

Przedmowa do drugiego wydania

Podstawowe pojęcia Wölfflina a Akt obrazu

Przypadek chciał, że nowa wersja niniejszej książki ukazuje się dokładnie w setną rocznicę pierwszego wydania *Podstawowych pojęć historii sztuki* Heinricha Wölfflina. Po publikacji w grudniu 1915 roku dzieło to stało się jednym z kamieni milowych w dziejach historii sztuki¹. Autor *Podstawowych pojęć...* kwestionuje, jakoby człowiek faktycznie widział to, co jest w stanie zobaczyć w granicach swojej ogólnej percepcji². Historię widzenia Wölfflin stara się postrzegać jako osobny, niezależny od historii powszechnej proces, który przebiega wedle ściśle ustalonych reguł, porównywalnych do praw fizyki. Jego koncepcja „historii sztuki bez nazw” spotykała się ze skrajnymi reakcjami: wychwalano go jako przedstawiciela wczesnego strukturalizmu albo krytykowano za wzgardę dla indywidualności artysty³. Czas jednak pokazał, że zaproponowane przez

¹ H. Wölfflin, *Podstawowe pojęcia historii sztuki. Problemy rozwoju stylu w sztuce nowożytnej*, tłum. D. Hanulanka, Gdańsk 2006. Koncepcja tej wydanej w 1915 roku w Monachium książki powstała w latach 1901–1912 w Berlinie, gdy Wölfflin piastował Katedrę Historii Sztuki na tamtejszym Uniwersytecie Fryderyka Wilhelma.

² M. Lurz, *Heinrich Wölfflin. Biographie einer Kunsttheorie*, Worms 1981.

³ Począwszy od lat sześćdziesiątych XX wieku *Podstawowe pojęcia...* Wölfflina uchodziły za synonim sterylizacji historii sztuki. Nowe światło na tę postać rzuciła dopiero interpretacja Martina Warnkego, który przedstawił Wölfflina jako kluczowego badacza epoki modernizmu (M. Warnke, *On Heinrich Wölfflin*, „representations” 1989, nr 27, s. 172–187; tenże, *Warburg*

niego terminy i metody analizy opisowej są używane coraz częściej. Mimo silnego osadzenia w epoce okazały się ponadczasowym instrumentarium z możliwościami powszechnego wykorzystania⁴.

Porównania tego typu mogą sprawiać wrażenie aroganckich aspiracji, ale wobec niegasnącej aktualności teorii Wölfflina dystans stulecia pozwala na kontrastowną prezentację specyfiki **aktu obrazu**. Na pierwszy rzut oka niniejsza książka może wydawać się polemiką z treściami tamtego dzieła. Jej celem jest bowiem zdefiniowanie oddziaływań obrazu na ludzkie odczucia, myślenie i działania. Rozważania nad aktem obrazu skupiają się nie tylko na tym, co jest bezpośrednio widoczne, lecz także na tym, co nie mieści się w zasadniczych ramach nacechowania stylistycznego i podstawowych oczekiwań percepcyjnych. Idąc tym tropem, niniejsza refleksja usiłuje dotrzeć do owej niekontrolowanej – częściowo upragnionej, a częściowo niepożądananej – własnej woli uformowanej materii. Chodzi o zrozumienie tego, jak autoperspektywa odbiorcy przekształca się w interakcję między nim samym a wychodzącym mu naprzeciw, ukształtowanym światem. Proces ten dokonuje się w trzech wymiarach: **schematycznym**, jako efekt naśladownictwa gestów, póz oraz formuł obrazu; **substytycyjnym**, jako wymiana pomiędzy obrazem a ciałem, oraz **autonomicznym**, jako wewnętrzna siła oddziaływania formy samej w sobie.

Poświęcony aspektom zarówno oddziaływania, jak i działania *Akt obrazu* stanowi więc raczej alternatywę dla *Podstawowych pojęć...* Wölfflina, zogniskowanych przede wszystkim na historii widzenia. W swoim nakierowaniu na formę, która odgrywa zasadniczą rolę w wymiarze **autonomii wewnętrznej**, podejmuje on bowiem tamten impuls, przesuwając jego impet na odbiorcę

und Wölfflin, [w:] *Akten des internationalen Symposiums Hamburg 1990*, red. H. Bredekamp i in., Weinheim 1991, s. 79–86).

⁴ E. Levy, *Wölfflin's Principles of Art History (1915–2015): A Prolegomena for its Second Century*, [w:] H. Wölfflin, *Principles of Art History. The Problem of the Development of Style in Early Modern Art*, tłum. J. Blower, Los Angeles, s. 35.

kształtowanego świata⁵. Pod tym względem niniejsza próba bazuje na teorii Wölfflina silniej, niż on sam by to sformułował.

Zaznaczyć jednak należy, że **akt obrazu** operuje szerzej rozumianym pojęciem człowieczeństwa, niż dopuszczał to okulocentryczny, skupiony na podmiocie modernizm. Dzięki temu w centrum niniejszych rozważań jest też miejsce na krytykę nowoczesnego konstruktywizmu. Przyglądając się człowiekowi oglądającemu i zarazem pojmującemu artefakty, będziemy śledzić interakcję, w której istota ludzka nie zawsze panuje nad przebiegiem tego procesu. Pod tym względem **akt obrazu** jest filozofią doświadczania form autonomicznych i poniekąd pseudożywych. Odbierają one podmiotowi jego centralną rolę w poznawaniu otaczającej go rzeczywistości – nie po to, by umniejszyć jego wartość, lecz po to, by wzbogacić go o świadomość tego doświadczenia.

Zmiany: tytuł i terminologia

Od czasu pierwszego wydania tekst tej publikacji został w wielu miejscach doprecyzowany i skorygowany⁶. W odniesieniu do pierwszej wersji książki [*Theorie des Bildakts* (Teoria aktu obrazu)] pojawiały się głosy, że przedstawia ona raczej fenomenologię aktu obrazu niż jego teorię⁷. Uzasadnieniem pierwszego

⁵ Takie podejście pozwoliło m.in. na to, by samoczynnym oddziaływaniem modeli zajęły się w równym stopniu nauki humanistyczne i przyrodnicze. Dotyczy to w szczególności badań Berndta Mahra, który wspólnie z Reinhardem Wendlerem (R. Wendler, *Das Modell zwischen Kunst und Wissenschaft*, München 2013) wytyczył nowe standardy analizy modelowej (B. Mahr, *Modelle und ihre Befragbarkeit. Grundlagen einer allgemeinen Modelltheorie*, „Erwägen-Wissen-Ethik” 2015, t. 26, s. 1–14). Por. H. Bredekamp, *Das Modell als Fetisch und Fessel*, „Nova Acta Leopoldina. Neue Folge” 2012, t. 113, nr 386, s. 61–69.

⁶ Zwłaszcza w trakcie tłumaczenia na hiszpański i włoski pojawiło się mnóstwo wskazówek i propozycji, które wysunęli: Anna-Carolina Rudolf Mur, Karl Rudolf, Simone Buttazzi oraz Tullio Viola.

⁷ I. Meyer, *Pikturale Kosmologie*. Horst Bredekamps „*Theorie des Bildakts*”, „Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken” 2011, t. 65, nr 743, z. 4, s. 349–354.

tytułu było to, że trzy wymiary aktu obrazu – **schematyczny**, **substytucyjny** i **autonomiczny** – wykazują cechy dedukcyjne, zawdzięczane próbie analizy teoretycznej. Niemniej jednak faktem jest, że argumentacja budowana na podstawie przykładów ma tu charakter jak najbardziej indukcyjny. Dlatego też stosowne było przyjęcie krytyki i nadanie książce ogólniej sformułowanego tytułu: *Der Bildakt (Akt obrazu)*. Z nowym tytułem wiąże się ponadto nadzieja, że pojęcie to przyjmie się jako wyzwanie w sensie hipotezy naukowej⁸.

Oprócz zmiany tytułu wspomnieć należy o podyktowanej względami koncepcyjnymi zmianie litery w jednym z kluczowych pojęć: z „**enárgeia**” na „**energeia**”. Wprowadzenie do pierwszego wydania odwoływało się do Arystotelesowskiej koncepcji semantycznego określenia przedstawień artystycznych, które ożywają podczas ich oglądania, co jest zarazem podstawą ich siły oddziaływania⁹. Punkt ciężkości opisywanych w tej książce przykładów, do których odnosił się ten termin, skupia się na erze nowożytnej i dlatego przyjęto zapis Arystotelesowskiego pojęcia używany w epoce renesansu: „**enárgeia**”¹⁰. Okazało się jednak, że czytelnik mimowolnie kojarzył to zawężone czasowo pojęcie bezpośrednio z Arystotelesem¹¹. Dlatego też w obecnym wydaniu

⁸ Za Charlesem S. Peirce’em należy tu stwierdzić, że tworzenie hipotezy w początkowym stadium nie jest procesem ani dedukcyjnym, ani indukcyjnym, tylko abdukcyjnym (Ch.S. Peirce, *Collected Papers*, red. Ch. Hartshorne, P. Weiss, t. 5, Cambridge 1934, s. 590).

⁹ Arystoteles, *Poetyka*, [w:] tegoż, *Retoryka. Retoryka dla Aleksandra. Poetyka*, tłum., wstęp i koment. H. Podbielski, Warszawa 2009, s. 344–345. Por. H. Bredekamp, *Theorie des Bildakts. Frankfurter Adorno-Vorlesung des Jahres 2007*, Berlin 2010, s. 22. O Arystotelesowskim pojęciu *energeia* zob. także: F. Kaulbach, *Der philosophische Begriff der Bewegung. Studien zu Aristoteles, Leibniz und Kant*, Köln–Graz 1965, s. 1–13.

¹⁰ H. Bredekamp, *Theorie des Bildakts...*, s. 22, przyp. 25 oraz 28 z odwołaniem do: V. von Rosen, *Die Enargeia des Gemäldes. Zu einem vergessenen Inhalt des Ut-pictura-poesis und seiner Relevanz für das cinquecenteske Bildkonzept*, „Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft” 2000, t. 27, s. 171–208.

¹¹ Za wskazówki dziękuję Arbogastowi Schmittowi, Michaelowi Squire’owi i Tullio Violi.

nie pojawia się już renesansowa **enárgeia**, tylko autentyczna **energeia** Arystotelesa.

Sprzeczność: rekonstrukcja i krytyka magii obrazu

Pierwsze wydanie tej nowatorskiej próby zdefiniowania aktu obrazu spotkało się z dużym uznaniem, wywołało jednak też bezradność i dezaprobatę. Krytyka skupiła się na zarzucie, jakoby w ten sposób odgrzewana była pradawna koncepcja magii obrazu¹².

W refleksji nad imponująco twórczymi i konstruktywnymi sferami aktu obrazu nie ma jednak miejsca dla mglistego pojęcia sił magicznych. Wszelkie rozważania skupiają się tutaj bowiem na analitycznym definiowaniu tego, co sprawia wrażenie interakcji, odkąd uformowane artefakty zaczęły przyciągać uwagę ludzi i ich poruszać¹³. Za zarzutem reaktywacji magii obrazu kryje się tymczasem skamieniała rzeczowość, szukająca ucieczki przed dezorientującą niepewnością życia powszedniego. Gdyby ów zarzut był trafny, w równym stopniu musiałby dotyczyć przywoływanych w niniejszej książce takich myślicieli i badaczy jak

¹² Z imponującym wyważeniem pisał o tym: B. Wyss, *Renaissance als Kulturtechnik*, Hamburg 2013. Z irytującą zatwardziałością komentował: M. Büchsel, *Das Ende der Bildermythologie. Kritische Stimmen zur deutschen Bildwissenschaft*, „Kunstchronik” 2014, t. 6, z. 7, s. 335–341. O obalaniu zarzutów tego rodzaju: S. Freyberg, K. Blüm, *Bildakt Demystified. Remarks on Philosophical Iconology and Empirical Aesthetics*, [w:] *Bildakt at the Warburg Institute*, red. S. Marienberg, J. Trabant, Berlin–Boston 2014 („Actus et Imago. Berliner Schriften für Bildaktforschung und Verkörperungsphilosophie”, t. 12, red. H. Bredekamp, J. Trabant), s. 51–67.

¹³ Por. wcześniejsze rozważania sięgające od prób zdefiniowania początków sztuki (H. Bredekamp, *Muschelmensch. Vom endlosen Anfang der Bilder*, [w:] tegoż i in., *Transtendenzen des Realen*, red. W. Högrefe, Göttingen 2013, s. 13–74) po pojęcie materii (W. Schäffner, *Interdisziplinäre Gestaltung. Einladung in das neue Feld einer Geistes- und Materialwissenschaft*, [w:] *Haare hören, Strukturen wissen und Räume agieren. Berichte aus dem Interdisziplinären Labor Bild Wissen Gestaltung*, red. tenże, H. Bredekamp, Bielefeld 2015).

Platon, Arystoteles, Lukrecjusz, Thomas Hobbes, Gottfried Wilhelm Leibniz, Charles Darwin, John Dewey i Maurice Merleau-Ponty. Odnosi się to zwłaszcza do Charlesa S. Peirce'a, którego na wskroś „wizualnie aktywna” filozofia oparta na rysunkach jest od kilku lat rekonstruowana¹⁴. Bez sięgania po to pojęcie wszyscy ci myśliciele ulokowali fenomen aktu obrazu w centrum swoich częściowo rozbieżnych rozważań.

Zarzut uciekania się do magii obrazu jest jednak przede wszystkim o tyle destrukcyjny, że zamyka oczy na religijno-polityczną wymowę wizualności. Przykładem z ostatnich dekad są chociażby kampanie medialne. Pokazały one, że substytucyjny akt obrazu nierzadko prowadzi do tego, że rozgraniczenie pomiędzy obrazem a ciałem staje się kwestią życia i śmierci¹⁵. Zamach na redakcję paryskiego tygodnika satyrycznego „Charlie Hebdo” 7 stycznia 2015 roku dowiódł, że akt obrazu jako substytucja wizualizacji i ciała może w każdej chwili przybrać wymiar destrukcyjny¹⁶. Dlatego właśnie niniejsza publikacja opowiada się za etyką zachowania dystansu, bo dopiero ona jest w stanie pomóc w zrozumieniu niszczyielskiej siły, którą generuje brak tego rozgraniczenia. W obliczu zatarcia stref dystansu wyjątkowej aktualności nabiera tu postulat Aby'ego Warburga dotyczący „myślowej przestrzeni zdrowego rozsądku”.

¹⁴ Por. teżę dziewiątą Johna Michaela Kroisa: J.M. Krois, *Eine Tatsache und zehn Thesen zu Peirce' Bildern*, [w:] *Das bildnerische Denken: Charles S. Peirce*, red. F. Engel i in., Berlin 2012 („Actus et Imago. Berliner Schriften für Bildaktforschung und Verkörperungsphilosophie”, t. 5, red. H. Bredekamp, J. Trabant), s. 63–64. [W Polsce semiotyka Peirce'a dyskutowana była znacznie wcześniej niż w Niemczech. Pierwsze prace na temat jego teorii znaku pojawiły się w latach siedemdziesiątych – ich autorką była głównie Hanna Buczyńska-Garewicz. W 1997 roku ukazało się pierwsze polskie tłumaczenie prac Peirce'a, które szybko weszło do kanonu podstawowych lektur akademickich – przyp. red.].

¹⁵ H. Bredekamp, *Theorie des Bildakts...*, s. 230.

¹⁶ Por. moją rozmowę z Kiał Vahland: H. Bredekamp, *Doppelmord an Mensch und Werk*, „Süddeutsche Zeitung”, 12.01.2015, s. 9.

Historyzacja: *Nauka nowa* Giambattisty Vica

Trafnym przykładem na to, że zarzut dotyczący magii obrazu równa się przede wszystkim samoookaleczeniu filozofii historycznej, jest najnowsze wydanie *Nauki nowej* Giambattisty Vica¹⁷. Z dziełem tym wiąże się tzw. **aksjomat Vica**, według którego człowiek potrafi pojąć tylko to, co sam stworzył¹⁸. Vico twierdzi, że natura jako dzieło Boga wykracza poza kognitywne zdolności człowieka; istota ludzka może się jedynie do niej zbliżyć, ale nigdy w pełni nie zrozumie jej praw. Możliwości poznawcze człowieka sięgają tylko do zewnętrznej powłoki tego, co on sam wytworzył.

Podobnie jak wcześniej Thomas Hobbes w *Lewiatanie*, tak i Vico poprzedził swoje dzieło frontyspitem, który stanowi zarówno potwierdzenie, jak i krytyczne rozszerzenie tego aksjomatu¹⁹. Emblematyczne hieroglify, stworzone ręką ludzką, obrazują trudności poznawcze już nawet w tej sferze. Strona po stronie Vico opisuje i tłumaczy komponenty obrazu w ich obszernym znaczeniu, tworząc w ten sposób podwaliny „nauki nowej”.

Najnowsze [oryginalne – przyp. red.] wydanie tego dzieła, opublikowane w 2012 roku, zawiera reprodukcję frontotypisu, którego oryginał zaprojektował w 1730 roku Domenico Antonio Vaccaro, a wykonał Antonio Baldi (zob. il. po lewej na s. 14). Ilustracja ta o mało co popadłaby w zapomnienie, bo w późniejszych kluczowych publikacjach zamieszczano jej nową

¹⁷ G. Vico, *La Scienza Nuova. Le tre edizioni del 1725, 1730 e 1744*, red. M. Sanna, V. Vitiello, Milano 2012. [Po polsku ukazały się dwa przekłady tego dzieła: tenże, *Nauka nowa*, tłum. J. [właśc. T.] Jakubowicz, Warszawa 1966; tenże, *Nauka nowa*, tłum. A. Lange, Warszawa 2011 – przyp. tłum.]. [Także w obu polskich wydaniach zamieszczona jest wersja z 1744 roku – przyp. red.].

¹⁸ Wydanie z 1730 roku: tenże, *La Scienza Nuova...*, s. 480–481. Por. F. Fellmann, *Das Vico-Axiom: Der Mensch macht die Geschichte*, Freiburg–München 1976. Sformułowanie zasady przez Thomasa Hobbesa: T. Hobbes, *Elementy filozofii*, t. 2: *O człowieku*, tłum. C. Znamierowski, Warszawa 1956, s. 120–121.

¹⁹ T. Gilbhard, *Vicos Denkbild. Studien zur Dipintura der Scienza Nuova und der Lehre vom Ingenium*, Berlin 2012.



Antonio Baldi na podstawie rysunku
Domenica Antonia Vaccara, frontyspis
La Scienza Nuova Giambattisty Vica,
Neapol 1730, miedzioryt



Francesco Sesone, frontyspis
La Scienza Nuova Giambattisty Vica,
Neapol 1744, miedzioryt

wersję, stworzoną przez Francesca Sesonego po śmierci Vica, w 1744 roku (zob. il. powyżej, po prawej)²⁰. Vaccaro opracował frontyspis prawdopodobnie na podstawie rozmów z Vikiem, z którym łączyła go przyjaźń²¹.

Opierając się na licznych pierwowzorach, artysta przedstawia ucieleśnienie „nauki nowej” w postaci kobiety zrywającej się

²⁰ Mankament ten stanowi punkt wyjścia do rozważań Gilbharda (tamże).

²¹ S. Pisani, *Probleme im Medium der Anschauung: Giambattista Vicos „Wahrer Homer” im Frontispiz der „Scienza Nuova”, „Artibus et Historiae”* 2003, t. 24, nr 47, s. 221–224.

ku niebu²². Spogląda ona ku światłu opatrności Bożej, ale nie po to, by się w nim pławić, lecz po to, by za pomocą wklęsłego klejnotu przekierować promień boskiego światła w stronę statui Homera symbolizującej pierwotny, obrazowy język²³. Kobieca postać balansuje na kuli, której położenie na centralnie usytuowanym ołtarzu jest zagrożone, ponieważ stabilizatory „nauki nowej” nie zostały jeszcze w pełni rozwinięte. Rekwizytami tego procesu są poukładane wokół ołtarza i u jego stóp atrybuty ludzkiej kultury.

W szczegółowym opisie ilustracji Vico dowodzi, że obraz stworzony ręką człowieka może być równie bogaty i enigmatyczny jak obca ludziom natura. *Nauka nowa* nie da się zrozumieć bez tego frontyspisu, on sam jednak posiada tak niezależną, oryginalną wymowę, że staje się zarazem obiektem wyjaśniającego komentarza, który nie jest w stanie całkowicie odsłonić jego tajemnicy. W tej właśnie niedopowiedzianej reszcie tkwi żywioł, który odpowiada nieprzebranej tajemniczości natury. We wzajemnym oddziaływaniu ilustracji i opisu dokonuje się spotkanie, którego impulsów nie sposób w pełni wytłumaczyć.

²² Kobieca postać balansująca na kuli to motyw, który wywodzi się z *Occasio* – por. T. Gilbhard, dz. cyt., s. 54–68; zasadnicze treści na temat tego motywu: P. Helas, *Fortuna-Occasio. Eine Bildprägung des Quattrocento zwischen ephemerer und ewiger Kunst*, „Städle-Jahrbuch” 1999, t. 17, s. 112–151. Motyw światła przedzierającego się przez chmury i jego refrakcji w damskiej broszce mógł być zainspirowany frontyspitem Athanasiusa Kirchera *Ars Magna Lucis et Umbrae* z 1646 roku (A. Mayer-Deutsch, *Das Museum Kircherianum. Kontemplative Momente, historische Rekonstruktionen, Bildrhetorik*, Zürich 2010, s. 48–49). Więcej na temat innych pierwowzorów i dotychczasowych badań – por. T. Gilbhard, dz. cyt., s. 69–70.

²³ Tym samym tworzy motto uprawniające go do streszczenia całej filozofii Vica w jednym obrazie (J. Trabant, *Coltura – mondo civile – scienza nova. Oder: Was für eine Kultur-Wissenschaft ist Vicos Neue Wissenschaft?*, „Zeitschrift für Kulturphilosophie” 2010, t. 4, nr 2, s. 182–185). Twórczość Vica jako zwolennika teorii o bliźniaczym charakterze obrazu i mowy przeanalizował Jürgen Trabant (tenże, *Nacquero esse gemelle. Über die Zwillingsgeburt von Bild und Sprache*, [w:] *Et in imagine ego. Facetten von Bildakt und Verkörperung. Festgabe für Horst Bredekamp*, red. U. Feist, M. Rath, Berlin 2012, s. 77–92).

Oświecenie: wymowna pełnia ciemności

Ten aktywny **naddatek** nabiera szczególnej wymowy w porównaniu obydwu frontyspisów. Od razu da się zauważyć, że wcześniejszą wersję z 1730 roku (zob. il. po lewej na s. 14) cechuje inny charakter niż wersję z 1744 roku (zob. il. po prawej na s. 14). Niejako wibrujące, nieregularne linie pierwszej przywodzą na myśl lekko rozmazane **sfumato**, które pozwoliło autorowi mówić tutaj nie o miedziorycie, tylko o *dipintura*, czyli malarstwie²⁴. Hieroglifowe atrybuty przy dolnym brzegu obrazu sprawiają wrażenie ułożonych spontanicznie, co odnosi się szczególnie do umieszczonej po lewej stronie czapki Merkurego, opartej ukośnie o postument Homera.

Linie na ilustracji z 1744 roku są natomiast wyrazistsze, a motywy mają układ klarowniejszy niż w starszej wersji. Atrybuty w dolnej części obrazu wyglądają jak paciorki nawleczone na sznurek i nawet czapka Merkurego wpisuje się w tę samą linię²⁵. Charakter całości obrazu uległ zmianie, do czego przyczynia się w głównej mierze wygląd nieba, które w porównaniu z pierwszą ilustracją jest znacznie jaśniejsze.

Znamienne i wspólne dla obu wersji jest to, że promień *nauki nowej* w obydwu przypadkach pada na najciemniejszy fragment szaty Homera, tworząc najsilniejszy kontrast w zestawieniu z jasnością otoczenia. Tym wyraźniej we frontyspisie z 1744 roku rzuca się w oczy systematyczna rezygnacja z motywów rozmycia, przyciemnienia i nieładu, co stanowi poniekąd subtelne zanegowanie kluczowych myśli włoskiego filozofa. Vico opisuje ciemność firmamentu jako medium niewyrazistości, z którego ludzka nauka ma wyłaniać zasady swojego własnego rozproszenia²⁶.

²⁴ G. Vico, *La Scienza Nuova...*, s. 363

²⁵ Według Anny Wessely jest to tym istotniejsze, że czapka w niestabilnym położeniu może symbolizować permanentne zagrożenie powrotem barbarzyństwa (A. Wessely, *Die phylosophische Funktion von Bildrhetorik*, „Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle” 1989, t. 8, s. 8–9).

²⁶ W wersji z 1744 roku: „LE TENEBRE NEL FONDO DELLA DIPINTURA sono la materia di questa Scienza incerta, informe, oscura”

Tymczasem schludna, uładowana klarowność ilustracji z 1744 roku wygłusza niepewność, która wszelkie samopoznanie umieszcza na przeciwległym biegunie.

Alexander Gottlieb Baumgarten zarówno w *Metafizyce* z 1739 roku, jak i w *Estetyce* z 1750 roku wysunął inne argumenty na poparcie koncepcji Vica. Jako podstawę poznania wskazuje on nie promienną jasność, lecz właśnie niejasność:

Im więcej znaków zawiera percepcja, tym jest silniejsza. Stąd zła [ciemna – przyp. red.] percepcja, ale zawierająca więcej znaków od jasnej percepcji, jest od niej silniejsza. Podobnie, niejasna percepcja zawierająca wiele znaków jest silniejsza od percepcji wyraźnej, jeśli ta ostatnia zawiera od niej mniej znaków²⁷.

By scharakteryzować tę pełną poznawczych doznań ciemność, Baumgarten wybrał formułę *perceptiones preagnantes*, czyli dosłownie „percepcji brzemienniej”. Pojęcie *preagnantes* użyte zostało tutaj w znaczeniu „obfitości, brzemienia”, które przetrwało w angielskim słowie „ciąża” (*pregnancy*): „Percepcje, które więcej zawierają w sobie, nazywa się **percepcjami wymowniejszymi**. Zatem percepcje wymowniejsze są silniejszymi percepcjami”²⁸.

(G. Vico, *La Scienza Nuova...*, s. 814). Por. J. Trabant, *Neue Wissenschaft von alten Zeiten: Vicos Semantologie*, Frankfurt am Main 1994 oraz S. Marienberg, *Zeichenhandeln. Sprachdenken bei Giambattista Vico und Johann Georg Hamann*, Tübingen 2006.

²⁷ „Quo plures notas perceptio complectitur, hoc est fortior. Hinc obscura perception plures notas comprehendens, quam clara, est eadem fortiori, confusa plures notas comprehendens, quam distincta, est eadem fortiori” – A.G. Baumgarten, *Metaphysika. Metaphysik. Historisch-kritische Ausgabe*, red. G. Gawlik, L. Keimendahl, Stuttgart–Bad Cannstadt 2011, § 517, s. 274; wydanie polskie: tenże, *Metafizyka*, tłum. i oprac. J. Surzyn, Kęty 2012, § 517, s. 182–183. [W polskim przekładzie *obscura* tłumaczone jest jako „zła”, co stanowi jedną z możliwości rozumienia tego fragmentu, jednak refleksja Bredekampa koncentruje się na ciemności, stąd propozycja, by *obscura* interpretować w bardziej dosłownym rozumieniu tego słowa, jako „ciemna” – przyp. red.].

²⁸ „PERCEPTIONES plures in se continents PRAEKNANTES vocantur. Ergo perceptions praegnantes fortiores sunt. Hinc ideae habent magnum robur” – tenże, *Metaphysika*, s. 274; wydanie polskie: tenże, *Metafizyka*, s. 183.

Dochodzi tutaj do głosu konkluzja Leibniza, według której obfitość niejasności sprawia tym konkretniejsze wrażenie, im bardziej badacz zbliża się do życia i imaginacji²⁹. Myśl ta obowiązuje aż do chwili pojawienia się dotąd niezgłębionej koncepcji Ernsta Cassirera „symbolicznej pregnancji”, pokrewnej aktowi obrazu, bo pojmującej kształtowany obiekt nie tylko jako medium formującego je zainteresowania, lecz także jako źródło zainicjowane zmysłem, które w sprzężeniu zwrotnym oddziałuje na widza³⁰.

Te założenia pozwalają uchronić pełną poznawczych impulsów ciemność przed „oświeconym rozumem”, którego kryształicznie przejrzysta pewność siebie tak bardzo bulwersowała Theodora W. Adorna i Maxa Horkheimera³¹. Refleksja aktu obrazu wpisuje się właśnie w nurt tak zdefiniowanego, elastycznego i realistycznego oświecenia, które nie neguje ciemności, tylko czerpie z niej ubogacenie w postaci impulsów, krytyki i bujnej „pregnancji” poszukiwanej na przestrzeni wieków, od czasów Leibniza po Cassirera³². Pokładając zaufanie w potencjale ciemności, która w ukryty sposób ocala pełnię tego, co odkrywa oko, Vico stworzył swoim frontyspitem motto dla aktu obrazu.

²⁹ O tym motywie i jego oddziaływaniu do czasów Baumgartena: H. Adler, *Die Prägnanz des Dunklen. Gnoseologie – Ästhetik – Geschichtsphilosophie bei Johann Gottfried Herder*, Hamburg 1990, s. 2–48.

³⁰ E. Cassirer, *Filozofia form symbolicznych*, t. 3: *Fenomenologia poznania*, tłum., wstęp i oprac. P. Parszutowicz, A. Karalus, Kęty 2022, s. 235–237. [Termin *Prägnanz* jest w tłumaczeniu na język polski wieloznaczny, w tym kontekście mógłby być interpretowany jako „wymowność”, dlatego został użyty w następnym przypisie – przyp. tłum.]. Zob. także: J.M. Krois, *Problematik, Eigenart und Aktualität der Cassirerschen Philosophie der symbolischen Formen*, [w:] *Über Ernst Cassirers Philosophie der symbolischen Formen*, red. H.-J. Braun i in., Frankfurt am Main 1988, s. 18–26.

³¹ M. Horkheimer, T. Adorno, *Dialektyka oświecenia*, tłum. M. Łukasiewicz, Warszawa 1994, s. 108–109. O wymowności ciemności: H. Adler, dz. cyt.

³² W. Hoguebe, *Riskante Lebensnähe. Die szenische Existenz des Menschen*, Berlin 2009.

Konsekwencja: radykalna filozofia wychodzenia naprzeciw

Takie podejście koliduje z utrwalonymi filozoficznymi tradycjami nowoczesności, które niepodzielnie zdominowały współczesny świat wiedzy. Należą do nich różne formy dualizmu, zakotwiczone w twardym naturalizmie niektórych obszarów nauk przyrodniczych, w mózgocentryzmie hegemonistycznej neuronauki, w konstruktywizmie filozofii analitycznej bądź też w lingwistycznej odmianie semiotyki. To one niewątpliwie wytyczyły główny nurt nowoczesności. Jednak wobec ich równie trwałych deficytów zrodziły się produktywne ruchy, w których **akt obrazu** znajduje swoje miejsce w poszerzonym wymiarze³³. Chodzi tutaj zasadniczo o związki obrazu z językiem i materią.

Jako podstawa i metafora ukształtowanego świata wychodzącego na spotkanie człowiekowi akt obrazu jest sprzymierzeńcem tego elementu języka, który w swoim nieokiełznaniu nie tylko wyraża myśli i uczucia, lecz także je inspiruje i nimi kieruje³⁴. Dlatego też w kontekście narastającej wizualności współczesnych form kultury medialnej pierwsze wydanie niniejszej książki nosiło podtytuł: *Pamphlet zur Verteidigung der Sprache* (Pamflet w obronie języka). Wydawał się on jednak zbyt krzykliwy, by go zachować. Niemniej ze względu na narastającą obecność wizualności należy autonomię językową ustawicznie kształcić i rozbudowywać.

Teoria **artykulacji symbolicznej**, która zmniejsza albo wręcz likwiduje rywalizację i napięcie pomiędzy obrazem a językiem,

³³ Por. J. Trabant, *Mithridates im Paradies. Kleine Geschichte des Sprachdenkens*, München 2003 oraz J.M. Krois, *Bildkörper und Körperschema*, red. H. Bredekamp, M. Lauschke, Berlin 2011 („Actus et Imago. Berliner Schriften für Bildaktforschung und Verkörperungsphilosophie”, t. 2, red. H. Bredekamp) – tutaj zwłaszcza: *More than a Linguistic Turn in Philosophy. The Semiotic Programs of Peirce and Cassirer*, s. 92–112.

³⁴ C. Schmölders, *Bilderglauben. Horst Bredekamp nimmt Abschied von der Dekonstruktion*, „Zeitschrift für Ideengeschichte” 2011, t. 5, s. 115–120 (recenzja książki *Theorie des Bildakts*).

jak również pomiędzy doznaniem optycznymi a haptycznymi, umożliwia przejście do drugiego elementu obszernie wytyczonych ram aktu obrazu³⁵. Polega on na semiologicznej rewaluacji materii i jej relacji z otoczeniem. Znajduje to m.in. odzwierciedlenie w teorii **poznania ucieleśnionego**, w **strukturze afordancji** obejmującej materię i przestrzeń, w przeddefinicyjnym **schemacie ciała** i w **cielesnym rezonansie** doznań estetycznych³⁶. **Asymetria korekcyjna nowego realizmu** obstać natomiast przy tym, aby to rzeczy i obiekty mogły wpływać na interpretacje, a nie by fakty były kształtowane interpretacjami; również w tej antykonstruktywistycznej próbie obiekt oglądany przez człowieka zachowuje autonomiczną aktywność³⁷.

Nawet jeśli wszystkie te heterogenne koncepcje mogą sprawić inspirujące wrażenie w szerszym kontekście aktu obrazu, to jednak pozostają niekiedy ograniczone, definiują się silniej na drodze negowania opisywanych przez siebie deficytów niż przez określanie właściwej sfery obiektu. Przykładem jest tutaj teoria poznania ucieleśnionego. Teoretycznie uwzględnia ona

³⁵ *Paragone als Mitstreit*, red. J. van Gastel i in., Berlin 2014 („Actus et Imago. Berliner Schriften für Bildaktforschung und Verkörperungsphilosophie”, t. 11, red. H. Bredekamp, J. Trabant). O pojęciu artykulacji: M. Jung, *Der bewusste Ausdruck. Anthropologie der Artikulation*, Berlin–New York 2011.

³⁶ Wśród szeregu publikacji przytoczmy tutaj „klasykę”: M. Johnson, *The Meaning of the Body. Aesthetics of Human Understanding*, Chicago–London 2007 (o semantyce ciała); A. Noë, *Action in Perception*, Cambridge, Massachusetts 2004 (o ruchowej modalności percepcji); J. Gibson, *The Ecological Approach to Visual Perception*, Boston 1979 oraz S. Gallagher, *How the Body Shapes the Mind*, Oxford 2005 (o strukturze afordancji); J.M. Krois, *Bildkörper und Körperschema...*, s. 252–271 (o schemacie ciała) i M. Lauschke, *Bodily Resonance. Formative Processes in Aesthetic Experience and Developmental Psychology*, [w:] *The Body in Relationship. Self, Other, Society*, red. C. Young, Stow–Galashiels 2014, s. 175–196 (o rezonansie cielesnym).

³⁷ Por. M. Ferraris, *Documentary. Why it is Necessary to Leave Traces*, tłum. R. Davies, New York 2013 oraz M. Gabriel, *Auftakt eines Neuen Realismus*, [w:] P. Boghossian, *Angst vor der Wahrheit. Ein Plädoyer gegen Relativismus und Konstruktivismus*, tłum. J. Rometsch, Berlin 2013, s. 144–156.

uformowane otoczenie jako alternatywę dla filozofii pojęć pozbawionych życia, ale nie traktuje ich jako impulsu energetycznego do własnych praktycznych rozważań³⁸. Materia i procesy myślowe są w niej nadal rozumiane jako rozszerzenie istoty pojmowanej mózgoцентриcznie, przez co teoria ta wpada w pułapkę, przed którą sama usiłuje uciec.

Gdy tworzone podwaliny tzw. neuroestetyki, zakładano, że „kompleksowa funkcja sztuki” polega na „rozszerzeniu funkcji mózgu”³⁹. Przekonanie to można uznać za symptomatyczne, bo pozwala ono dziełom sztuki stać się nieskończonym ciągiem poznawczo-teoretycznych pleonazmów, w których odnajduje się jedynie to, co mózg już wie i zna⁴⁰. Podobnie jest z powrotem do pojęcia empatii w ramach badań nad neuronami lustrzanymi. Badania te wprawdzie obejmują interakcje ze środowiskiem, ale dotąd nie zdołały zgłębić sfery kształtowania obiektów⁴¹.

Niezwykle obiecująca jest w tym kontekście koncepcja **przewycięzającej metafizyki**⁴². Opisuje ona sferę konfrontacji człowieka z wychodzącą mu naprzeciw ukształtowaną formą, czyli przestrzeń, w której funkcjonuje akt obrazu. Dopiero gdy teoria poznania ucieleśnionego odważy się na równie radykalną zmianę perspektywy postrzegania oglądanego obiektu jako wielkości dysponującej własną energią, będzie mogła uwolnić się od skonstruowanego przez samą siebie „gorsetu myślowego”. W tym sensie mogłaby ona samodzielnie dotrzeć do własnego

³⁸ *Philosophie der Verkörperung. Grundlagentexte einer aktuellen Debatte*, red. J. Fingerhut i in., Berlin 2013.

³⁹ S. Zeki, *Art and the Brain*, „Journal of Consciousness Studies” 1999, t. 6, nr 6–7, s. 76.

⁴⁰ O krytyce i tworzeniu alternatywy: J. Fingerhut, *Extended Imagery, Extended Access, or Something Else?*, [w:] *Bildakt at the Warburg Institute*, s. 47–48; A. Noë, *Strange Tools: Art and Human Nature*, New York 2015.

⁴¹ O przewyciężaniu tej słabej strony: J. Fingerhut, *Das Bild, Dein Freund. Der fühlende und der sehende Körper in der enaktiven Bildwahrnehmung*, [w:] *Et in imagine ego...*, s. 185–187.

⁴² W. Hogrebe, *Echo des Nichtwissens*, Berlin 2006, s. 380–381 oraz tenże, *Die Wirklichkeit des Denkens. Vorträge der Gadamer-Professur*, red. J. Halfwassen, M. Gabriel, Heidelberg 2007, s. 11–35, 61–78.

sedna przez **akt obrazu** i nie stracić przy tym ani trochę na swojej ważności⁴³.

Niniejsza publikacja zmierza do wypełnienia wyłaniających się tutaj przestrzeni. *Akt obrazu* wychodzi od ścisłego werbalnego znaczenia uformowanego i ukształtowanego obiektu jako **ob-iectum**: czyli **czegoś, co zostało rzucone i powraca, wychodząc nam naprzeciw**⁴⁴. Celem książki jest obalenie hipertrofii współczesnego podmiotu i przeciwstawienie się egologicznemu podejściu do świata, próba zbadania i opisanie owej pustej przestrzeni pomiędzy językoznawstwem, antropologią a filozofią. W tej bowiem przestrzeni *tertium* ukształtowanych artefaktów odkrywa sedno definicji człowieka działającego z namysłem i myślącego w działaniu⁴⁵. Przedmiotem *Aktu obrazu* jest oddzielna forma, która konfrontuje swojego twórcę i widza z własną fizycznością. W niniejszej książce podjęto próbę zrozumienia jej określoności w procesie, który najsilniej dochodzi do głosu w „przemawiającej” żywotności dzieła sztuki.

Horst Bredekamp, sierpień 2015

⁴³ Głosy krytyki pojawiły się już przez paroma laty: „[...] the intuitions about cognition that EM [Extended Mind] relies on are inevitably tied to the boundaries between inner and outer that it wishes to undermine” (E. Di Paolo, *Extended Life*, „Topoi” 2009, t. 28, s. 9–21). Por. także H. Lyre, *Erweiterte Kognition und mentaler Enaktivismus*, „Zeitschrift für philosophische Forschung” 2010, t. 64, nr 2, s. 206–213 oraz J.M. Krois, *Bildkörper und Körperschema...* i H. Bredekamp, *The Picture Act: Tradition, Horizon, Philosophy*, [w:] *Bildakt at the Warburg Institute*, s. 3–32.

⁴⁴ *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, red. J. Ritter, K. Gründer, t. 6, Darmstadt 1984, hasło 1027.

⁴⁵ Dla Johna Michaela Kroisa był to punkt wyjścia do jego koncepcji **filozofii ikonologicznej**. Zob. J.M. Krois, *Philosophy and Iconology*, [w:] *Ikonische Formprozesse. Zur Philosophie des Unbestimmten in Bildern*, red. M. Lauschke i in., Berlin–Boston 2018 („Image Word Action / Bild Wort Aktion / Imago Sermo Actio”, t. 3), s. 1–28.

Przedmowa do pierwszego wydania

Niniejszy tekst opiera się na frankfurckich wykładach dedykowanych pamięci Theodora W. Adorna, które wygłosiłem w 2007 roku na zaproszenie tamtejszego Instytutu Badań Społecznych oraz Wydawnictwa Suhrkamp. W publikacji uwzględniłem ponadto wykład wygłoszony na berlińskim Uniwersytecie Humboldtów w semestrze letnim 2006 oraz późniejsze refleksje, przy czym struktura i cele całości pozostały niezmienione.

W niektórych fragmentach doszły refleksje, które były już wcześniej publikowane w innej formie. Stało się tak dlatego, że książka ta stanowi podsumowanie wcześniejszych rozważań. Z tego samego powodu w już i tak zbyt obszernej bibliografii, która jednak, zważywszy na poruszane tematy, nawet w najmniejszym stopniu nie jest wystarczająca, musiałem uwzględnić także wiele własnych publikacji.

Podobnie jak wszystkie inne moje książki, które powstawały po 1990 roku, również i ta zrodziła się na półwyspie Eiderstedt w północnej Fryzji. Dedykuję je przypadkowym obrazom chmur kłębiastych, które niczym chimery wyzierały ku mnie znad polderów, gdy usiłowałem zrozumieć życie własne obrazów.

Horst Bredekamp, październik 2010