *Figury zbawienia? Idea „religii sztuki” w wybranych koncepcjach artystycznych XIX stulecia* (2010), a także przekłady i opracowania tekstów Johanna Joachima Winckelmann, Jacoba Burckhardta, Aloisa Riegla oraz Aby Warburga. Ostatnio wydał: *Aby Warburg, Od Florencji do Nowego Meksyku. Pisma z historii sztuki i kultury* (2019) oraz *Aby Warburg. Panorama recepcji* (2020).