

# Potęga i nędza królestwa obrazów.

## Animistyczna ikonologia

### W.J.T. Mitchella

IWONA KURZ, ŁUKASZ ZAREMBA

*Czy rzeczywiście sądzimy, że obraz na ścianie nabiera życia? Nie ma jednoznacznej odpowiedzi na to pytanie.*  
Ernst Gombrich<sup>1</sup>

Pisząc o obrazach, pisze się o całym świecie społecznym i środowisku życia człowieka. Tak mogłaby brzmieć dziewiąta teza o kulturze wizualnej W.J.T. Mitchella – pojawia się ona wprost, choć niewydobyta w tak zdecydowanej postaci, w tekście ostatniego rozdziału książki, zatytułowanego *Pokazać widzenie*, ale w istocie powraca w całości wywodu. *Czego chcą obrazy?*, pierwsza książka Mitchella w polskim przekładzie<sup>2</sup>, ukazuje się w czasie, gdy tematy debaty publicznej w Polsce dotyczą między innymi nadzoru państwa nad obywatelami, wizualnego „śmietnika” w krajobrazie polskich miast i ulic, schyłku telewizji i wpływu nowych urządzeń komunikacyjnych na więzi społeczne, zapłodnienia *in vitro*, ochrony wizerunku oraz cenzury w sztuce i mediach masowych. Wszystkie te, niezwykle różnorodne zagadnienia można i należy interpretować z uwzględnieniem działania i znaczenia obrazów, towarzyszących im praktyk i języków opisu. Przyjęcie perspektywy wizualnej jest warunkiem – być może niewystarczającym, lecz

<sup>1</sup> Ernst Gombrich, *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawiania obrazowego*, tłum. Jan Zarański, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1981, s. 117.

<sup>2</sup> Dotychczas ukazały się przekłady artykułów i fragmentów książek Mitchella, m.in.: *Widząc obłąd. Szaleństwo, media i kultura wizualna*, tłum. Roma Sendyka, [w:] *Teoria – literatura – życie. Praktykowanie teorii w humanistyce współczesnej*, red. Ryszard Nycz, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2012; *Zwrot obrazowy a zwrot ikoniczny. Dwa listy* (korespondencja z Gottfriedem Boehmem), tłum. Kaja Gadowska, [w:] *Fotospółczesność. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, red. Małgorzata Bogunia-Borowska, Piotr Sztompka, Znak, Kraków 2012; *Zwrot piktorialny*, tłum. Marcin Drabek, „Kultura Popularna” 2009, nr 1 (23); *Pokazując widzenie. Krytyka kultury wizualnej*, tłum. Mariusz Bryl, [w:] *Perspektywy współczesnej historii sztuki*, red. Mariusz Bryl, Piotr Juszkiewicz, Piotr Piotrowski, Wojciech Suchocki, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2009; *Forma przestrzenna w literaturze – w stronę teorii ogólnej*, tłum. Paulina Kwiatkowska, [w:] *Almanach Antropologiczny. Comunicare*, nr 2 *Słowo/obraz*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2009.

koniecznym – by zrozumieć problemy współczesności (a także przeszłości). Proponowane przez Mitchella kategorie, po części oswojone, lecz przemysłane na nowo (jak zakaz przedstawiania, strach przed podwojeniem, naśladownictwo, ikonoklazm, oryginał i kopia), po części wprowadzane do współczesnej debaty o obrazach z innych dziedzin (przede wszystkim etnograficzno-antropologiczna triada: idolatria, fetyszyzm, totemizm), pozornie obce są współczesności, wydają się anachroniczne lub specjalistyczne – zarezerwowane dla teorii reprezentacji, historii sztuki czy właśnie antropologii kultury i etnografii). Prowokują one jednak przededefiniowanie konfliktów społecznych, w centrum których znajdują się jakieś obrazy, ujawniając przy tym ukryte założenia i przesady dotyczące nie tylko przedstawień wizualnych. Takie podejście czyni z obrazu ważny element życia społecznego, aktywnego uczestnika konfliktów, a nierzadko także ich ofiarę. Zwraca też uwagę na problematyczność samego pojęcia obrazu.

Jak jest ono niełatwe, przypomina w *Wędrujących pojęciach w naukach humanistycznych* (niedawno wydanych w serii Biblioteki Kultury Współczesnej) inna badaczka wizualności, Mieke Bal, rozpoczynając rozdział *Obraz* listą ośmiu słownikowych definicji tego pojęcia rozciągających się od „przedstawienia”, przez „podobieństwo”, „figurę retoryczną”, po tak niestabilne pojęcie jak „koncepcja”<sup>3</sup>. Również sam Mitchell, który podobnie jak holenderska autorka z wykształcenia jest literaturoznawcą (specjalistą od romantyzmu, zwłaszcza Williama Blake’a, któremu poświęcił rozprawę doktorską<sup>4</sup>), w punkcie wyjścia swojego projektu badawczego, rozwijanego od mniej więcej trzydziestu lat i skupionego na obrazie, zakłada trudność czy też niemożliwość ostatecznego zdefiniowania pojęcia i zjawiska zwanego obrazem. Przyjmuje jednak ten stan rzeczy za dobrą monetę, właściwą podstawę do dalszych badań nad obrazami i światem, w którym funkcjonują. W założycielskiej dla tego projektu książce *Iconology. Image, Text, Ideology* pisze:

Każdy, kto podejmie próbę ogólnego określenia zjawiska zwanego obrazowością, nieuchronnie odkryje dwa fakty. Po pierwsze, zobaczy niezwykłą różnorodność przedmiotów określanych mianem obrazu. Mówimy w ten sposób o przedstawieniach wizualnych, pomnikach, złudzeniach optycznych, mapach, schematach, snach, halucynacjach, spektaklach, projekcjach, wierszach, wzorach, wspomnieniach – nawet myśli myślane są jako obrazy [...]. Po drugie zaś, zrozumie, że nazywanie wszystkich tych zjawisk „obrazami” nie musi znaczyć, że cokolwiek je łączy<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> Mieke Bal, *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych. Krótki przewodnik*, tłum. Marta Bucholc, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2012, s. 83.

<sup>4</sup> Zob. W.J.T. Mitchell, *Blake's Composite Art*, Princeton University Press, Princeton 1977.

<sup>5</sup> W.J.T. Mitchell, *Iconology. Image, Text, Ideology*, University of Chicago Press, Chicago 1986, s. 9.

W najlepszym razie obrazy tworzą więc to, co Wittgenstein nazywał rodziną znaczeniową. Ale skoro tak jest – skoro są rodziną – mogą mieć wspólne rodowody, zmienne losy, jakieś związki pokrewieństwa, które należy śledzić. Nie dążąc do stworzenia jednej definicji obrazu, powinniśmy badać kolejne wcielenia tej kategorii, relacje pomiędzy pokrewnymi zjawiskami, ich współczesne sposoby funkcjonowania – czy też po prostu „życie”, w całej jego różnorodności i amorficzności.

W tym kontekście należałoby zresztą przywołać jeszcze jedno określenie: królestwo (łac. *regnum*), najwyższej rangi kategorię w systematyce żywych organizmów spokrewnionych ze sobą. Nie tylko dlatego, że trafnie oddaje ono bogactwo świata obrazów, lecz także dlatego, że podkreśla istotny w książce wątek swoistej ekologii obrazów: obrazy tworzą własne środowiska i zamieszkują środowiska ludzkie, wyodrębniają się w gatunki, i jak gatunki konkurują ze sobą, a także wymierają. Zagrożony śmiercią jest także każdy pojedynczy obraz, ożywiany i ozywający w ludzkich praktykach. Ta perspektywa jest istotna również ze względu na kontekst współczesnej technologii, zacierającej granice między tworam i wytworam człowieka, wśród których znajdują się również obrazy – reprodukcja naturalna i techniczna: manualna, mechaniczna i biocybernetyczna w równym stopniu służą pomnażaniu bytów zaludniających ziemię.

### Antropologiczna ikonologia

Animistyczne ujęcie obrazów w żadnym wypadku nie sprowadza się zatem w projekcie Mitchella do figury rodziny, genealogii czy pokrewieństwa obrazów. Kolejne jego książki, poczynając od *Iconology* (1986), przez *Picture Theory* (1994), *The Last Dinosaur Book* (1998), *What Do Pictures Want?* (2005), liczne artykuły publikowane w akademickim piśmie „Critical Inquiry”, którego Mitchell jest redaktorem naczelnym, aż po najnowsze prace *Cloning Terror* (2011) i *Seeing Through Race* (2012) konsekwentnie, choć nie bez poważnych korekt, rozwijają teorię wizualności na szerokim tle prowadzonej w tej domenie refleksji i podejmowanych w kontekście obrazów praktyk.

Odwołując się do długiej tradycji sięgającej co najmniej rozprawy Cesare’a Ripy z 1592 roku, a symbolicznie zwieńczonej projektem metody interpretacji Erwina Panofskiego, która na długie lata zaciążyła na dwudziestowiecznej historii sztuki, nazywa ten projekt i k o n o l o g i ą<sup>6</sup>. Punktem wyjścia staje się więc pewna niezrealizowana idea „nauki o obrazach”<sup>7</sup>, pod wieloma względami przekraczająca dotychczasowe rozumienie ikonologii jako nauki o znaczeniach, które należy wyczytać z obrazów lub – co znacznie bliższe prawdy – z kontekstów i pretekstów.

<sup>6</sup> Zob. Cesare Ripa, *Ikonologia*, tłum. Ireneusz Kania, Universitas, Kraków 1998; Erwin Panofsky, *Ikonografia i ikonologia*, [w:] tegoż, *Studia z historii sztuki*, oprac. Jan Białostocki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1971.

<sup>7</sup> Projekt Mitchella pod pewnymi względami przypomina więc choćby projekt Georges’a Didi-Hubermana – podejmuje bowiem porzucone ścieżki badań kultury i badań obrazów (w przypadku francuskiego badacza odnalezione raczej w przedsięwzięciach Aby’ego Warburga).

Opis metody ikonologicznej Panofskiego otwiera często przywoływana i po wielokroć krytykowana historyjka o spotkaniu na ulicy znajomego, który w geście ujawniającym jego kulturowe kompetencje, jak powiedzieli-by dziś socjologowie, uchyla kapelusza na powitanie. Panofsky w tym czasie (prawdopodobnie odpowiadając zgodnie z konwencją na ten gest, choć tego z opisu nie wiemy) – o zgrozo – wykonuje wielostopniową pracę analizy i interpretacji danych wizualnych. Krytyka historyków sztuki odnosząca się do tej założycielskiej scenki skupiała się zwykle na nieuprawnionym zrównaniu przez Panofskiego obrazu z rzeczywistością, czyli na zignorowaniu statusu obrazu jako reprezentacji<sup>8</sup>. Zauważano również, że żaden z etapów interpretowania znaczenia – poczynając od pierwszego, gdy kształty i kolory układają się samoistnie w oku widza w postać znajomego – nie jest bezproblemowy i przezroczystry, zaś obraz może stawić opór już na tym etapie rozpoznania motywów (zamiast znajomego przed oczami pojawia się wówczas amorficzna lub anamorficzna plama).

Mitchell tymczasem postępuje przewrotnie, przyjmując – i radykalizując to zestawienie obrazu i żywego człowieka. Zadaje więc pytanie o to, co w rzeczywistości obraz ma wspólnego z człowiekiem, czy może odpowiedzieć, zareagować, „zachować się” we właściwy lub niewłaściwy sposób, czy może nas przywitać i odpowiedzieć na nasze „zwrócenie się do niego”<sup>9</sup>.

Podstawą przypisania obrazom jakiejś formy życia staje się analiza dyskursu, sposobów mówienia o obrazach. Dlatego programową rozprawę Mitchell otwiera deklaracją: „Książka ta dotyczy tego, co ludzie mówią o obrazach”<sup>10</sup>. Tak rozumiana ikonologia jest nauką o tekstach i wypowiedziach (*logos*) dotyczących obrazów. O ile w swoich pierwszych pracach Mitchell koncentrował się jeszcze niemal wyłącznie na wypowiedziach z dziedziny filozofii i historii sztuki, analizując między innymi założenia dotyczące obrazów w tekstach Ernsta Gombricha, Nelsona Goodmana czy Karola Marksa, o tyle w kolejnych pracach z dziedziny tak rozumianej nauki o obrazach zajmuje się także współczesnymi, również codziennymi i popularnymi sposobami mówienia o nich. W jednej ze swoich ostatnich książek, *Cloning Terror*, będącej najpełniejszą jak dotychczas realizacją postulatów badań ikonologicznych w odniesieniu do współczesności, skupia się na obrazach i towarzyszących im dyskursach (lub dyskursach, których obrazy stanowią ważny element) w epoce tak zwanej wojny z terroryzmem prowadzonej w czasie prezydentury George’a W. Busha. Ikonoklazm i ikonofobia to podstawowe kategorie badawcze tej pracy, opisującej wytwarzanie wizerunku

<sup>8</sup> Zob. Svetlana Alpers, *Interpretacja bez reprezentacji*, tłum. Magda Szcześniak, [w:] *Antropologia kultury wizualnej. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. Iwona Kurz, Paulina Kwiatkowska, Łukasz Zaremba, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012.

<sup>9</sup> Zob. W.J.T. Mitchell, *Picture Theory. Essays On Verbal and Visual Representation*, Chicago University Press, Chicago 1994, s. 26–27.

<sup>10</sup> W.J.T. Mitchell, *Iconology...*, s. 1.

wroga i terrorysty w kategoriach właściwych obrazom – podobieństwa, identyczności, nieopanowanego powielania itd.

Nauka o obrazach w żadnym razie nie ogranicza się jednak do analizy sposobów mówienia o nich. Po pierwsze, Mitchell wypróbuje również inną możliwość rozumienia „ikonologii” i, zwłaszcza w kilka lat późniejszej książce *Picture Theory*, koncentruje się na sposobach wytwarzania znaczeń (*logos*) właściwych obrazom. Skupia się przede wszystkim na obrazach autorefleksyjnych – metaobrazach – komentujących własną obrazową kondycję, sposoby wytwarzania, działania i krążenia. Przekraczając granicę tekstu i obrazu, autor poszukuje również wizualnych trybów budowania teorii w logocentrycznej historii filozofii, miejsc, w których tekstowe obrazy nie byłyby ilustracjami teorii, lecz właściwymi „przedstawieniami teorii”, postacią jej istnienia, teorią-obrazem. Platońska jaskinia przestaje wówczas być jedynie schematem ułatwiającym zrozumienie teorii naśladownictwa, i występuje jako sama ta teoria, jej właściwa forma. Mitchell przypomina również, że język filozofii nie jest wolny od obrazowości. Zarówno teoria, jak i idea mają więc wymiar wizualny, nieograniczający się do wymiaru etymologii (teoria pochodzi od greckiego „patrzeć”, zaś idea od „widzieć”). Autor *Picture Theory* chce także swoją teorię obrazów konstruować nie wobec obrazów czy wręcz wbrew obrazom, lecz z ich pomocą, współudziałem i przynajmniej częściowo na ich warunkach. Należy pamiętać, że tak jak różnorodne są definicje obrazu zarówno pod względem diachronicznym, jak i synchronicznym, tak różne w przypadku różnych obrazów i mediów bywają tryby („żargony”) znaczenia i nie chodzi tu o budowę jednorodnego słownika i podręcznika do gramatyki i składni obrazów.

Po drugie, w projekcie ikonologicznym Mitchella z czasem zachodzi zmiana – o trudnym do przecenienia znaczeniu – rozszerzająca obszar zainteresowania nauki o obrazach znacznie poza zbiór wypowiedzi na temat obrazów. Książka *Czego chcą obrazy?*, czytana jako projekt ikonologiczny, zawiera nie tylko realizację nakazu oddania głosu obrazom, aby przemówiły we własnej sprawie (w wielu jej rozdziałach autor poszukuje metaobrazów pomocnych w opisanu kondycji współczesnych przedstawień wizualnych) – przede wszystkim wykracza ona poza analizę dyskursu ku analizie praktyk. Język wciąż pozostaje środkiem konceptualizacji naszych pragnień i lęków związanych z obrazami, traci jednak wyłączność, a może nawet nadrzędność w roli źródła badań relacji człowieka z obrazami. Analiza praktyk – skupiona zwłaszcza na tych, które w kontekście przekonań o nowoczesności i racjonalności współczesnych społeczeństw należałoby nazwać taktycznymi – obejmuje takie zjawiska, jak kult obrazów, fizyczne ataki na nie, przekonanie o ich zgubnej „mimetycznej” mocy sprawczej (założenie, że człowiek naiwnie naśladuje to, co widzi na przedstawieniu), cenzurę, sprzeciw wobec obrazów (w Polsce znany jako „obraza uczuć”) czy zakaz przedstawiania.

W tym wymiarze to projekt niezwykle wszechstronny, zarówno w ujęciu diachronicznym, jak i synchronicznym. Obejmuje niezliczone konteksty ludzkiej aktywności i działalności, dokonującej się z inspiracji obrazami, wobec nich, za ich pomocą, w nich i dla nich – sferę polityki, ekonomii, kultury, sztuki, edukacji, życia codziennego i odświętnych praktyk społecznych, ale też biologii. Sięga wierzeń religijnych, rytuałów i mitów, by przywołać trzy podstawowe wskazane przez Mitchella: mit Narcyza, mit Pigmaliona oraz mit Meduzy, lokując miejsce obrazu u samych źródeł ludzkiego bytowania na ziemi. W istocie to zatem projekt poietyczny – radykalnie przekraczający perspektywę poetyki skupionej na obrazie jako tworze o swoistej konstrukcji estetycznej. *Poiesis*, kategoria pierwotna i nadrzędna (w systemie klasyfikacji bytów) w stosunku do poezji, której dała nazwę, jest etymologicznie zakorzeniona w czasowniku „wytwarzać”, kładzie nacisk właśnie na procesy tworzenia, na ich bezustanną żywość, ciągłość, zmienność, zarówno samowytwarzającą, jak i prowokującą wytwarzanie na zewnątrz. Obrazy cechuje ta właśnie nieustępliwość w ciągłym działaniu tworzenia i przekształcania świata, w silnym związku z materialnością – co Mitchell mocno podkreśla – jako koniecznym wymiarem funkcjonowania obrazów (zawsze jako przedstawień, opartych na materialnym nośniku) w ciągłym poszukiwaniu nowego medium, nowego miejsca zamieszkania. Siła obrazów jest zatem siłą Erosa – warto przywołać kontekst jeszcze tego mitu – jako „tłumacza”, syna Dostatku i Biedy, będącego „czymś pośrednim pomiędzy bogiem, a tym, co śmiertelne”<sup>11</sup>, w nieustannym twórczym ruchu pomiędzy wiedzą a ignorancją, pięknem a szpetotą. Figura Erosa pozwala także – obrazowo – zobaczyć miejsce obrazu jako z definicji obrazu wielostabilnego, w ciągłym wychyleniu ku i otwarciu na – w oczekiwaniu na twórczą postawę człowieka wobec niego: „Bo wszelka przyczyna, która wprowadza jakąś rzecz z niebytu do bytu, nazywa się twórczością”<sup>12</sup>.

Tak rozumiany obraz mediuje pomiędzy różnymi wartościami i wymiarami rzeczywistości, a także – i przede wszystkim – pomiędzy podmiotem a światem. Rzecz jasna, w efekcie ulega on swoistemu upodmiotowieniu, przypisuje się obrazowi moc sprawczą, możliwość oddziaływania, wpływania na ludzi i wywoływania w nich określonych reakcji. Podobne podejście ma długą już historię w badaniach nad przedmiotami, zwieńczoną w ostatnich dziesięcioleciach w teorii Arjuna Appaduraja i jego tezach o „społecznym życiu rzeczy”<sup>13</sup>. Dla Mitchella przewodnikami w tego rodzaju badaniach zakładających możliwość współczesnego witalizmu, animizmu,

<sup>11</sup> Platon, *Uczta*, tłum. Władysław Witwicki, 202 D.

<sup>12</sup> Tamże, 205 B–C.

<sup>13</sup> *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, red. Arjun Appadurai, Cambridge University Press, New York 1986. Projekt Mitchella, zakładający ożywianie przedmiotów, można również zestawić na przykład z koncepcjami Alfreda Gella (*Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford University Press, New York 1998) czy twórczością Billa Browna, kolegi Mitchella z Uniwersytetu Chicagowskiego.

„totemizmu, fetyszyzmu i idolatrii” są Karol Marks i Sigmund Freud. Tańczący stolik Marksa to zarówno wspomniana już teoria w formie obrazu, jak i teoria przedmiotów – towarów w porządku kapitalistycznym. Ikonologia w proponowanym tu ujęciu jawi się zatem, raz jeszcze trzeba to podkreślić, jako badanie relacji człowieka z obrazami. Jest więc nauką antropologiczną – antropologią kultury budowaną wokół obrazów i na nich zogniskowaną (oraz, o czym za chwilę, na praktykach wizualnych).

Największe kontrowersje budzi jednak tryb przeprowadzenia tego badania przez samego Mitchella. Nie tylko bowiem przedstawia on poglądy i zachowania ludzi w obliczu obrazów, ale wykorzystuje je do budowy własnej teorii i metodologii. Dojrzała wersja ikonologii Mitchella zdaje się spoczywać na założeniu, że rozpoznanie języka i praktyk okołobrazowych musi pociągać za sobą diagnozy i propozycje rozwiązań konfliktów oparte na warunkach obrazów i w kategoriach właściwych badanemu obszarowi praktyk. Jeśli więc na przykład przyjmiemy, że wydarzenie, które przeszło do historii jako „11 września”, można odczytać również jako akt ikonoklastyczny, to zadaniem badacza jest wówczas rozważenie możliwych reakcji na ten akt, z których obalenie pomników przywódców obcych państw niekoniecznie wydaje się odpowiedzią najlepszą, a na pewno nie jest jedyną.

### **Życie wewnętrzne obrazów**

Powtarzając za Bruno Latourem, że nigdy nie byliśmy nowocześni, autor książki *Czego chcą obrazy?* dowodzi, że „naiwne” zachowania wobec obrazów, tradycyjnie przypisywane Innemu (obcemu, dzikiemu, nieoswojone-mu, niedojrzałemu i nade wszystko nieracjonalnemu), są częścią naszych codziennych praktyk w świecie wypełnionym różnymi obrazami. Inaczej niż David Freedberg, jego poprzednik w badaniach „reakcji na wizerunki”, Mitchell nie próbuje wyjaśniać tych zachowań ani odwołując się do ujednoczających odpowiedzi psychoanalitycznych, ani też sięgając po metafizyczny „istotowy rys wszelkiego doświadczenia obrazu”<sup>14</sup>. W zamian proponuje ramy teoretyczne badania indywidualnych przypadków relacji z obrazami.

Dlaczego buduje je wokół pytania o pragnienia obrazów?

Dlaczego mielibyśmy poświęcać choćby moment uwagi pytaniu tak jawnie jałowemu, błahemu czy po prostu nonsensownemu? Najzwyczajniej jestem w stanie odpowiedzieć wyłącznie za pomocą kolejnego pytania: dlaczego ludzie przybierają tak dziwne postawy wobec obrazów, rzeczy i mediów? Dlaczego zachowujemy się tak, jakby przedstawienia wizualne żyły, jakby dzieła sztuki posiadały własny rozum, jakby obrazy dysponowały mocą wpływania na istoty ludzkie, żądania od nich czegoś, przekonywania, uwodzenia i wodzenia na manowce? Jeszcze bardziej zagadkowa kwestia dotyczy tego, że dokładnie ci sami ludzie, którzy prezentują

<sup>14</sup> David Freedberg, *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, tłum. Ewa Klekot, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005, s. 78 (cytat z *Prawdy i metody* Hansa-Georga Gadamera).

take postawy i zachowania, zapewniają o swojej pełnej świadomości, że przedstawienia wizualne nie żyją, że dzieła sztuki nie mają własnego rozumu, a obrazy są w rzeczywistości dosyć bezsilne i nie potrafią nic zdziałać bez pomocy widzów (rozd. I, s. 43).

Pytanie badawcze o życie i pragnienia obrazów bezpośrednio wynika z rozpoznania naszej relacji z nimi. Obrazy żyją, ponieważ powołujemy je do życia w naszych działaniach i relacjach społecznych. Mitchell pyta po prostu o konsekwencje tego faktu społecznego. Zadając „naiwne” pytanie o pragnienia obrazów, zdaje sprawę z naszego zachowania wobec nich i próbuje wyciągnąć z tego konsekwencje. Należy zaznaczyć, że autor nie daje ostatecznej odpowiedzi na pytanie o pragnienia obrazów, lecz raczej prowokuje do zadawania go w sytuacjach, w których obraz traktowany jest jak coś więcej niż „jedynie” obraz. Pytanie o pragnienia obrazów nie jest również skodyfikowaną metodą, którą można wdrożyć niczym kolejne etapy analizy ikonologicznej, lecz zachętą do samodzielnej praktyki analitycznej – której błyskotliwe i budzące zazdrość przykłady daje zresztą autor w wielu miejscach książki, a zwłaszcza w jej ostatniej części.

Przywołany tu cytat nie wyjaśnia jednak, dlaczego o życiu świadczyć ma pragnienie, dlaczego to pragnienie właśnie ma dać nam wgląd w życie wewnętrzne obrazów. Jedną odpowiedź czytelnicy odnajdą na kartach książki. Wiąże się ona z konstrukcyjnym, historycznie zmiennym charakterem pojęcia życia i wyobrażeń o istocie życia. W efektywnym rozumowaniu Mitchell dokonuje całościowego, integralnego powiązania tych kategorii. Druga odpowiedź kryje się w opisanym już micie Erosa i jego siły twórczenia opartej na pragnieniu przekroczenia zastanej kondycji. Wydaje się jednak, że można dać jeszcze inną odpowiedź, która została przemilczana. Otóż Freedbergowskie założenie o „potędze wizerunków”, o ich olbrzymiej władzy nad ludźmi, tak uważnego i krytycznego czytelnika jak Mitchell musiało sprowokować do postawienia pytania o motywacje ich działań: czego chcą, skoro w domniemaniu manipulują nami, sprowadzają nas na manowce i wodzą na pokuszenie? Stawia on je jednak, pozostawiając sobie możliwość niezgody z założeniem o wielkiej „władzy obrazu” i „potędze wizerunków”.

„Stałym motywem współczesnej krytyki jest przekonanie, że obrazy mają dziś władzę, o której nie śniło się starożytnym idolotrom”<sup>15</sup>. Zarazem nikt o zdrowych zmysłach nie przyznałby dziś, że za obrazy należy ginąć, że należy ich strzec lub je zwalczać za wszelką cenę. Niemniej takie odrzucenie nieracjonalności w relacjach z obrazami owocuje niższą niż choćby w epokach wielkich ikonoklazmów świadomością zależności, w jakie wchodzimy z obrazami. Obrazy są zatem ważną częścią naszego społecznego życia, ale

<sup>15</sup> W.J.T. Mitchell, *Iconology...*, s. 7–8.



rozumiemy z nich być może mniej niż wówczas, gdy wprost przyznawano, że stosunek do obrazu jest sprawą życia lub śmierci.

W twórczości Mitchella figurą współczesnego obrazu od pewnego czasu jest klon. Autor *Cloning Terror* uważa, że klonowanie uznać należy za kolejną w historii metodę wytwarzania obrazów, która po raz pierwszy prowadzi do stworzenia żywej kopii, kopii identycznej z oryginałem pod każdym względem. Współczesny, zwłaszcza cyfrowy obraz, rozprzestrzeniający się niczym wirus – tyleż komputerowy, co biologiczny – oskarżany o przejmowanie władzy nad światem (na poziomie ideologicznym, ale też ze względu na masowość jego występowania), staje się nierzadko ofiarą, a może nawet kozłem ofiarnym. Przejawami przekonania o „potędze wizerunków” czy też po prostu „władzy obrazów” jest dziś na przykład walka z grami komputerowymi i pornografią. Obrazy traktowane są w tych dyskusjach jak sprawcy przewinień, a nie zaledwie symptomy problemów społecznych. Czyż problemem polskich miast jest bowiem naprawdę zalew różnego typu reklam wizualnych, czy może jednak określona forma stosunków społeczno-ekonomicznych, których ta powódź jest ledwie oznaką? Nie da się ukryć, że o wiele łatwiej walczyć z obrazami, obalać pomniki, a nawet w ogóle zakazywać przedstawiania niż rozwiązywać stojące za nimi problemy. Być może obrazy w rzeczywistości nie mają bowiem tak wielkiej władzy, jaką im często przypisujemy. Bywają bezsilne. To jedna z zasadniczych konsekwencji ryzykownego pytania o pragnienia obrazów – pokazanie nie ich potęgi, lecz nędzy, podrzędności i uprzedmiotowienia, któremu podlegają.

### **Praktyki wizualności...**

Pytanie o pragnienia obrazów wiąże się również ze sporną tezą Mitchella z początku lat dziewięćdziesiątych o „zwrocie obrazowym”. Wyjaśnienie kontrowersji związanych z tym pojęciem, zdającym sprawę z przemian zarówno w specjalistycznych dyskursach humanistyki, jak i w obszarze technicznego funkcjonowania obrazów i towarzyszących im praktyk, znajduje się między innymi w rozdziałach 4 i 16. Tutaj należy tylko przypomnieć, że zdaniem Mitchella, zwrot obrazowy nie jest zjawiskiem typowym dla współczesności, lecz powraca w różnych epokach w formie technofobii, ikonoklazmu lub utopijnej idolatrii. Zarazem jednak, wychodząc od klonów jako figury współczesnego obrazu, Mitchell wyróżnia ostatnich kilka dekad jako szczególnie ciekawy przejaw zwrotu obrazowego, w centrum którego, co więcej, wybuchła skupiona na obrazach i w nich rozgrywana wojna będąca następstwem wydarzeń 11 września 2001 roku.

Pracę nad przekładem książki W.J.T. Mitchella kończymy w momencie, gdy przygotowany jest prezydencki projekt ustawy o ochronie krajobrazu. „Krajobraz kulturowy” definiowany jest w nim jako „postrzegana przez ludzi przestrzeń, zawierająca elementy przyrodnicze i wytwory cywilizacji,

historycznie ukształtowana w wyniku działalności człowieka”. Z samej tej definicji wynika, że nie może istnieć inny krajobraz niż kulturowy, a „postrzeganie” jest w niej synonimem tyleż spojrzenia, ile po prostu współczynnika humanistycznego. Krajobraz powstaje bowiem w wyniku działania spojrzenia – to ono kadruje i wyodrębnia spójne wycinki przestrzeni. Tę właściwość krajobrazu proponowana definicja oddaje skutecznie: jest to przestrzeń istniejąca (powiedzmy mocniej: stwarzana) w postrzeżeniu człowieka. Jednak, jak we wstępie do redagowanej przez siebie książki *Landscape and Power* proponuje Mitchell, krajobraz należałoby uznać nie tyle za „sposób widzenia” przestrzeni, ile wręcz za trzecią kategorię rozbijającą opozycję przestrzeni i miejsca. Byłaby to kategoria dotycząca środowiska życia człowieka, oddająca sposób rozumienia czy ujmowania tego środowiska, ale zarazem kategoria wytwarzana wizualnie, nie tylko w działaniu językiem, lecz przede wszystkim okiem<sup>16</sup>.

Przykład ten podkreśla jeszcze jedno przekroczenie podstawowych założeń ikonologii i powszechnych przekonań o obrazach. Chodzi nie tylko o objęcie spojrzeniem badacza obrazów i widzów, lecz także o ujęcie spojrzenia jako warunku i podstawy wizualności, a zarazem jako aktywnej siły i codziennej praktyki człowieka. W.J.T. Mitchell jako teoretyk badań kultury wizualnej (*visual culture studies*) optuje w dodatku za odrzuceniem łatwego podziału na naturalne patrzenie i kulturowe „sposoby widzenia”:

Za kluczowy moment [dla teoretycznego ujęcia przedmiotu kultury wizualnej] uznaję „wizualność”, termin ukuty przez Hala Fostera, tak jak Frye, Jakobson i inni postulowali „literackość”, a Friedrich Kittler obstaje przy „medialności”. [...] Moim zdaniem, esencja tego, co wizualne, musi rozpoczynać się wraz z okiem i jego operacjami, historią i teorią optyki oraz aktem wizualnej percepcji we wszystkich organizmach, które posiadają stosowny organ. [...] Oznacza to, że czymkolwiek kultura wizualna mogłaby być, jej przedmiotu nie można zdefiniować lub stworzyć bez uwzględnienia wizualnej natury<sup>17</sup>.

Wizualność określa w istocie sferę pomiędzy, gęstą sferę ludzkich praktyk, działań funkcjonalnych i związanych z nadawaniem znaczeń, które dokonują się, owszem, również za sprawą obrazów, ale swoje zakorzenienie mają – przypomnijmy – w tym, że człowiek jest istotą widzącą.

Książkę *Czego chcą obrazy?* zamyka rozdział w obronie badań kultury wizualnej – młodej dyscypliny badawczej o wciąż niewyraźnym obszarze, metodologii i celach. Mitchell komentuje tam najczęstsze oskarżenia wy-

<sup>16</sup> W.J.T. Mitchell, *Preface. Space, Place and Landscape*, [w:] *Landscape and Power*, University of Chicago Press, Chicago 2002 (2 wyd.).

<sup>17</sup> W.J.T. Mitchell, *Mroczny przedmiot kultury wizualnej, część Dyskusji nad artykułem Mieke Bal*, tłum. Mariusz Bryl, [w:] *Perspektywy współczesnej historii sztuki...*, s. 903.

suwane wobec tej dziedziny niemal od jej początków oraz proponuje jej instytucjonalną obronę za pomocą kategorii „niebezpiecznego suplementu” wdzierającego się pomiędzy historię sztuki i estetykę, tradycyjnie obejmujące całość obszaru badawczego związanego z wizualnością. Rozwija również zarysowane w przytoczonym cytacie dialektyczne rozumienie kultury wizualnej, żądając zwrócenia się ku badaniu nie tylko kulturowego wymiaru widzenia, ale także widzenia jako wymiaru i jednego z fundamentów kultury. Mitchell każe nam zatem pytać także o to, jak konstruowana jest przestrzeń społeczna ze względu na znaczenie wzroku jako podstawowego zmysłu poznawczego człowieka. Właśnie tak rozumiany wzrok – rozpostarty pomiędzy nieprzejrzywym okiem a działającym spojrzeniem – staje się przedmiotem ostatniego fragmentu książki, opisującego ćwiczenia z pokazywania widzenia. Znana z amerykańskich przedszkoli zabawa, w której dzieci przynoszą przedmiot i opowiadają o nim koleżankom i kolegom, zostaje tu wykorzystana do „przedmiotowego” uchwycenia samego widzenia. Zadaniem studentów Mitchella staje się pokazanie tego, co niewidoczne, praktyki patrzenia, codziennej, rzekomo przezroczystej, łatwej i oczywistej jak oddychanie. Jego cel jest zasadniczy i nie ogranicza się do ideologicznej krytyki widzenia choćby jako praktyki uprzedmiotawiającej czy praktyki władzy, lecz polega na pokazaniu widzenia jako podstawowego warunku istnienia kultury wizualnej, a zatem również kultury w tym kształcie, w jakim ją znamy.

### ... i jej języki

Wykreślanie granic nowej dyscypliny zmusza do powrotu do pytania o język, który miałby być jej właściwy. Ikonologia pozostaje nauką wychodzącą od języka, pracującą w języku i wyciągającą wnioski z założeń, które swój wyraz znajdują również w języku. Właśnie dlatego jej rozpoznania – nieco wbrew deklaracjom autora o globalnym i powszechnym obiegu obrazów – okazują się trudne do przełożenia. Nieprzekładalne bowiem są także one, same obrazy, skoro funkcjonują w odmiennych kontekstach medialnych, innych środowiskach życia i w otoczeniu zróżnicowanych praktyk. Tak rozumiana ikonologia sama staje się zadaniem badawczym do wcielenia w swoistym kontekście kultury własnej (lub innych) oraz właściwych jej (im) praktyk wizualnych i języków mówienia o obrazach i wizualności.

Dlatego opis ikonologii Mitchella jest wyzwaniem dla języka i tłumacza. Podstawowa w książce relacja *image – picture* nie ma swojego wyraźnego, narzucającego się odpowiednika w języku polskim. Notabene, warto zapytać o konsekwencje tego dla naszego – w języku polskim – myślenia o obrazach; być może nie ma takiego rozróżnienia, ponieważ sfera obrazów jest w kulturze polskiej inaczej definiowana i rozumiana niż w kulturze anglo-amerykańskiej. Tymczasem, podobnie zresztą jak w języku niemieckim

i francuskim *picture* i *image* mają w języku polskim jeden podstawowy, intuicyjny odpowiednik w tym samym słowie „obraz”, które obejmuje całość królestwa obrazów.

Problem nie jest, rzecz jasna, nowy i wystarczy wymienić ledwie kilka przykładów prób rozwiązania go: Ewa Klekot w przekładzie książki *The Power of Images* Davida Freedberga oddała *image* jako „wizerunek”, dla *picture* pozostawiając pojemniejsze i bardziej podstawowe pojęcie „obraz”; Roma Sendyka zaproponowała niedawno, by *image* tłumaczyć jako wyobrażenie, *picture* pozostawiając pojęcie obrazu; z kolei Marcin Drabek w przekładzie tekstu *Pictorial Turn*, chcąc zarezerwować „obraz” dla bardziej ogólnego *image*, zmuszony był poszukiwać odpowiednika *pictorial* w podobnie brzmiącym, ale znaczeniowo odległym słowie „piktorialny”<sup>18</sup>. W wielu zresztą konkretnych sytuacjach czy kontekstach wskazane wybory okazują się przekonujące i celne.

U Mitchella z grubsza *image* opisuje to, co bezcielesnie krąży w sferze wyobrażeń i dopiero w postaci *pictures* objawia się w materialnej postaci. Zarazem to kategoria ogólna i najszersza, domena nadrzędna (w *Iconology* Mitchell wymienia *picture* jako jeden z typów *image*). Dlatego przyjęliśmy tłumaczenie *image* jako obrazu, a *picture* – „przedstawienie wizualne”, a nawet samo „przedstawienie”, rozumiane jako realizacja obrazu, „np. posąg” (jak w pierwszym znaczeniu definicji otwierającej stosowny rozdział *Wędrujących pojęć...* Mieke Bal). Dodać jednak trzeba, że rozróżnienie to pracuje u samego Mitchella przede wszystkim tam, gdzie kategorie te współpracują – zostają ukazane jako opozycyjne lub dopełniające się. W perspektywie tłumaczenia pewnym problemem okazują się również dotychczasowe przekłady na język polski innych dzieł cytowanych przez autora, zwłaszcza tych, które mają już swoje utrwalone w polszczyźnie życie. Najlepszym przykładem może być Heideggerowskie pojęcie światoobrazu (*Weltbild*), które w języku angielskim oddane została jako *world-picture*, świat dostępny jedynie w przedstawieniu (*Vorstellung*).

Pewnego przesunięcia dokonujemy także w tytule książki – gdybyśmy byli konsekwentni (za namową Erosa pozostajemy gdzieś pomiędzy), winien on brzmieć *Czego chcą przedstawienia wizualne?* Rzecz w tym, że wersja tytułu *Czego chcą obrazy?* przyjęła się, zanim zapisane zostały pierwsze zdania tego tłumaczenia, wpada ona w ucho dużo lepiej, a przede wszystkim w żaden sposób nie przekłamuje intencji autora. W książce tytułowe pytanie pojawia się wielokrotnie, z użyciem obu rzeczowników, a pragnienia, uczucia i intencje przypisywane są i obrazom, i wcielającym je przedstawieniom. Podobna motywacja stoi za pozostaniem przy „zwrocie obrazowym”. Takich problemów jest zresztą w książce więcej, by przywołać choćby równie

<sup>18</sup> David Freedberg, *Potęga wizerunków...*; Roma Sendyka, *Poetyki wizualności*, [w:] *Kulturowa teoria literatury 2*, red. Teresa Walas, Ryszard Nycz, Universitas, Kraków 2012; W.J.T. Mitchell, *Zwrot piktorialny...*

nieprecyzyjne, a w każdym razie niesymetryczne w stosunku do angielszczyzny rozróżnienie przedmiot (*object* i/lub *subject*) / obiekt (*object*).

Przede wszystkim jednak trudność sprawia cała koncepcja – w istocie poetycka – tej książki. *Ut pictura poesis*, powiada Horacy, „poemat niczym obraz”<sup>19</sup>. W.J.T. Mitchell, było nie było literaturoznawca, wziął to sobie do serca. Na każdym kroku niemal podkreśla dynamiczny, czy właśnie wielostabilny, charakter obrazu jako takiego. „Kaczko-królik” nie jest szczególnym przypadkiem obrazu, odwrotnie – wszystkie obrazy zawsze są „kaczko-królikami”, zawsze muszą być ujmowane w dynamicznych diadach, triadach i jeszcze bardziej złożonych układach opozycji i napięć. Taki też musi być język, który ten wielopłaszczyznowy, nomen omen, obraz ma oddać. Autor nie tylko bawi się w niezliczone gry słowne, ale też dostosowuje stylistykę poszczególnych rozdziałów do charakteru swojej analizy, nadając na przykład ton elegijnej religijności rozdziałowi o fotografii Roberta Franka (która jest końcem i przeznaczeniem fotografii amerykańskiej) bądź bawiąc się dwuznacznością słowa „animacja”, które oznacza ożywienie, ale też ożywienie mechaniczne czy karykaturalne, rodem z kreskówki, której właściwe jest przekazywanie stereotypów.

Nie wszystkie te subtelności Mitchellowskiej ekfrazy udało nam się oddać, zapewne nie wszystkie w ogóle odkryć. Traktujemy to jednak jako wyzwanie nie tylko i nie przede wszystkim dla tłumaczy, lecz – dla badaczy wizualności w Polsce. Język polski jak każdy inny, choć inaczej niż każdy inny, jest otwarty na metodę ikonologicznej interpretacji – relacje pomiędzy kategoriami odnoszącymi się do wizualności są w nim płynne i umożliwiają dopiero budowanie rozmaitych teorii. Bogactwo metafor, powiedzeń i stałych zwrotów dotyczących widzenia, zerkania, patrzenia, obserwowania i pożerania wzrokiem czeka na ikonologów, którzy skonstruują teorie obrazu oparte na tym języku i lepiej oddające swoiste dla naszej kultury praktyki wizualne. Wtedy obrazy – rozpięte, w jednej z wielu opozycji, pomiędzy ryzykiem uśmiercenia a nadawaniem im życia za pomocą twórczego tchnienia lub resuscytacji – ożyją.

### Podziękowania

Wielu wspomnianych tu trudności nie pokonalibyśmy, gdyby nie pomoc oddanych i mądrzejszych od nas przyjaciół, którym serdecznie dziękujemy. Wojciech Michera udostępnił maszynopis niewydanego w całości tłumaczenia *Camera Lucida* Rolanda Barthes'a (fragmenty ukazały się w podręczniku *Antropologia kultury wizualnej*) oraz zgodził się przełożyć fragmenty seminariów Jacques'a Lacana (wybór z seminarium XI również ukazał się w *Antropologii...*). Z Krzysztofem Pijarskim konsultowaliśmy fragmenty nawiązujące do twórczości Michaela Frieda, a z Michałem Hererem – Gilles'a

<sup>19</sup> W tłumaczeniu Jana Sękowskiego.

Deleuze'a. W poszukiwaniu cytatów z obficie przez Mitchella przywoływanej literatury przedmiotu i literatury pięknej wsparli nas Katarzyna Bojarska i Mateusz Halawa. Magda Szcześniak była pierwszą czytelniczką tłumaczenia tropiącą słabości języka polskiego (i tłumaczy) wobec rebusowych struktur angielszczyzny<sup>20</sup>.

<sup>20</sup> Praca nad tekstem dokonała się po części w ramach projektu „Kultura wizualna w Polsce: języki, pojęcia, metaobrazy” finansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2012/05/B/HS2/03985. Łukasz Zaremba jest stypendystą Fundacji na rzecz Nauki Polskiej.