

(NIE)OBECNOŚĆ SZTUKI W KULTURZE DAWNEJ PRZYCZYNEK KRYTYCZNY DO KONCEPCJI ANTROPOLOGII OBRAZU HANSA BELTINGA

ARKADIUSZ BEDNARCZUK

W koncepcji antropologii obrazu Hansa Beltinga podstawowe znaczenia miała propozycja rozpatrywania aktywności artystycznej w dawnych kulturach jako tworzenia obrazów, a nie dzieł sztuki. Jak twierdził bowiem Belting, historia sztuki w nieuprawniony sposób uznała wszystko, czym się zajmowała, za dzieła sztuki, jakby pojmowanie obrazu jako dzieła sztuki było w kulturze obecne od zawsze¹. Drugim istotnym elementem koncepcji Beltinga było przekonanie, że w obrębie dawnych kultur obraz swoje znaczenie zyskiwał nie tylko w oglądzie, ale także w działaniu, którego istotą było uobecnianie w procesie symbolizacji².

Będąc udziałem Beltinga zmiana przedmiotu zainteresowania, którym stały się obrazy, a nie dzieła sztuki, była cechą tak zwanego zwrotu ikonocznego we współczesnej refleksji nad sztuką. Zwrot ten w pewnej mierze był pochodną wcześniejszej filozoficznej oceny roli estetyki w kształtowaniu się przekonania o prymarnych cechach dzieła sztuki. Powstała w XVIII wieku, jako dział filozofii, estetyka miała być wiedzą o tym, co zmysłowe, i o zachowaniu się człowieka wobec doznań zmysłowych. Kryterium oceny walorów estetycznych dzieła sztuki stanowiło w tym ujęciu zmysłowo doświadczane piękno. Skoro przedmiotem zainteresowania estetyki było piękno, to o dziele sztuki można było mówić wyłącznie w oparciu o ocenę uczuciowego, emocjonalnego stosunku, jaki zachodził pomiędzy podmiotem (odbiorcą) i przedmiotem (dziełem sztuki). W efekcie ustanowienia takich relacji przedmiotowo-podmiotowych dzieło

¹ H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*, München 1995, s. 168.

² Id., *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Kraków 2007, s. 172 nn., zwłaszcza s. 179–180.

sztuki stało się przedmiotem, który jest nośnikiem i impulsem piękna w odniesieniu do określonego stanu uczuciowego podmiotu. Estetyka chciała więc widzieć dzieło sztuki wyłącznie jako związek uczuciowy pomiędzy podmiotem a przedmiotem³. Z faktu, że istniało piękno, nie można jednak wyciągać wniosku, iż zawsze stanowiło ono dla odbiorcy istotę dzieła sztuki, bo tę zrobiła z niego dopiero estetyka. Z drugiej strony estetyka uczyniła zmysłowe postrzeganie, jak o tym informuje sama nazwa tego działu filozofii, zasadą i kryterium oceny dzieła sztuki. Tym samym dzieło sztuki w estetyce istniało jedynie jako przedmiot percepcji (jako struktura postrzegana), mimo że w doświadczeniu podmiotu dawnej kultury była strukturą działającą, na co zwrócił uwagę także Belting.

Wydaje się, że problem ten dla przedstawicieli historii sztuki nie do końca jest zrozumiały. Jak zauważył jeden z adwersarzy Beltinga:

[...] jestem przekonany, że również w tym czasie umiano docenić doskonałość formy (musieli być ludzie, którzy np. byli w stanie czerpać estetyczną satysfakcję z formalnych subtelności statuetek Madonny z kości słoniowej w XIII wieku). Nie zawsze istniały dzieła sztuki, których estetyczna (czy artystyczna) funkcja stawiana była świadomie na pierwszym miejscu przez twórców i odbiorców. Nie świadczy to jednak, że takowej funkcji nie miały – była ona jakby wpleciona w inne funkcje: kultowe, polityczne i reprezentacyjne etc. [...] Doprawdy, fakt, że przed XVIII wiekiem nie istniała autonomiczna estetyka rozważająca pojęcie piękna, nie może świadczyć, że wcześniej piękna nie odczuwano. Nikt chyba nie zaprzeczy, że mosty budowano na długo wcześniej, zanim pojawił się odrębny, specjalistyczny zawód i dyscyplina fachowa wykładana na politechnikach, zaś pan Jourdain mówił prozą, choć o tym przez długi czas nie wiedział⁴.

Wprawdzie odnoszę wrażenie, że piszę tutaj rzeczy oczywiste, ale postaram się jeszcze raz, bardziej przystępnie, wyjaśnić sedno problemu. Fakt, że jakiś przedmiot realnie, w określony sposób istnieje, nie może być podstawą do wyciągania wniosków o jego sensach kulturowych. Sens kulturowy przedmiotu jest bowiem efektem jego interpretacji przez podmiot kultury. Możemy sobie wyobrazić społeczność, która nie widzi w przedmiocie dzieła sztuki, który trzeba podziwiać i oglądać ze względu na jego piękno. Fakt, że coś ma doskonałą formę lub jest zdobione i wykonane ze szlachetnych materiałów, nie jest dostateczną przesłanką do uznania tego za dzieło sztuki. Zresztą sama historia sztuki ma

³ M. Heidegger, *Nietzsche*, przekł. zbiorowy, Warszawa 1998, I, s. 86 n.

⁴ J. Jarzewicz, *Niewczesne refleksje po „Końcu historii sztuki”*, „Artium Quaestiones”, 2009, nr XX, s. 206.

z tym pewien problem, gdyż wydzieliła kategorię przedmiotów, które zwie rzemiosłem artystycznym. Patrząc na te przedmioty, można sobie zadać pytanie, czy na przykład niezdobiony miecz jest przykładem rzemiosła, a ten zdobiony jest przykładem sztuki. A może oba dla przedstawiciela danej kultury, która je wytworzyła, są jednakowo „piękne”, bo spełniają swoją funkcję, którą jest niezawodne działanie, a nie wygląd? Z perspektywy filozofii sztuki czy antropologii lub kulturoznawstwa nie ma znaczenia, czy przedmiot nazwiemy dziełem sztuki, czy też nie. Istotne jest jedynie, aby nie modernizować – w imię interesów własnej dyscypliny – sensów kulturowych rozważanych przedmiotów. Historia sztuki przedmiotem swoich badań uczyniła dostępne w oglądzie cechy przedmiotów (strukturę artystyczną). I można ją nadal uprawiać, z zastrzeżeniem, że jest historią struktury artystycznej, a nie historią sensów kulturowych, jakie przedstawiciele danej kultury nadawali przedmiotom. Zaproponowane przez Beltinga uprawianie antropologii obrazów zmusza do odejścia od historycznego modelu wyjaśniania obrazów przez historię sztuki, gdyż generalizuje ona ich sensy kulturowe – zawsze widzi w nich dzieło sztuki o podobnej funkcji. Dobrym przykładem takiego sposobu myślenia jest książka Davida Freedberga, który nie widzi problemu w tym, żeby omówić i przypisać podobne znaczenia wizerunkom starożytnym i tym, które należą do świata chrześcijańskiego⁵. Idąc tropem rozważań Freedberga, powinniśmy tę samą funkcję przypisać na przykład ubieranym w szaty posągom niektórych ludów starożytnych i obrazom świętych chrześcijańskich, na które to obrazy niejednokrotnie zakładano dekoracyjne sukienki. Do tego, że takie postępowanie byłoby nieuprawnione, nie trzeba chyba nikogo przekonywać.

W ramach koncepcji antropologicznego znaczenia obrazów Belting proponował rozpatrywanie obrazów jako triadę: obraz – medium – widz/ciało naturalne. Pisząc o obrazach, badacze zwykle traktowali obraz jako coś, co jest widziane lub widzialne, natomiast Belting chciał podkreślić fakt, że obraz nie stanowił tylko wytworu percepcji. W obszarze swojej aktywności wizualnej ludzie wyodrębniali bowiem jednostkę symboliczną, którą nazywamy obrazem. Fakt istnienia zarówno obrazów zewnętrznych, jak i wewnętrznych zmuszał do postawienia pytania o medium obrazów, które istnieją materialnie. Propozycja „rozumienia obrazu jako wyniku symbolizacji tego, co pojawia się w spojrzeniu lub przed okiem wewnętrznym”⁶, wymagała wprowadzenia pojęcia medium – ciała obrazu. Obrazy nie istnieją bowiem bez mediów, które „nie są zwykłymi

⁵ D. Freedberg, *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, przeł. E. Klekot, Kraków 2005.

⁶ H. Belting, *Obraz i jego media. Próba antropologiczna*, przeł. M. Bryl, „Artium Quaestiones”, 2000, nr XI, s. 296.

technikami obrazowymi, ale ciałami symbolicznymi, za pomocą których przekazywane są nam obrazy”. Jak dalej pisał Belting:

Artefakty obrazowe są dostępne naszej percepcji tylko dlatego, że znalazły swoje ucieleśnienie w percepcji. W swoich medialnych ciałach zapraszają nas, byśmy przydawali im duszę – tak, jakby naprawdę były żywe lub posiadały żywe ciało. Każda percepcja obrazu kończy się takim aktem „animacji”, której uczymy się jako działania symbolicznego, swoistego dla naszej kultury⁷.

Podkreślając, że metafizyczne podejście do obrazu należy zastąpić refleksją nad jego fizycznością, Belting podjął próbę nakreślenia relacji, do których dochodzi pomiędzy obrazem a jego medium:

Historia obrazów była też zawsze historią mediów obrazowych. Interakcję między obrazem i technologią można zrozumieć tylko wówczas, gdy zobaczy się ją w świetle działań symbolicznych. Produkcja obrazu sama jest symbolicznym aktem i dlatego wymaga od nas symbolicznego rodzaju percepcji, odmiennego od powszedniej percepcji naturalnych obrazów. [...] Od najstarszych faktów manualnych, aż do procedur digitalnych, obrazy podlegają *uwarunkowaniom technicznym*. Dopiero one wydobywają *medialne własności* obrazów, dzięki którym możemy te ostatnie percypować. Z kolei to zainscenizowane przez medium przedstawienie ugruntowuje dopiero *akt percepcji*⁸.

Na koniec Belting omówił percepcję, w której dostrzegł akt metamorfozy, „gdy obrazy zobaczone zmieniają się w obrazy pamiętane, które odtąd znajdują nowe miejsce w naszym osobistym zasobie obrazowym”⁹.

Wydaje się, że koncepcja antropologii obrazu Beltinga prowadzi do regresu w antropologicznie ukierunkowanych badaniach nad sztuką dawną. Dyskusyjne jest przede wszystkim wyciąganie wniosków na temat sensów kulturowych obrazów za pomocą diagnozy na temat egzystencjalnej roli obrazu. Wątpliwości budzi mówienie o symbolicznym sensie, jaki miał obraz dla człowieka, na podstawie sposobu rozumienia obrazu jako struktury symbolicznej, która powstaje w ramach triady obraz – medium – ciało. Otóż bowiem nadając obrazowi, który ludzie napotykali w swojej aktywności wizualnej, miano jednostki symbolicznej¹⁰ oraz nakreślając relację symboliczne pomiędzy elementami triady

⁷ Ibid..

⁸ Ibid., s. 303 n.

⁹ Ibid., s. 305.

¹⁰ Ibid., s. 296.

obraz – media – widz/ciało naturalne, Belting sensu obrazu upatrywał w jego symbolicznym działaniu (uobecnianiu), które na przykład prowadziło do „symbolicznej wymiany śmierci i obrazu”¹¹ (w przypadku wizerunków zmarłych). Tym samym obserwacja tego, co zmysłowe (medium, w którym realizuje się obraz, bo obraz nie istnieje bez medium), miała umożliwiać badaczowi, który dodatkowo nie był uczestnikiem danej kultury dawnej, zrozumienie sensu, jaki nadawał człowiek obrazowi. I w tym momencie widoczna jest aporia: relacje pomiędzy sferami zmysłowości, jakkolwiekby ich nie zdefiniować, nie pozwalają wnioskować na temat sposobu myślenia człowieka, tym bardziej myślenia symbolicznego. Myślenie symboliczne jest bowiem tworem intelektualnym, który bazuje na skonwencjonalizowaniu sposobu myślenia.

Zatem dopiero zrozumienie mechanizmu myślenia symbolicznego oraz konwencji tworzenia znaczeń przenośnych pozwala pojąć stworzone z ich pomocą sensory. Zmysłowe i intelektualne stanowią dwa różne porządki, pomiędzy którymi dochodzi do różnych relacji, ale roszczenia zmysłowości do stanowienia wiedzy prawomocnej o tym, jak człowiek myśli, są nieuprawnione. Jeżeli nawet zaakceptujemy tezę, że pomiędzy elementami triady zachodzą związki w potocznym rozumieniu symboliczne, a zatem nie bezpośrednie (wydaje się, że w ten sposób rozumie je Belting, myląc tym samym proste kojarzenie i referencję z wartością symboliczną), to nie stanowią one świadectwa o symbolicznym myśleniu człowieka. Zupełnym nieporozumieniem jest również kojarzenie „symbolicznych” relacji pomiędzy elementami triady z „symbolicznym” sensem obrazu. Relacje takie (w sensie, który przypisał im Belting) nie stanowią dowodu na symboliczne myślenie człowieka. Albo zatem Belting jest radykalnym platonistą, który nie widzi swojego platonizmu, albo co najmniej niezbyt wyraźnie oddziela medium obrazu od kulturowego sensu obrazu.

Pewne wytłumaczenie aporii, które pojawiają się w refleksji Beltinga, przynoszą rozważania Iwony Lorenc o związkach pomiędzy antropologią sztuki Beltinga a filozofią Maurice’a Merleau-Ponty’ego¹². Jeżeli zaakceptujemy tezę Lorenc, że dla Beltinga pojęcie ciała wynika, najogólniej mówiąc, z diagnozy sposobu bycia człowieka w świecie i sposobu uczestniczenia obrazu w tym byciu, wówczas jego rozważania nabierają sensu. Jeżeli potraktujemy człowieka jako byt ekstazy, to jego cielesność jest w oczywisty sposób symboliczna. Problem tkwi jednak gdzie indziej. Fenomenologiczne twierdzenie na temat obecności człowieka w świecie ukazuje nam sposób bycia człowieka, natomiast

¹¹ H. Belting, *Antropologia obrazu...*, s. 38.

¹² I. Lorenc, *Obraz w ujęciu fenomenologicznym i antropologicznym (Merleau – Ponty, Belting)*, „Fenomenologia”, 2009, nr 7, s. 29–37.

Belting, przystosowując to twierdzenie do roli obrazu, w konsekwencji wyciąga wnioski na temat jego kulturowych sensów. Jeżeli nawet potraktujemy obraz jako cielesną symboliczną obecność, to nie odpowiemy w ten sposób na pytania antropologii niefilozoficznej, która pyta o sensory kulturowe ludzkich zachowań i przedmiotów otaczających człowieka. Sama zresztą Lorenc zauważa, że antropologia, jeżeli chce się związać z fenomenologią, musi zrezygnować ze świadomościowej formuły „ja”¹³.

Wydaje się, że sposób przewyciężenia takiej formuły wskazał już Martin Heidegger, gdy zapytując o rodzaj powiązań dzieła sztuki ze światem, przywołał przykład greckiej świątyni:

Budowla, pewna grecka świątynia, niczego nie odzwierciedla. Stoi tu po prostu wśród splekanej skalistej doliny. Budowla otacza postać boga i pozwala jej w tym skrywaniu wznosić się przez odkrytą salę kolumnową ku sferze świętej. Dzięki świątyni bóg jest obecny w świątyni. Ta obecność boga jest w sobie rozprzestrzenieniem i wyodrębnieniem tej sfery jako świętej. Lecz świątynia i jej sfera nie rozplývają się w nieokreśloności. Dzieło-świątynia dopiero spaja oraz gromadzi wokół siebie jedność tych horyzontów i odniesień, w których dla istoty ludzkiej postać jej losu uzyskują narodziny i śmierć, klątwa i błogosławieństwo, zwycięstwo i hańba, wytrwałość i upadek. Zaistniała przestrzeń tych otwartych odniesień stanowi świat tego historycznego narodu. Z niego i w nim odnajduje on (naród – przyp. tłum.) dopiero siebie dla dokonania swego przeznaczenia¹⁴.

Grecka świątynia jako dzieło sztuki nie stanowiła więc przedmiotu, który stał naprzeciwko człowiekowi. Wprawdzie ma ona współcześnie znaczenie czegoś, co było, czego świat uległ rozpadowi, ale wcześniej miało historyczny związek ze światem. Świat otwarty przez świątynię stanowił horyzont całej ludzkiej egzystencji. Pozwalała ona jestestwu wyjść poza „Się”, poza bezrefleksyjne przyjmowanie pewnego świata, bowiem: „Stojąca tu świątynia nadaje dopiero rzeczom ich oblicze, a ludziom umożliwia dopiero wejście w samych siebie”¹⁵. Mamy tu więc do czynienia z opisem jestestwa egzystującego na sposób rozumiejący, z sytuacją egzystencjalną, a nie z intencjonalnym nakierowaniem na przedmiot. Heidegger pojmuje „bycie – tu – oto jako rozumienie”¹⁶. Dzieło sztuki dostarcza zatem „wiedzy”, która należy do „bycia – tu – oto jako rozumienia”.

¹³ Ibid., s. 30.

¹⁴ M. Heidegger, *O źródle dzieła sztuki*, przeł. L. Falkiewicz, „Sztuka i Filozofia”, 1992, nr 5, s. 29 n.

¹⁵ Ibid., s. 31.

¹⁶ M. Heidegger, *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, Warszawa 1994, § 31.

Reasumując: w refleksji Beltinga o obrazie możemy odnaleźć dwa odmienne tematy: zaczerpniętą z fenomenologii diagnozę na temat egzystencjalnej roli obrazów oraz rozważania na temat sensów kulturowych konkretnych obrazów czy też grup obrazów. Jeżeli triadę obraz – medium – widz/ciało naturalne będziemy rozpatrywać w perspektywie fenomenologii, to stanowi ona sensowną interpretację miejsca i roli obrazu w ludzkiej egzystencji. W przypadku drugiego tematu Belting próbuje omówić obrazy, które funkcjonowały w ramach konkretnego społeczeństwa, za pomocą tej samej siatki pojęć. W rezultacie zamiast diagnozy antropologicznej, czyli pytającej o „bycie – tu – oto jako rozumienie”, otrzymujemy ponownie diagnozę fenomenologiczną, która nie odpowiada na antropologicznie ukierunkowane pytania.

Paradoksalnie koncepcja antropologii obrazu Beltinga może wydawać się częściowo zbieżna z przemyśleniami filozofów i antropologów na temat obecności sztuki w kulturze archaicznej, zwanej umownie magiczną. Zmusza to do przywołania refleksji antropologicznej i ukazania szczegółowych różnic pomiędzy filozofami kultury i niemieckim badaczem w zakresie sposobu rozumienia działania i statusu symbolu w kulturze dawnej.

W myśl interpretacji dokonanej przez filozofów w ramach kultury archaicznej, zwanej magiczną, o wartości przedmiotu nie decydowały trwałe jakości przedmiotowe danej rzeczy, ale sposoby jej użycia. Wartość kulturowa przedmiotu była zatem uzależniona od dodatkowych, nie zawsze czytelnych dla współczesnego odbiorcy, czynników. Nie można wprawdzie zaprzeczyć, że przedmioty wywoływały emocje, ale nie jest możliwe wydzielenie w obrębie tych emocji „czystych” doznań estetycznych, które byłyby jasno oddzielone od pozostałych, istotnych dla społeczeństwa wartości. Wynikało to z faktu, że w obrębie kultury magicznej nie istniało ściśle rozróżnienie na wartości estetyczne, technologiczne oraz komunikacyjne¹⁷. Jak zauważył Michał Buchowski:

W świadomości regulującej praktykę magiczną nie istniał odrębny rodzaj działań, których naczelnym celem byłoby komunikowanie wartości estetycznych za pośrednictwem wartości artystycznych. „Sztuka” społeczeństw pierwotnych integralnie związana jest z obyczajem, działalnością praktyczną i światopoglądową. [...] Analiza jakiegokolwiek przykładu społeczeństw wyposażonych w świadomość magiczną ukazałaby owe przepojenie „sztuki” przez magiczne przekonania światopoglądowe¹⁸.

¹⁷ A. Pałubicka, *O trzech historycznych odmianach waloryzacji światopoglądowej*, „Studia Metodologiczne”, 1985, nr 24, s. 55.

¹⁸ M. Buchowski, *Magia. Jej funkcja i struktura*, Poznań 1986, s. 84 n.

Biorąc pod uwagę cechy kultury magicznej, można zaproponować interpretację znaczenia przedmiotów w obrębie tejże kultury właśnie jako funkcji działań. W ramach kultury magicznej wspólnota kontrolowała jednostkę poprzez egzekwowanie od niej wykonywania odpowiednich czynności w odpowiedni sposób, a myśl człowieka nie była jeszcze autonomiczna wobec podejmowanych przez niego działań¹⁹. Tak więc w obrębie kultury magicznej „myślano czynami”, a czynność magiczna była sposobem osiągnięcia wartości kulturowych²⁰. „Dzieło sztuki” w kulturze magicznej było zatem wartościowe, gdy „działało” – stanowiło czynnik sprawczy określonych stanów rzeczy i doświadczane było przez uczestników danej kultury jako realna ingerencja w byt.

Omówiony powyżej sposób uczestniczenia w kulturze prowadził do wielu zjawisk, z których najważniejszy wydaje się brak myślenia/działania w trybie symbolicznym. Otóż bowiem posługiwanie się symbolem wymagało odróżnienia związków przyczynowo-skutkowych od relacji symbolizowania. Podmiot kultury magicznej wszelkie swe działania odbierał wyłącznie w perspektywie przyczynowo-skutkowej. Innymi słowy, to, co dzisiaj uznalibyśmy za symbol, w kulturze archaicznej miało status realnego sposobu ingerencji w byt. Cechą charakterystyczną kultury magicznej był zatem brak oficjalnie manifestowanej symboliki. Zwłaszcza symbolizowanie semantyczne, któremu przypisuje się często wartość ponadkulturowej własności człowieka, nie znajdowało odzwierciedlenia w doświadczeniu podmiotu kultury magicznej:

Symbol w wersji semantycznej, występujący w roli narratora doświadczanych społecznie sytuacji życiowych, nie jest ponadkulturową własnością człowieka. Jest ona wypadkową zmian społecznych, zapoczątkowanych po długotrwałej epoce magicznej regulacji kulturowej. Magia tak długo obecna w prehistorii kultury nie była tylko specjalnym typem działań. Była to forma bycia w świecie, określona postać całościowej orientacji kulturowej²¹.

Istotą magii było aktualizowanie przekonań utwierdzonych konkretną sytuacją życiową. Myślenie w kulturze magicznej było myśleniem obrazowym, naocznym, które nie odwoływało się do sensów stanowiących skutki operacji dyskursywnych. Zgodnie zresztą z łacińskim słowem *discurrere*, które oznacza ‘przebieganie’, postępującą od części do całości dyskursywność należy rozumieć właśnie jako myślenie symboliczne. W myśleniu obrazowym naoczność była

¹⁹ A. Pałubicka, *Kulturowy wymiar ludzkiego świata obiektywnego*, Poznań 1990, s. 99.

²⁰ *Ibid.*, s. 98.

²¹ A.P. Kowalski, *Symbol w kulturze archaicznej*, Poznań 1999, s. 9.

„supradyskursywna”, a podmiot nie podejmował refleksji, której zadaniem byłoby przywoływanie idei regulującej wtórne wobec niej działania. Pierwotny synkretyzm magiczny, w którym „myśli się, działając”, powodował, że wszelkie przesłanki wykonania danej czynności były zawarte w czynie prowadzącym do jej wykonania. Nie istniały więc żadne symboliczne racje, które miałyby uzasadniać podjęcie działań i stanowić kryterium ich oceny.

Część czynności kulturowych, znaków i gestów, z jakimi mamy do czynienia w obrębie kultury magicznej, pełniła funkcję odmienną od tej, którą skłonni są spontanicznie przypisywać im współcześni badacze. Przykładowo, gesty manifestowania, oznaki i schematy referencyjne nie miały struktury symbolu, którego się w nich niekiedy poszukuje. Celem gestów manifestowania nie było zakomunikowanie, ale manifestowanie i demonstracja. Nie istniały tu bowiem trwałe reguły semantyczne, które pozwalałyby zwerbalizować sens podjętego działania, zwłaszcza że miarą myślenia było właśnie owo działanie²². Również oznaki nie stanowiły symbolu. Jeżeli widok unoszącego się w oddali dymu przywoływał w umyśle podmiotu obraz ognia, to mamy tu do czynienia z oznaką naturalną, która bazowała na prostej asocjacji. Tego typu skojarzenia były ukształtowane kulturowo, możliwe do zweryfikowania w codziennym doświadczeniu oraz aplikowane automatycznie, bez angażowania pracy intelektu. Także myślenie za pomocą analogii nie miało struktury symbolu. Jeżeli nawet podmiot odnosił na zasadzie analogii to, co obserwowalne, do tego, co niewidoczne, mamy wówczas do czynienia wyłącznie ze schematem referencyjnym²³. Dobrym przykładem są tu przywoływane przez Beltinga czaszki z Jerycho²⁴. Te czaszki, stanowiące fragment szczątków człowieka, zostały oblepione gliną – celem było nadanie im ludzkich rysów. W tym przypadku nie możemy doszukiwać się znaczeń symbolicznych. Mamy tu bowiem do czynienia z prostym schematem asocjacji, która nie angażuje intelektu, a umożliwia jedynie kojarzenie materialnych szczątków zmarłego z umieszczonym na ich bazie i wykonanym z gliny obrazem.

W odróżnieniu od kultury magicznej, w której wartości osiągnąć były za pomocą działania/myślenia, w kulturze symbolicznej wartości te osiągnąć dzięki akcji intelektualnej. Symbol – jak zauważył Kowalski – był taką reprezentacją rzeczy, która w nowy sposób ukazywała całość rzeczy. Związek między rzeczą a jej symbolem był stanowiony i uchwytny wyłącznie na gruncie intelektualnym²⁵. Narodziny symbolu były możliwe dopiero w wyniku uniezależnienia się

²² Id., *Myślenie przedfilozoficzne*, Poznań 2001, s. 149.

²³ Id., *Symbol w kulturze...*, s. 35 nn.

²⁴ H. Belting, *Antropologia obrazu...*, s. 175.

²⁵ A.P. Kowalski, *O wyobrażeniu metamorfozy i o doświadczeniu magicznym w kulturze*

myślenia od jego pierwotnie czynnościowych kontekstów. Symbol powstał w efekcie respektowania praw i reguł wypracowanych myślowo, a nie utwierdzonych konkretną sytuacją życiową:

Z symbolami w sensie semantycznym, a więc z ich znaczeniami, mamy do czynienia tylko wtedy, gdy istnieje opracowująca je egzegeza. Symbol jest przeciwległym biegunem postawy interpretatorskiej, która powołuje go do życia, presuponując jego istnienie. Postawa taka jest kulturowym dorobkiem społeczeństw z filozoficznym dorobkiem. [...] Symbolika nie funkcjonuje po prostu. Jest ona kulturową siostrą odpowiednio wykształconego zmysłu interpretacji²⁶.

Narodziny symbolu doprowadziły do sytuacji, w której świat przestał być obiektem bezpośredniego przeżycia, ale zaczął być przedmiotem interpretacji. Sytuację tę dostrzegł już Fryderyk Nietzsche, który w pierwiastku apollińskim widział tylko substytut autentycznego przeżywania świata. Apollińska iluzja była wyłącznie uwodzicielską metaforą, obrazem świata, który może być poznawany tylko za pomocą owej metafory. Człowiek, zaczynając posługiwać się symbolem, miał do swej dyspozycji wyłącznie metafory, za którymi kryły się jedynie kolejne metafory.

Dla Beltinga najważniejszym sposobem obecności obrazu, a trzeba pamiętać, że używał on tego określenia zamiast kategorii „dzieło sztuki”, było jego działanie. Można zatem odnieść wrażenie, że refleksja niemieckiego badacza nad statusem obrazu stała się zbieżna z myślą filozofów i antropologów na temat obecności sztuki w kulturach archaicznych. Różnica była jednak fundamentalna i sprowadzała się do definicji sposobu działania sztuki w kulturach dawnych. Otóż w refleksji Beltinga działanie miało dla człowieka znaczenie symboliczne, które polegało na uobecnianiu, a w interpretacji antropologów było ono doświadczane przez podmiot interpretowanej kultury jako gwarantujące rzeczywistą realizację oczekiwanych stanów rzeczy. Dodatkowo użycie pojęcia uobecnianie wydaje się motywowane założeniem, że istnieje specyficzna świadomość symbolicznych powiązań pomiędzy obrazem a tym, co obrazowane, w której jeden przedmiot jest uważany za mniej realny od drugiego. W konsekwencji – jak sądzę – Belting nie mógł artykułować też na temat obecności obrazów w kulturach dawnych bez popadania w sprzeczność.

wczesnotradycyjnej, [w:] *Czy metamorfoza magiczna rekompensuje brak symbolu?*, red. J. Kmita, Poznań 2001, s. 59.

²⁶ Id., *Symbol w kulturze...*, s. 193.

Twierdząc, że obrazy uobecniają w procesie symbolizacji, Belting zakładał, że człowiek odróżniał obraz od tego, co obraz przedstawiał, jako dwie odmienne ontologicznie struktury. Jeżeli tak było, to wszelkie zabiegi dokonywane na posągach lub w ich obecności, na przykład namaszczenie ich „ciał” (medium w języku Beltinga), pętanie ich łańcuchami czy przynoszenie pożywienia, były tylko działaniami symbolicznymi. W ten sposób człowiek w kulturze archaicznej musiałby jednak popaść w pewne rozdwojenie jaźni: z jednej strony odnajdywał sens w działaniu, które uznawał za realną ingerencję w byt (jako przynoszące oczekiwany skutek), z drugiej strony działanie to miało jedynie sens symboliczny, a więc tworzony w wyniku czegoś, co uchwytnie jest tylko za pomocą myślenia. Poszukując sensu obrazu w symbolicznym uobecnianiu, Belting powtarzał więc intelektualistyczne argumenty na temat umysłowości podmiotów dawnych kultur.

W nauce istniały dwa odmienne sposoby interpretowania kultury zwanej umownie magiczną: socjomorficzny i intelektualistyczny. Pierwszy z nich bazował na projektowaniu struktury społecznej na obszar kultury w celu określenia pozycji elementów kultury w ramach tejże struktury²⁷. Tego typu sposób myślenia o kulturze prowadził jednak do nierozwiązywalnych sprzeczności. Próby rozstrzygnięcia, czy myślenie magiczne stanowiło specyfiką jakiejś grupy (np. słabo wykształconych warstw społecznych), czy było czymś odmiennym od powszechnej praktyki religijnej i marginalnym, były z góry skazane na niepowodzenie²⁸. Wynikało to z faktu, iż myślenie magiczne redukowano w tych koncepcjach do czynów „czarodziejskich”, nie rozumiejąc, że był to specyficzny sposób myślenia/działania, którego nie można zredukować do samego działania lub myślenia.

Drugim dominującym w nauce sposobem omawiania myślenia/działania podmiotu w obrębie kultury magicznej było ujęcie intelektualistyczne, w ramach którego podmiotowi tejże kultury przypisywano inklinacje do przeprowadzania wysoce abstrakcyjnych operacji myślowych. Mimo że nie istnieją przesłanki, aby zaprzeczać samej zdolności umysłowej podmiotu do przeprowadzania takich operacji, stanowisko to należy uznać za ahistoryczne i wypływające z traktowania kultury magicznej wyłącznie jako produktu myślenia.

Początki takiego ujmowania kultury magicznej wyznacza myśl brytyjskiego antropologa Jamesa G. Frazera. W swoich rozważaniach twierdził on, że podmiot

²⁷ W pewnej mierze spadek takiego sposobu myślenia można odnaleźć również u Beltinga, gdy wiązał on zjawisko stałego osadnictwo społeczeństwa z ideą „stałych grobów”, vide: H. Belting, *Antropologia obrazu...*, s. 186.

²⁸ Aporie, do których prowadzą socjomorficzne koncepcje magii, dostrzegł m.in. A. Wypustek, *Magia antyczna*, Wrocław 2001, s. 31 nn.

działający magicznie myśli analogie lub fizyczny kontakt dwóch zjawisk z pozostawaniem ich ze sobą w związku przyczynowo-skutkowym. Tak więc specyficzna logika magii miałyby się opierać na dwóch prawach, które konstytuują odpowiednio dwie odmiany magii: homeopatyczną i kontagialną. Jak pisał Frazer:

Pierwsza zakłada, że skutek podobny jest do przyczyny, druga, że rzeczy, które kiedyś pozostawały w styczności ze sobą, dalej działają na siebie, nawet wtedy, gdy kontakt fizyczny przestał istnieć²⁹.

Obie te odmiany magii tworzyły magię sympatyczną. Użycie terminu magia sympatyczna miało w zamyśle Frazera wskazywać na fakt, że w przeświadczeniu podmiotu działającego magicznie:

[...] rzeczy wpływają na siebie na odległość na skutek pewnego tajnego powinowactwa, a impulsy są przekazywane za pośrednictwem czegoś, co moglibyśmy określić jako swego rodzaju niewidzialny eter³⁰.

Prawa magii sympatycznej, jak sądził Frazer, stanowiły myślową podstawę wszelkich działań podejmowanych przez uczestników kultury magicznej. W swej koncepcji magii antropolog koncentrował się na zdolności człowieka działającego magicznie do logicznego myślenia. Charakterystyczny dla magii brak podejmowania prób werbalizacji myślowych przesłanek działania traktował jako pewną „ułomność” pierwotnego umysłu. Równocześnie zmiany w obrębie kultury były dla niego wyłącznie wynikiem podejmowanego przez człowieka wysiłku intelektualnego:

Bystrzejsze umysły miały z czasem dostrzec, że praktyki magiczne i zaklęcia nie mają wpływu na skutki, których się po nich oczekuje i które w przekonaniu bardziej prymitywnych ludzi faktycznie wywołują. To wielkie odkrycie miało doprowadzić do radykalnej rewolucji w umysłach tych, którzy byli dość rozumni, by odkrycia tego dokonać³¹.

Rozważania Frazera zaważyły w szczególny sposób na naukowej refleksji o magii, bowiem „swoimi pojęciami narzucił następnym pokoleniom badaczy

²⁹ J.G. Frazer, *Złota gałąź*, przeł. H. Krzeczowski, Warszawa 1971, t. 1, s. 42.

³⁰ *Ibid.*, s. 44.

³¹ *Ibid.*, s. 103.

tak przekonujące ramy pojęciowe, że tworzą one swego rodzaju okowy intelektualne”³². W jego ujęciu człowiek mitu, który spełniał rytuał magiczny, zasadniczo nie różnił się od uczonego dokonującego eksperymentu w swoim laboratorium. Dla Frazera podstawowym nieporozumieniem, które przypisywał refleksji nad mitem, było uznanie, że istnieje coś takiego jak diametralnie odmienny od umysłu współczesnego człowieka umysł człowieka pierwotnego. Podobnie sądził Edward Tylor, który uznał, że pomiędzy umysłem człowieka „dzikiego” a współczesnego nie istniały żadne różnice. Dla niego człowiek pierwotny był swego rodzaju filozofem, który stwarzał własne systemy metafizyczne. Dokonując intelektualizacji myśli mitycznej, badacz spowodował, że:

Rzecz, która w tej teorii całkowicie zniknęła z pola widzenia, jest „irracjonalny” element tkwiący w micie – emocjonalne zaplecze, w którym mit bierze początek i wraz z którym trwa lub ginie³³.

W refleksji Herberta Spencera źródło wszelkiej religii stanowił kult przodków, który przekształcił się w kult bogów osobowych. Przekształcenie to było przez niego tłumaczone jako efekt błędów językowych, które popełniał człowiek pierwotny. Jednym z ważnych elementów mowy ludzkiej są metafory i porównania, których człowiek prymitywny nie potrafił zrozumieć w metaforycznym sensie. Nie odróżniał on zatem rzeczy realnie istniejących od metafor, które brał za rzeczy istniejące w rzeczywistości. Dosłowne pojmowanie i wyjaśnianie nazw metaforycznych doprowadziło do kultu różnego rodzaju sił. Przykładowo, nadawane dziecku imię stanowiło wyraz oczekiwanych od niego cech osobowych lub zdolności. Ponieważ jednak człowiek pierwotny miał skłonność do interpretowania tych nazw w znaczeniu dosłownym, doprowadziło to do utożsamienia ich z rzeczywistym zjawiskiem. W ten sposób dziecko nie tylko nosiło imię zmarłego przodka, ale stawało się owym przodkiem. Sposób tłumaczenia przez Spencera początków myślenia mitycznego trudno uznać za zadawalający. Jak pisał Cassirer, gdyby jego teoria była słuszna, to:

musielibyśmy stwierdzić, że ostatecznie historia cywilizacji ludzkiej była wynikiem zwykłego nieporozumienia, błędnej interpretacji słów i terminów. Nie jest to satysfakcjonująca i przekonująca hipoteza, która każe myśleć o kulturze ludzkiej jako wytworze zwykłego złudzenia – żonglerce słowami i dziecinnej grze w imiona³⁴.

³² M. Buchowski, *Magia i rytuał*, Warszawa 1993, s. 8.

³³ E. Cassirer, *Mit państwa*, przeł. A. Staniewska, Warszawa 2006, s. 23.

³⁴ *Ibid.*, s. 34.

W propozycji symbolicznego rozumienia roli sztuki, która działa w realnym świecie, Belting *de facto* podążał ścieżką wyznaczoną przez namysł Frazera. Postulując rozumienie sztuki jako działania, rozważał ją ostatecznie jako produkt myśli, która tworzyła abstrakty w postaci struktury symbolicznej – obrazu. Można zatem rzec, że Belting uważał obraz za doświadczany przez podmiot kultury jako działający, ale sens tego działania widział jako symboliczne uobecnianie. Zakładając, że sam Belting rozumiał to, w co się uwikłał, można przypuszczać, iż ów podwójny sens obrazu był dla niego niezbędnym jego atrybutem. Otóż obraz, który działał w przestrzeni społecznej, a nie miał znaczenia symbolicznego, nie różnił się niczym od zwykłej rzeczy, która również może działać. Zatem co miałyby stanowić o specyfice obrazu, którego badania postulował niemiecki historyk sztuki? Można powiedzieć, że nic poza potencjałem, którego za pomocą stosowanego przez Beltinga aparatu pojęciowego nie potrafimy nazwać i którego możemy się tylko domyślać. Na taką odpowiedź badacz się jednak nie godził. Wprawdzie zastąpił pojęcie sztuki pojęciem obrazu, ale obraz musiał posiadać coś, co go odróżniało od innych rzeczy, a tym Belting uczynił między innymi jego symboliczne znaczenie. W związku z takim sposobem myślenia potrafił powiedzieć tylko, że obraz działał, ale nie mógł przeanalizować sposobu tego działania.

Jeżeli Belting opisywał status obrazu właśnie jako struktury symbolicznej, opisywał *de facto* sposób jego współczesnego odbioru, a nie doświadczanie obrazu w kulturach, które jeszcze symbolu nie znały. Wydaje się, że istotą problemu, jaki napotykaemy w pracach Beltinga, jest fakt, że z jednej strony próbował on stworzyć uniwersalną, wszechobejmującą koncepcję obrazu, który musiał być symboliczny, aby być obrazem, z drugiej strony starał się tę koncepcję dopasować do historycznie istniejącej kultury. W rezultacie popełniał błąd, polegający na przypisywaniu kulturze dawnej parametrów, których mieć ona nie mogła. Interpretował zatem obraz jako symbol, jakby myślenie symboliczne o obrazie istniało od zawsze. Biorąc pod uwagę decydującą rolę Platona w ostatecznym zdominowaniu umysłu człowieka przez inklinację do myślenia symbolicznego, rozważania Beltinga o symbolicznym znaczeniu obrazu są wyraźnym świadectwem metafizycznie zdeterminowanej refleksji tego badacza.

Należy zauważyć, że również część bardziej szczegółowych rozważań Beltinga na temat obrazu była pośrednio inspirowana metafizycznie. Otóż jednym z najbardziej istotnych zagadnień uczynił on kwestię stosunku pierwowzoru do jego obrazowego ujęcia. Jak pisał Andrzej P. Kowalski:

Zagadnienie obrazu i obrazowania podejmowane w świetle hermeneutycznych rozważań inspiracjami H.-G. Gadamera ma istotne znaczenie w próbach

zrozumienia sensu i statusu realizacji artystycznych w kulturach – mówiąc słowami rzeczników funkcjonalnej teorii sztuki – *artworld*. [...] Proponowany przez Gadamera sposób rozumienia obrazu w zasadzie ogniskuje się wokół kwestii re-reprezentacji, platońskiej wykładni mimetyki, wizerunku i jego stosunku do tego, co przedstawiane. [...] Powraca nieustannie kwestia stosunku rzeczy jako pierwowzoru do jej obrazowego ujęcia. To samo daje się zauważyć w przypadku *Bild-Anthropologie* lansowanej przez Beltinga³⁵.

Wewnętrzna sprzeczność koncepcji antropologii obrazu Beltinga wynikała przede wszystkim z przyjętej strategii badań. Mimo całej krytyki formalistycznej historii sztuki, jaką formułował Belting, pozostał on więźniem tradycyjnych dla tej dziedziny nauki paradygmatów. Nie chodzi tu nawet o zasygnalizowany przez Martina Warnkego w rozmowie z Mariuszem Brylem paradoks, że Belting, pisząc o końcu historii sztuki, przez cały czas „pcha ten interes do przodu”³⁶. Bardziej istotna jest tu sama strategia badania obecności obrazu w kulturze, jaką wybrał Belting. Otóż jego interpretacja, podobnie jak w tradycyjnej historii sztuki, była skoncentrowana przede wszystkim na obrazie i wychodziła od obrazu, a zupełnym milczeniem pomijała stan kultury, w której ten obraz funkcjonował. Tworząc alternatywną historię obrazu, niemiecki historyk sztuki uwiarygadniał swoje konstatacje w identyczny sposób jak krytykowana przez niego tradycyjna, formalistyczna historia sztuki. Gdy Belting zadawał pytanie o znaczenie obrazu dla podmiotu kultury, to w gruncie rzeczy nie wiemy, jaki był sposób myślenia człowieka na przykład w świecie starożytnym, a jaki w okresie średniowiecza. Już na samym początku rozważań Belting uściślił wprawdzie swoje rozumienie antropologii, ale pojmował ją bardzo ogólnie, jako zainteresowanie człowiekiem, a nie jako konkretną naukę czy teoretycznie uzasadniony model badań. W ten sposób czuł się zwolniony z obowiązku interpretacji historycznie zmiennego obrazu kultury, co w konsekwencji prowadziło do arbitralnych rozstrzygnięć na temat sposobu doświadczania obrazu przez podmiot danej kultury. Ostatecznie budzi poważne wątpliwości możliwość interpretacji znaczenia obrazu w kulturze, gdy *de facto* brakuje interpretacji stanu samej tej historycznie istniejącej kultury. Jak zauważył Joseph Margolis:

³⁵ A.P. Kowalski, *Kulturoznawcza archeologia i prehistoria kontynentu sztuki*, „Filosofia”, 2011, nr 1(12), s. 296.

³⁶ M. Bryl, *Historia sztuki na przejściu od kontekstowej Funktionsgeschichte ku antropologicznej Bildwissenschaft (casus Hansa Beltinga)*, „Artium Quaestiones”, 2000, nr XI, s. 238 n.

żadna teoria sztuki [...] nie ma szansy być przekonującą, nie będąc teorią dotyczącą tego, na czym polega bycie istotą ludzką lub co istoty ludzkie czerpią ze sztuki³⁷.

Tego braku nie może zrekompensować nawet niewątpliwa erudycja niemieckiego historyka sztuki, gdyż nie prowadzi do teoretycznego uzasadnienia sądów, które wygłasza on na temat kultury i sposobu działania/myślenia człowieka.

Opisany powyżej stan rzeczy widoczny jest szczególnie wyraźnie w dwóch przypadkach: w rozważaniach Beltinga o źródłach przedstawienia postaci ludzkiej/postaci zmarłego oraz w sytuacji, kiedy musiał on określić moment pojawienia się sztuki, która zastępuje obraz.

Na wstępie rozważań o antropologii obrazu Belting deklaruje, że swoje zainteresowania badawcze przeniósł z obrazu kultowego, którym zajmował się przez długi czas, na obraz zmarłych jako motywację ludzkiej praktyki obrazowej³⁸. Kult zmarłych stanowił dla niemieckiego historyka sztuki prastary paradygmat medium:

Zmarły wymieniał swoje utracone ciało na obraz, by z jego pomocą pozostawać wśród żywych. Owa wymiana zmarłego na obecność mogła odbywać się wyłącznie w obrazie. Jego medium reprezentowało ciało zmarłego w takim samym stopniu, w jakim istniało ono dla żywych ciał, które realizowały symboliczną wymianę śmierci i obrazu. Medium w tym przypadku było zatem nie tylko medium między obrazem i widzem, ale także medium między śmiercią i życiem. Dlatego funkcja zastępowania była dla niego ważniejsza od jakiegokolwiek podobieństwa. Mówię tutaj o archetypie obrazu, z którego wywodzi się całe późniejsze doświadczenie obrazu³⁹.

Jak można wnioskować z powyższego cytatu, zastępowanie zmarłego przez obraz było w interpretacji Beltinga archetypiczną funkcją obrazu. Podobne zresztą wnioski wysunął z lektury prac Beltinga Mariusz Bryl, gdy uznał, że:

Uniwersalny charakter historii obrazów znajduje, zdaniem autora, swoją podstawę w antropologicznie zdeterminowanej genezie obrazów (pierwsze obrazy jako substytuty osoby zmarłej)⁴⁰.

³⁷ J. Margolis, *Czym, w gruncie rzeczy, jest dzieło sztuki?*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2004, s. 132 n.

³⁸ H. Belting, *Antropologia obrazu...*, s. 6.

³⁹ *Ibid.*, s. 38.

⁴⁰ M. Bryl, *Suwerenność dyscypliny. Polemiczna historia sztuki od 1970 roku*, Poznań 2008, s. 554.

W innym miejscu Belting stwierdził jednak, że były jeszcze inne korzenie obrazu, „takie jak przedstawienia zwierząt na ścianach jaskiń z epoki kamiennej lub idole ze znakami płodności”, ale tutaj nie chodzi mu o ogólną genealogię obrazu, ale wyłącznie o rolę, jaką doświadczenie śmierci odegrało w powstaniu obrazów⁴¹. Takie postawienie problemu pozwoliło następnie rozpocząć interpretację przedstawienia postaci ludzkiej (wizerunku zmarłego) od interpretacji czaszek z Jerycho, o których pisał, że ludzkość posiada niewiele obrazów od nich starszych (sic!)⁴². Umieszczenie przez Beltinga u źródeł obrazu tych późnych neolitycznych zabytków jest dowodem, że przeniesienie przez niego zainteresowań z obrazu kultowego na grupę obrazów stanowiących „motywację ludzkiej praktyki obrazowej” jest zabiegiem w dużej mierze deklaratywnym. Dokonana przez niego retrospekcja, wiodąca do pierwotnego kultu przodków, którego istotnym elementem miały być owe zabytki z Jerycho, świadczyła, że nadal stosował wykładnię, do której „zmierzała teologia sakralnego wizerunku”⁴³, i od takiej wykładni nie umiał się uwolnić. Uczynienie z kultu przodków kategorii motywacyjnej twórców czaszek z Jerycho, a tym samym pojmowanie tego kultu jako motywacji ludzkiej praktyki obrazowej, jest bowiem niezwykle problematyczne i dodatkowo nieuchronnie prowadzi w kierunku teorii Herberta Spencera o źródłach religii.

Pytanie o genealogię obrazu w wydaniu Beltinga razi pewną niekonsekwencją: z jednej strony twierdził on, że sens antropologii obrazu polegał na zapytywaniu o początki, które pozwalają zrozumieć symboliczne działania realizowane w obcowaniu z obrazami⁴⁴, z drugiej strony pomijał całą grupę obrazów starszych od przywołanych przez niego czaszek z Jerycho i ograniczał pytanie o obraz do pytania o wizerunek zmarłego. Nie można oprzeć się tu wrażeniu, że w ten sposób Belting odsuwał od siebie pytanie, na które historia sztuki odpowiedzieć nie umiała. Skądinąd już wcześniej twierdził, że sztuka przedhistoryczna nie pasuje do obrazu tradycyjnej historii sztuki:

Nasze metody obchodzenia się ze sztuką nie dają się zastosować do materiału prehistorycznego, dla którego nie były wynalezione. Tak zwana historia sztuki jest zatem wynalazkiem o ograniczonej użyteczności i dla ograniczonej idei sztuki⁴⁵.

⁴¹ H. Belting, *Antropologia obrazu...*, s. 176.

⁴² *Ibid.*, s. 175.

⁴³ A.P. Kowalski, *Kulturoznawcza archeologia...*, s. 297.

⁴⁴ H. Belting, *Antropologia obrazu*, s. 172.

⁴⁵ *Id.*, *Das Ende...*, s. 74.

Paradoksalnie wyrazem owej bezradności historyka sztuki wobec prehistorycznych obrazów stała się również postawa Beltinga, który o archetypicznej funkcji obrazu chciał wnioskować na podstawie relatywnie późnych wyobrażeń.

Przyjęta przez niego strategia rozpatrywania obrazów zmarłych jako grupy obrazów stanowiących „motyvację ludzkiej praktyki obrazowej” oraz traktowanie kultu zmarłych jako „prastarego paradygmatu medium” były przejawem chęci nadania wprowadzonej przez siebie kategorii obrazu wymiaru uniwersalnego w odniesieniu do kultur dawnych. Skoncentrowanie się na ikonice korporalnej pozwoliło mu dodatkowo zredukować obecność wiążących się z platonizmem kategorii. Jak przenikliwie zauważył Andrzej P. Kowalski:

[...] rekonstrukcyjne penetracje H. Beltinga poprzestają na eksploracji tej warstwy obrazowości, właśnie związanej z kultem zmarłych, gdzie silne więzi metonimiczne (ikonika korporalna) działają na korzyść obecności osoby (antenata) w obrazie (w swych materialnych szczątkach). [...] Wydaje się, że w ramach postaw zdominowanych przez mit i magię nie zaznacza się kwestia obrazowania eksponująca szczególną świadomość powiązań między obrazem a ukazanym przedmiotem. Są one nawzajem częściami pewnego kontinuum spiętymi klamrą jednakowego poczucia realności. Dlatego paleolityczny łowca mógł ciskać oszczepem w wizerunki zwierząt i dlatego też w późniejszych tradycjach kulturowych obrazy i figury chciano uważać nie tyle za wcielenie danej osoby/ istoty, ile za jeden z wariantów jej autentycznej obecności⁴⁶.

Równie problematyczne były rozważania Beltinga na temat momentu, w którym pojawiła się zastępująca obraz sztuka. Pytanie o początek sztuki można odczytywać zresztą jako pytanie, które ze względu na hasło „zmierchu sztuki” i „końca historii sztuki” stało się pytaniem koniecznym w historii sztuki. W kontekście kulturoznawczo ukierunkowanej archeologii dostrzegł to Kowalski:

Niezamierzonym zapewne skutkiem głoszenia haseł zamierania sztuki było postawione nieco *à rebours* pytanie o jej początki, a także o istotę twórczości artystycznej oraz o relację łączącą sztukę z kulturą i z odnośnym porządkiem aksjologicznym⁴⁷.

Głosząc hasło „końca historii sztuki”, Belting musiał zatem w końcu zadać pytanie o jej początek, czyli o moment, w którym zamiast obrazów mieliśmy do

⁴⁶ A.P. Kowalski, *Kulturoznawcza archeologia...*, s. 298 n.

⁴⁷ *Ibid.*, s. 291.

czynienia ze sztuką. Takim historycznie uchwytnym momentem był dla niemieckiego historyka sztuki okres renesansu. Wówczas została nadana obrazowi nowa wartość jako dziełu sztuki. Związane jest to z ugruntowanym poprzez refleksję Vasariego wyobrażeniem autonomicznego twórcy i z dyskusją nad artystycznym charakterem wytworów jego fantazji⁴⁸. Jak twierdził dalej Belting:

Podczas gdy obrazy dawnego typu niszczone były przez ikonoklastów, teraz powstają obrazy nowego rodzaju, przeznaczone do kolekcjonowania. Można teraz mówić o pewnej epoce sztuki, trwającej do dzisiaj⁴⁹.

Uściślając swoje spostrzeżenie, badacz zauważył, że:

Oddanie obrazu widzowi znajduje swój namacalny wyraz w powstających teraz kolekcjach, w których obrazy reprezentują tematy humanistyczne oraz humanistyczne piękno sztuki. Nawet Kalwin zezwala na przyjmowanie przez nie takich zadań. Jest wprawdzie zdania, że mogą one przedstawiać tylko to, co widzialne, jednak nie wyklucza to nowego wartościowania świata przez myślący podmiot. Reformatorzy nie stworzyli tej odmiennej postawy wobec obrazu, lecz raczej są pod tym względem dziećmi swojego czasu. To, co odrzucają w imię religii, dawno już utraciło niegdysiejszą substancję obrazowego Objawienia. [...] średniowieczny obraz stał się nowożytnym dziełem sztuki⁵⁰.

Na podstawie znajdujących się w wielu miejscach uwag Beltinga o narodzinach sztuki można zauważyć, że cechą tego momentu było dla niego uczynienie z obrazu struktury artystycznej, przeznaczonej do oglądania, zamkniętej w ramach, które organizowały spojrzenie widza na obraz jako wycinek rzeczywistości. W ten sposób obraz, uwolniony ze swej funkcji uobecniania, stał się dziełem sztuki, znajdującym miejsce w powstających wówczas kolekcjach.

Najbardziej znamienne w koncepcji narodzin sztuki Hansa Beltinga jest to, że zmianę myślenia o obrazie sytuował w okresie renesansu, nie dostrzegając, że narodziny metafizyki były zjawiskiem historycznym, wynikającym z refleksji filozoficznej, która położyła podwaliny pod opisany powyżej sposób myślenia. W związku z tym „oglądając” obrazy, niemiecki historyk sztuki nie widział różnicy pomiędzy obrazem archaicznym (prehistorycznym czy starożytnym) a obrazem średniowiecznym. W efekcie popełnił typowy dla dziewiętnasto-

⁴⁸ H. Belting, *Obraz i kult*, przeł. T. Zatorski, Gdańsk 2010, s. 5.

⁴⁹ Ibid.

⁵⁰ Ibid., s. 23.

wiecznej antropologii porównawczej błąd uniwersalizacji sensu podobnych, czy też identycznych gestów i zachowań, które mimo że pochodziły z różnych kultur, na podstawie swojego zewnętrznego (formalnego) podobieństwa zostały uznane za mające identyczny sens kulturowy. W ten sposób zabiegi wokół rzeźb starożytnych i zabiegi wykonywane w odniesieniu do ortodoksyjnych przedstawień sakralnych w okresie średniowiecza miały dla niego *de facto* ten sam – informujący o niezmiennym statusie obrazu – sens. Tylko dzięki takiej uniwersalizacji kategoria obrazu, która miała obejmować wszelkie struktury artystyczne aż do renesansu, uzyskała w badaniach Beltinga wszechogarniający w stosunku do dawnych kultury wymiar.

Problemy, jakie nastęrczają rozważania Beltinga o nie(obecności) sztuki w kulturach dawnych oraz o utożsamianiu obrazu w procesie symbolizacji, wynikają w dużej mierze z tego, że pominął całkowitym milczeniem debatę toczącą się na gruncie teorii nauki, bez której uwzględnienia nie sposób sformułować „żadnych wiążących twierdzeń na temat historii sztuki jako nauki”⁵¹. Nie chodzi tu już nawet o to, że zwykle nie ujawniał w publikacjach źródeł swoich inspiracji i nie wymieniał ich w przypisach. O wiele bardziej istotne jest to, że Belting w żaden sposób nie uprawdopodobnił teoretycznie swoich koncepcji, a niejednokrotnie wręcz – poprzez niefrasobliwość w stosowaniu pojęć i aplikowanie wyrwanych z kontekstu twierdzeń – doprowadził do regresu w myśleniu o obecności sztuki w dawnych kulturach. Dodatkowo, w zgodzie z krytykowaną przez siebie tradycją historii sztuki, pragnął uprawdopodobnić swoje konstatacje za pomocą obserwacji empirycznych danych, zapominając przy tym, że:

Tożsamość obrazu, jego zakres, miejsce, jakie można mu przyznać w życiu intelektualnym, uczuciowym i społecznym, nie wynikają [...] z prostej oceny faktów, lecz są wyznaczane przez refleksję i aksjologię. Dlatego nie wystarczy odesłać do wiedzy faktograficznej czy empirycznej, jaką różne nauki humanistyczne zgromadziły na temat obrazów, chyba że warunkują one bezpośrednio taką czy inną tezę filozoficzną⁵².

Wydaje się, że wystosowane przez Beltinga zaproszenie do krytycznej dyskusji nad jego projektem antropologii obrazu należy przyjąć. Koncepcja Beltinga wskazuje bowiem jeden z kierunków rozwoju badań nad sztuką, który

⁵¹ O.K. Werckmeister, „Kunstchronik”, 1988, nr 1, s. 7, cyt. za: M. Bryl, *Historia sztuki na przejściu...*, s. 285.

⁵² J.-J. Wunenburger, *Filozofia obrazów*, przeł. T. Stróżyński, Gdańsk 2011, s. 5 n.

może stanowić alternatywę dla formalistycznie zorientowanej historii sztuki. Refleksja nad obrazem i medium może prowadzić do jakościowego wzbogacenia naszej wiedzy i otwarcia horyzontów, które pozwolą umieścić mozolnie gromadzone w duchu pozytywizmu fakty w ramach nowych, zmieniających stan naszej wiedzy o sztuce, pojęć. Niestety, nie sposób czynić tego w sposób, który jest świadectwem „babilońskiego pomieszania języków i pojęć”⁵³. Sam bowiem Belting, zarzucając innym badaczom takie pomieszenie, ma w tym pomieszeniu swój udział.

⁵³ H. Belting, *Obraz i jego media...*, s. 295.