

MELANCHOLIA PISARSTWA HISTORYCZNEGO: ZAPISKI Z LEKTURY¹.



Tekst dostępny na licencji *Creative Commons Uznanie autorstwa-Użycie niekomercyjne-Na tych samych warunkach 3.0 Unported /*

We wstępie do swej chyba najbardziej znanej książki – wydanej w 1996 roku "Past Looking: Historical Imagination and the Rhetoric of the Image" – Michael Ann Holly deklaruje zamiar badania sytuacji, w których narracja historii sztuki może być konstruowana jako odpowiedź na paradoks pisania o nieobecnej przeszłości poprzez materialną obecność dzieł sztuki². W tym przedsięwzięciu kryje się zarówno godna uwagi złożoność refleksji tej mało znanej w Polsce badaczki jak i przede wszystkim główne, jak sama Michael Ann Holly przyznaje, wręcz obsesyjnie nawiedzające ją pytanie: Dlaczego tworzymy narracje historyczno-artystyczne w oparciu o przedmioty, owe "piękne sieroty", jakimi dla Holly są dzieła sztuki? Co kryje się poza chęcią strukturyzacji i katalogowania? Czym są uczucia, kryjące się w tle naszych wyborów, metod, postawionych pytań i tak a nie inaczej zbudowanych narracji, które dla Holly okazują się być kluczowymi w kontekście życia psychicznego, paradoksalnymi reakcjami na poczucie straty, na melancholijne "ukłucie nienazwanego" w kontakcie z "pięknymi sierotami" sztuki.

Punktem wyjścia są - i pozostaną - emocje. O intymności doświadczania sztuki, o obietnicach i obsesjach tego zetknięcia ludzi i przyzywających ich przedmiotów Holly, uczennica Michaela Baxandalla pisała wielokrotnie. Jej zainteresowania intelektualne, szczególnie dotyczące projektu krytycznej historiografii dyscypliny, owocowały studium o Panofskim i podstawach historii sztuki z 1984 roku³, analizą metod okresu fundacyjnego dyscypliny, jak i wspomnianym już studium nad historycznością wyobraźni i retoryki obrazu. Od kilku lat, szczególnie w artykułach na łamach *The Art Bulletin* (mam tu na myśli „Mourning and Method” z 2002 roku⁴ i „The Melancholly Art” z 2007⁵), Holly rozwija refleksję rozpiętą pomiędzy wieloma inspiracjami: psychoanalitycznymi kategoriami żałoby i melancholii, poststrukturalną świadomością perswazyjnego, konstruktywistycznego charakteru refleksji historycznej jako pisarstwa historycznego w rozumieniu Haydena White'a i brytyjską tradycją studiów nad relacjami ludzi i przedmiotów.

Gdybyśmy, mając na uwadze cele propedeutyczne, chcieli zaproponować kiedyś naszym rozmówcom spotkanie z wzorcowym przykładem narracji poststrukturalnej, to niewątpliwie, wspomniane artykuły Holly należałoby zarekomendować. Za tym językowym wybiegiem kryje się z mojej strony jednak głębsza świadomość dążenia do wspólnoty językowej i myślowej, w której operuje pióro Holly. Jej refleksja ma charakter metodologiczny, jest próbą spojrzenia krytycznego, a jak się zaraz okaże jasne, także i sama w sobie jest spojrzeniem

¹ Ten krótki esej jest zapisem referatu wygłoszonego na zajęciach kursowych z historii fotografii w Instytucie Historii Sztuki UW, prowadzonych przez mgr Magdalenę Wróblewską w roku 2011-2012.

² M. A. Holly, *Past Looking: Historical Imagination and the Rhetoric of the Image*, Cornell University 1996, s. xiv.

³ Idem, *Panofsky and the Foundations of Art History*, Cornell University Press, 1984.

⁴ Idem, *Mourning and Method*, „The Art Bulletin”, vol. 84, 2002, nr 4, s. 660-669.

⁵ Idem, *The Melancholly Art*, „The Art Bulletin”, vol. 89, 2007, nr 1, s. 7-17.

melancholijnym, nostalgicznym na istotę pisarstwa historyczno-artystycznego – melancholijnej sztuki – za pomocą "przemysłenia jednych rzeczy poprzez inne". Owa konfrontacja, a może należałoby powiedzieć, mediacja kategorii i praktyk dyscypliny, dokonuje się przede wszystkim poprzez ramę wspomnianych już przed chwilą pojęć psychoanalitycznych i tradycji im pokrewnych, lub odeń wychodzących w psychoanalizie posfreudowskiej, w jej poststrukturalnej recepcji metodologicznej Jacquesa Lacana, Julii Kristevej czy Douglasa Crimpa. By jednak nadużywany przeze mnie operator "poststrukturalizm" uczynić bardziej owocnym, winien jestem dodać, że to, o czym będzie mowa, do niedawna mogłoby uchodzić za przykład marginalnej dla "twardej historii sztuki" eseistyki. Być może zresztą, zarówno osobisty ton narracji Holly, jej emocjonalność i - jak to ujęła Karen Lang w odpowiedzi na ostatni tekst – "otwarcie ego"⁶ – ale i przede wszystkim samo poruszanie się w świecie fragmentu, ujętego w cudzysłów marginesu, autoreferencyjność – do dziś dla wielu historyków sztuki pozostawać może czymś obcym i obawiam się dodać, nienaukowym, stawiającym zbyt dużo znaków zapytania wobec naszej własnej praktyki i codzienności. Sam podtytuł „The Melancholy Art” jest przecie zapisem doświadczenia odrzucającego ton pewności i metanarracyjności: „Some thoughts by allusion, quotation, mood, and metaphor on mourning, writing, and the history of art”.

Holly pisze o refleksjach poprzez aluzje, nastroje, kaskady cytatów; wyczula nas na świadomość samego medium narracji historycznej – która wedle White'a jest przecież właśnie innym, samodzielnym gatunkiem literackim pisarstwa modelowanego poprzez język, mającego moc kreacji rzeczywistości historycznej, nie zaś będącej wiernym odbiciem czy adekwatnym zapisem zdarzeń w ich wielowątkowej mocy interakcji⁷. Jesteśmy więc w świecie refleksji opartej na takich kategoriach, jak foucaultowski dyskurs, whiteowska poetyka pisarstwa historycznego, dekonstrukcjonizm utartych reguł i praktyk, psychoanaliza, teoria relacji obiektów i studiów nad rzeczami, dokonujących kolejnego zachwiania antropocentrycznego modelu nauki i produkcji wiedzy, którego częścią była i nadal jest historia sztuki. Jest to więc świat, w którym nie da się już ignorować świadomości poczucia utraty, braku, niepełności; nie tylko wynikającej z zakwestionowania modernistycznego tonu pewności i adekwatności nauk humanistycznych, ale i z uświadomienia sobie, że reguły, według których tworzymy nasze opowieści, nie są niewinne i przejrzyste. Pisanie o sztuce przeszłości jest magiczną grą, pełną iluzji, rzeczce Holly, deklarując swoje zainteresowanie dla fantazji, ukrytego i wypartego elementu, niejasności i niezwykłości w kanonie pisarstwa historycznego. Holly angażuje doświadczenia takich praktyk, jak psychoanaliza, do stworzenia sieci interpretacji metody pisania historii sztuki, a raczej – i tu kryje się pewna odmienność – tego, co poprzedza pisanie, tego, co generuje w nas narrację, co ją, "napędza", będąc "głęboką strukturą". Jakie są źródła naszej poetyki, radości i smutku dyscypliny, na którą winniśmy patrzeć niekonwencjonalnie? Jakie tropy przenikają produkcję naszych "dry and distant texts", by użyć znanego cytatu z tytułu książki Jamesa Elkinsa⁸, odsyłającej przecie do podobnych problemów?

Zanim przedstawię zagadnienia kluczowe dla eseju „The Melancholy Art”, warto przekornie zakończyć ten wycinkowy wstęp przedstawieniem głównego argumentu tekstu, który starałem się tutaj, rysując intelektualne tło w manierze "writing on fragments", zapowiedzieć. Pomoże mi w tym odczytanie White'a: dla Holly jej własna dyscyplina jest melancholijna z natury rzeczy: oto piękne obiekty sztuki, obarczone są paradoksem rozdzielenia na bytowanie w przeszłości i terażniejszości; są jednocześnie sztuką i pamiętką,

⁶ K. Lang, *Response: The Far in the Near*, „The Art Bulletin”, vol. 89, 2007, nr 1, s. 26-34.

⁷ H. White, *Response: The Dark Side of Art History*, „The Art Bulletin”, vol. 89, 2007, nr 1, s. 21-26.

⁸ J. Elkins, *Our Beautiful, Dry, and Distant Texts: Art History As Writing*, Routledge 2000.

są obecne i nieobecne, niczym duchy⁹. Dzieje się tak wskutek samej historyzacji sztuki. Obiekt wpisany przez historyka "w jego właściwy czas", będąc jednocześnie tu i teraz, staje się nam jeszcze bardziej obcy, bowiem narracja blokuje kontakt z dziełem jako "czymś z przeszłości", znakiem czy pamiątką epoki. Wszystko zaś, co możemy robić, sprowadza się do pisania – a przecież znając namysł nad naturą interpretacji i aktu translacji domyślamy się już, co to oznacza. Jest przecież paradoks w próbie uczynienia z języka konwencjonalnych znaków adekwatnej reprezentacji tego, o czym piszemy; w efekcie sama walka z tworzeniem narracji historycznej może wyzwolić w nas poczucie straty, od którego usiłowaliśmy się uwolnić starając się przywrócić dziełu jego „utracone znaczenie”. White podsumowuje, że historyzacja powoduje alienację obiektu artystycznego, i tak już z założenia martwego, bo pochodzącego z przeszłości i generującego nostalgię za nią. I tu dochodzę do samego obiektu właśnie, bowiem Holly wbrew znacznej części badaczy posstrukturalnych uważa, że wola interpretacji w pewien sposób pochodzi też od obiektów. Łączy się to z podjęciem psychoanalitycznego "oceanic feeling", ogarnięcia, spowicia patrzącego przez dzieło, zamazania granic między podmiotem i przedmiotem; owo oczarowanie nie poddaje się nazwie, językowi, nazywamy go więc za filozofią przełomu XVIII-XIX wieku doświadczeniem estetycznym, w którym dokonuje się pewna emocjonalnie rozgrywana tajemnica.

Skupię się przez moment właśnie nad tym wyjściowym założeniem Holly. Dzieła sztuki – w większość będące eksponatami, "pięknymi sierotami" w muzeum – są dla historyka rodzajem ruiny, kontemplowanej w poszukiwaniu czegoś, co dawno odeszło. Jak twierdził Erwin Panofsky, ocalamy to, co bez nas stałoby się martwe, nieobjęte przez naukę. Stojąc więc przed przedmiotem w muzeum, dostrzegając po heideggerowsku bytowość jego bytu, dostrzegamy, że jest on martwy, a wszystkie jego powiązania z właściwym mu otoczeniem – minioną epoką – obumarły; wlewamy więc w nie nowe życie, pamiętając, że dzieje się to w terażniejszości. Od XVIII wieku, kiedy powstaje nowoczesna historia sztuki, badacze uszlachetniają żywot tych obiektów kategorią "sztuki", owijają je jej płaszczem, dokonując aktu separacji artefaktów od obiektów wizualnych, artystycznych, które zyskują status estetyczny. Ta szczególna, jak się okaże, relacja prowokuje Holly do zadania pytań właśnie o naturę rzeczy, reprezentowanych dla niej poprzez pustkę, Pustkę, ponieważ możemy je reprezentować tylko poprzez coś innego od tego, czym są. Akt jest więc metonimiczny, dokonujemy zastąpienia mówiąc o rzeczach, które, by przywołać filozofię Georgesa Didi-Hubermana, mają więcej pamięci i przyszłości niż my, którzy przeminą. Okazuje się więc, że obcowanie z przedmiotami, jakimi stały się wskutek rozwoju dyscypliny i estetyzacji dzieła sztuki właśnie jako "dzieła sztuki", sprowadza na nas strach przed utratą. Ten zaś kończy się aktem pisania, "chęcią ocalenia" poprzez wpisanie w kontekst epoki, poprzez ustalenie autorstwa, referencji, wpływów, adekwatnej interpretacji, miejsca w dziejach, znaczenia itd. Psychoanalityczny namysł prowokuje w tym momencie teza, że można i należy uchwycić nieświadomość, wyparcia i przeoczenia, ową drugą powierzchnię pisania o obiektach-sierotach, nazwaną przez Holly zgoła strukturalistycznie "głęboką strukturą" narracji, warunkującą jej bieg.

Zarysowany przez autorkę projekt "przemyslenia podstaw praktyk historii sztuki przez psychoanalizę" dotyczy klasycznych postaci dyscypliny, takich jak Alois Riegl, Aby Warburg czy Erwin Panofsky. Resume tej myśli i jej efektów w praktyce wymagałoby osobnego studium, przywołam jednak podstawową dla wywodu tezę. Według tej interpretacji, w XIX wieku ostatecznie doszło do stłumienia "niesamowitego" uczucia estetycznego, kosztem

⁹ H. White, *Response...*, op. cit.

czego zbudowano naukowe rozumienie tego, "czym dzieło jest". "Romantyczne" podejście zostało potępione, ale nie odeszło, zostało zepchnięte do nieświadomości historii sztuki, czego przykładem miałyby być choćby ukryta za nowoczesnym kultem zabytków Aloisa Riegla świadomość straty, tego, czego nie możemy pojąć. Już więc w kluczowych, kanonicznych momentach dyscypliny w studiu badacza zadomawia się melancholia. Pojęcie to w tradycji nowożytnej było jednym z "humorów" (pozostałe to krew, flegma, żółć), kondycją ciała lub umysłu związaną ze wzmożeniem aktywności "czarnej żółci", odpowiadającą melancholicznemu typowi osobowości. W XIX stuleciu personifikacja stała się symbolem wrażliwości, uczucia; połączyła neurasteniczny ból z kreatywnym szałem. Dla Holly melancholia jest pewnego rodzaju tropem, albo metanarracją, stereotypowaną ostatecznie przez Zygmunta Freuda w jego słynnym eseju z 1917 roku "Żałoba i melancholia". Oba te pojęcia odnoszą się w psychoanalizie do stanów psychicznych, będących reakcjami na stratę obiektu fascynacji (osoby, obiektu abstrakcyjnego, np. ideałów), przejawiają się one zachowaniami i fantazjami. O ile jednak żałoba przejawia się aktywnie, jest stanem, w którym świat stał się pusty, jest rozgrywana w działaniu, likwiduje narcystyczny introwertyzm w stronę częściowego przepracowania, o tyle melancholia okazuje się być pograżeniem podmiotu w utracie samego siebie wskutek identyfikacji przedmiotu fascynacji z własnym ego; przejawia się zamknięciem w narcystycznej regresji, bez pocieszenia. Melancholia skutkuje wahaniami nastroju, agresją, niemożnością przejścia do żałoby. Jest fenomenem poniekąd rozmytym, o nieostrych granicach; trudno nawet stwierdzić, czy w ogóle łączy się on z faktyczną stratą, czy też raczej ze zradykalizowaną fantazją. Takie ujęcia melancholii rozpowszechniła krytyka psychoanalityczna po Freudzie, szczególnie badania Lacana, LaCapry, Kristevy. Jej "Czarne słońce" – poruszające min. kwestię melancholii jako utraty matycznego i koncept melancholijnego pisania – jest zdaniem Holly dobrym punktem odniesienia do pisania o owej "drugiej stronie", czy jak chce White "ciemnej stronie" dyscypliny. Historyk, czyli podmiot "wywłaszczony przez czas", okazuje się być w przypadku historii sztuki postacią melancholijną, pograżoną w nieustannym rozgrywaniu swej straty – utraty sensu, kontekstu, znaczenia; jednocześnie fakt istnienia obiektu w teraźniejszości i jego relacja z badaczem skutkują paradoksalnym połączeniem, o którym wspominałem przed momentem: martwością dzieła, od której niesposób się uwolnić, a jednocześnie, sam język historycznego pisania, niemożność translacji, pograżają nas w poczuciu straty jeszcze bardziej.

Melancholię historii sztuki wywołuje jednak nie tylko popęd do "ocalenia sensu" przejawiany przez historyka, ale także i sam charakter obiektów artystycznych jako rzeczy, "pięknych sierot" wysyłających do nas "pragnienie interpretacji". Na gruncie psychoanalitycznym w latach 30, głównie za sprawą Melanie Klein rozwinęła się brytyjska gałąź studiów nad obiektem, wywiedzionych z obserwacji interakcji dzieci i zabawek. Dla Klein strata przeszłości może być komepsowana poprzez obecność obiektów materialnych. W jej teorii istnieje 6 kategorii rozwijających – znaczenie gry (zabawki niwelują lukę między światem wewnętrznym a zewnętrznym gracza), absencja czasu historycznego w zabawie, żałoba w dorosłym życiu jako odziwerciedlenie lęków przed utratą matki; Eros i Thanatos splecione razem i obecne w interakcji z obiektami, lęk przed utratą przedmiotu i pragnienie jego zachowania jako kompensacji; działalność twórcza, w tym pisanie – jako akt reparacji, odtworzenia harmonii wewnętrznej. Wedle Klein relacje ludzi z obiektami zawsze pozostają w centrum życia emocjonalnego. Propozycja Holly, by "oparte na stracie" życie emocjonalne historii sztuki przemyśleć poprzez kategorie Klein – porównując strach przed utratą i tak już utraconej przeszłości, celebrowanie ruin (zabytków), niezaspokojenie żałoby i akt pisania jako nigdy niesatysfakcjonujący do teorii obiektów i relacji – wpisuje się w szerszą, poststrukturalną tradycję. Od lat 70, jak zauważa Jean Francois Lyotard, do głosu w nauce

dochodzi już szerzej, problematyka badania relacji ludzi i przedmiotów, skutkująca uznaniem, że przedmioty dysponują własną mową¹⁰. Holly stara się nas przekonać, że zapoznając się z rozwinięciami studiów nad obiektem – np w praktyce Christophera Bollasa - jesteśmy władni bardziej świadomie podchodzić do nieuchronnie czekających nas problemów. Wspomniany Bollaś używa w swych analizach dzieł sztuki, wprowadzając kategorię "niesamowitego osiągnięcia przez dzieło" (estetyczne ogarnięcie, kiedy podmiot i jego przedmiot ulegają identyfikacji, momentalnemu stopieniu), które jest w stanie reanimować pamięć przedwerbalną, pokłady psyche żyjące w świecie bez słów, nieuświadomione. Holly akcentuje, że wedle tej koncepcji, historia pisana jako akt psychiczny, jeśli napisana "sugestywnie", ma szansę oddać własną siłę estetyczną, podchwycić możliwość kompensacji, a może nawet czegoś więcej. Melancholia, która przeszywa dyscyplinę jest wyrazem świadomości otwartej i niedającej się zasklepić rany, nieuświadomionej zresztą, że dzieła, które wydają się przecież tak bardzo materialnie obecne, są tak naprawdę nieobecne. To właśnie strata ogranicza i inspiruje nasze działania, ale może okazać się siłą napędową, dotąd niewykorzystaną. Lecz z lekcją melancholii nieodwołanie stapia się w tej refleksji jeszcze jedna, bardzo istotna kategoria – kwestia problematyzacji pojęcia czasu, dająca się podjąć pod hasłem "anachronizmu".

Anachronizm jest, rozumując słownikowo, "sposobem wysłowienia w sposób niedopasowany do opisywanego w utworze czasu historycznego"¹¹. Może pojawić się jako obecność osób lub przedmiotów, nienależących do danej epoki, stosowany nieświadomie, jest zawsze błędem – świadomie – może stać się chwytem literackim. Poststrukturalne przewartościowania przyniosły namysł nad umownością linearnego czasu historycznego, nad zasadami, wedle których dokonano owej "linearyzacji" historii. Najbardziej znaną krytyką anachronizmu w metodologii historii sztuki jest opracowane na przętomie wieków podejście Georgesa Didi-Hubermana, przybliżone niedawno przez Andrzeja Leśniaka¹². Zasługą Didi-Hubermana jest postawienie anachronizmu jako nieobecnego w metodologii historycznej, wypartego problemu – jak bowiem uniknąć grzechu tego rodzaju, skoro jesteśmy zdeterminowani przez współczesność i nie możemy mówić o przeszłości inaczej, jak z naszej własnej pozycji? Anachronizm jako kategoria ujawniająca manipulacje czasem i gry historyka okazuje się być kategorią prowokującą. Jak narracja umieszcza artystów w "ich własnej epoce", "kto jest prekursorem", "a kto się spóźnia"? Skoro historia sztuki jest konstruowana tu i teraz, a nic nie jest obiektywne, a raczej okazuje się być konstrukcją o arbitralnych zasadach – Didi-Huberman proponuje historię anachroniczną, szukając bardziej złożonego modelu czasowości. Najbardziej znanym przykładem realizacji tego hasła jest analiza fresku Fra Angelico w konwencie San Marco we Florencji, który Didi-Hubermann widzi jako wykadrowany przez historię sztuki, użyteczny dla niej fragment, ograniczony do strony narracyjnej. Tymczasem pominięta część fresku, imitująca malarsko marmur, okazuje się być dlań kluczowa, widziana poprzez technikę Jacksona Pollocka ujawnia jego zdaniem nieznaną dotąd możliwość. Jakkolwiek takowa krytyka "ciosu historyka" – wskazanie, że na sztukę przeszłą nieuchronnie patrzymy poprzez sztukę dawną, aplikujemy kategorie anachroniczne chcąc czy nie chcąc, tak propozycje realizacji "historii anachronicznej" okazują się być kontrowersyjne. Warto postawić pytanie, czy abstrakcyjna płaszczyzna malarska imitująca marmurową okładzinę ściany, faktycznie mogła i może mieć tak duże znaczenie dla Fra Angelico, czy też dla nas; czy między obietnicą przewartościowania a próbą jej spełnienia nie kryje się pewna niebezpieczna dowolność? Trudno przecież odmówić uroku teksom Michaela

¹⁰ J. F. Lyotard, *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*, Warszawa 1997, idem, *Postmodernizm dla dzieci, Korespondencja 1982-1985*, Warszawa 1998.

¹¹ Por. *Słownik wyrazów obcych*, PWN, np. wyd. 2007.

¹² A. Leśniak, *Obraz płynny: Georges Didi-Huberman i dyskurs historii sztuki*, Kraków 2010.

Camille, takim jak "Pocałunek na katedrze", czy "Jak Nowy Jork ukradł ideę sztuki romańskiej"¹³, trudno nie docenić jego zdolności do postmodernistycznej rewizji, samplowania, retoryki fragmentu, patrzenia na średniowieczną katedrę jako na tablicę reklamową w duchu Roberta Venturiego i Denise Scott Brown¹⁴. Niestety, niemal zawsze w takich przypadkach przyjemność z lektury psuje sobie pytaniem o to, czy faktycznie winniśmy tak otwarcie strukturyzować przeszłość naszymi własnymi projekcjami i obsesjami, skoro trudno przecież uznać, że w 1300 roku znano pojęcie "transgresji" i "social change" jako odpowiedniki pewnego rodzaju myślenia.

Z opresji tego typu pytań ratuje mnie w tym momencie szczęśliwie Holly. W jej refleksji historia sztuki musi być dyscypliną stojącą wobec anachronizmu, skazaną na próby dwuznacznego opisu swojego przedmiotu: terażniejszego opisu, zestawionego ze znaleziskiem z przeszłości. Paradoks dzieł sztuki polega na tym, że choć istnieją one wokół nas – powiedzmy znowu, że w muzeum, albo w albumie fotografii – że ich i nasz czas wydaje się być równoległy, to przecież okazuje się że ich własne poczucie czasu jako przedmiotów nie jest zgodne z naszym. Wiecznie więc pracujemy jako mediatorzy i melancholijni translatorzy, usiłując objąć familiaryzacją, coś, co nas samych przekracza, było przed nami i być może będzie i po nas. Strata, tylekroć już tu przeze mnie przywoływana, okazuje się więc stratą bez utraconego obiektu – bo dzieło jest jednocześnie utracone i ocalone. Język pisarstwa historyczno-artystycznego oznacza więc tyle przedmiot, ile jego absencję poprzez nazwę, poprzez słowa. Nie istnieje więc "adekwatna interpretacja wpisująca w kontekst", jej potrzeba jest wynikiem naszej melancholii, jest psychiczną ekspresją poczucia utraconego; w projekcie Holly uczucia tego rodzaju żywili nie tylko Riegl czy Panofsky, ale i Bernhard Berenson, może zresztą, jako koneser, szczególnie on, marzący podświadomie, podobnie jak Jacob Burckhardt, by "dotknąć ręki mistrza". Jako otwarta rana, melancholia będzie matką stale powstających interpretacji; nie zagoi się. W relacji wobec naszego przedmiotu, żywego i martwego jednocześnie, okazujemy się być uwięzieni w relacji, mającej być może posmak masochistyczny. Narracje, askjomatycznie rozumiane jako narracje pożądania, powodują poprzez psychiczną aktywność pisania zamianę historyków w melancholijne podmioty, być może nieświadome swojego stanu. Cięcie między terażniejszością a przeszłością, słowem i obrazem zawsze będzie nas trzymało wewnątrz tej relacji, podsumowuje Holly.

Trudno oczywiście uznać w tym momencie, że dotarliśmy do sedna sprawy; teksty Holly mają bowiem to do siebie, że poprzez wielką erudycję i świadomość benjaminowskiego "montażu", bardziej otwierają pola do dyskusji i gry, niż dają na nie odpowiedzi. Jest to zresztą być może cecha wielu tego typu narracji. Szlachetny akt dyskusji krytycznej prowokuje jednak do zadawania pytań także i wobec samego podejścia autorki. "The Melancholly Art" wywołał ciekawą dyskusję publikowaną na kartach *The Art Bulletin*, odpowiedzi udzielili między innymi Stephen Melville i Hayden White. Melville zauważa, że melancholijną kondycję historii sztuki winniśmy wiązać nie tyle z kondycją jej przedmiotów, ile z generalniejszymi dyskusjami nad nowoczesnością i ponowoczesnością, niezasklepiając się tylko w naszym "oceanic feeling" w relacji z dziełem¹⁵. Odnosząc się do tekstu White'a chciałbym zwrócić uwagę na bardzo celny, wysunięty przezeń argument, a dotyczący materiału, na którym operuje Holly i do kogo właściwie się zwraca. Jego zdaniem clue "The Melancholly Art" odnosi się do wielkich metanarracji typu "Między gotykami a barokiem" i

¹³ M. Camille, *Gothic Signs and the Surplus: The Kiss on the Cathedral*, „Yale French Studies”, 1991, s.151-170; idem, *How New York Stole the Idea of Romanesque Art: Medieval, Modern and Postmodern in Meyer Schapiro*, „Oxford Art Journal”, vol. 17, 1994, nr 1, s. 65-75.

¹⁴ R. Venturi, D. Scott Brown, S. Izenour, *Learning from Las Vegas*, wyd. Londyn 1997.

¹⁵ S. Melville, *Response: Epithalamium*, „The Art Bulletin”, vol. 89, 2007, nr 1, s. 18-20.

de facto może niewiele nam powiedzieć o naszej codziennej pracy takiej jak archiwum czy ustalanie faktów. Problem leży nie tyle w samej historii, ile w naszych oczekiwaniach wobec narracji, zaszczerpionych przez nowoczesne paradygmaty, takie jak kompleksowość, pełność, odpowiedniość. Skutkiem narracji Vasario czy Hegla, z którymi zapoznają się studenci historii sztuki świadomie i nieświadomie w lekturach koniecznych i własnych, dzieło "nigdzie nie może być w domu", zawsze ma być rozumiane poprzez relację do "czegoś spoza" – jako przejaw epoki, symptom, element w łańcuchu sinusoidalnych wznoszeń i upadków stylu itd. Esej Holly jawiłby się więc jako krytyka opowiedziana tylko wobec części zachodniej sztuki od renesansu do modernizmu; wykluczenie z tej opowieści sztuki współczesnej także zasługuje na namysł, prowokujący White'a do przywołania melancholli badaczki, której na imię Fukuyamowski "koniec historii, koniec sztuki". To znaczące słowa. Kim są owi "my" z eseju Holly? My, historycy sztuki? Symptomatyczne wydaje mi się, że zarówno w tekstach Didi-Hubermana czy Holly wciąż jesteśmy w świecie narracji kanonicznych: gra rozgrywa się wokół tego, co znalazło się w kanonie artystycznym albo historiograficznym. Błędem byłoby negowanie potrzeby zastanowienia się właśnie nad kanonem, ale uderza mnie jednocześnie jemu uleganie – jaką bowiem sprawdzalność mogą mieć poglądy Holly wobec praktyk badaczy kształtujących regionalne historie sztuki, pozostające w różnej zależności od Panofskiego, Foucaulta czy Kristevy. Warto byłoby też przyrzeć się melancholli samej autorki i interesujących ją przedmiotów artystycznych – jasnym jest, że od 18 wieku inaczej patrzymy na sztukę za sprawą muzeum. Nieodparcie jednak dążę do przywołania w tym miejscu szeregu nazwisk wpływowych twórców zachodniej myśli, którą tylko w przybliżeniu dla takiego zestawienia nazwę ryzykancko mianem konserwatywnej (jak Joseph de Maistre i w przypadku muzeum Hans Sedlmayr, a wobec diagnoz kulturowych obecnie potaci takich jak Marc Auge czy Jean Baudrillard) – którzy zaszczerpili w wielu narracjach historyczno-artystycznych topos "utraconej aury" (by nawiązać do fotografii i Waltera Benjamina) dzieła sztuki wtłoczonego w proces sekularyzacji i upadku wartości (muzeum) a z czasem ich hipermedialistycznej konsumpcji w symulacji (reprodukcja). Czy nasz kontakt z dziełem zawsze odbywa się w muzeum, a jeśli tak, to czy musi on przybierać formy "estetyczne" w rozumieniu sekularyzacyjnym?

Ale, czytając *Światło obrazu* Rolanda Barthesa i oddając się jego "śmierci w fotografii", trudno nie wskazać na celność refleksji Michael Ann Holly i na to, że twórczo prowokuje ona do zastanowienia, do specyficznego otwarcia ego. Czy uwagi Barthesa¹⁶ o fotografii jako medium poświadczającego obraz tego co było ("to było!"), jako powrotu umarłego, fotografii otwierającej uczucia, towarzyszącej nam wraz z melancholią – nie jest tu dobrym punktem zaczepienia i fuzji horyzontów?

Makary Górzyński

¹⁶ R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, Warszawa 2008.