

Agata Skórzyńska

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu  
Instytut Kulturoznawstwa  
Zakład Kulturowych Studiów Miejskich

## ZAPROSZENIE DO DZIAŁANIA. KULTUROZNAWCZA WSPÓŁPRACA (Z OBRAZAMI)

Karolina Charewicz-Jakubowska, *Nimfa post/post moderna. Działanie obrazów*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2016, ss. 316.

### Nimfa. Teoretyzowanie obrazu – działanie z obrazem

Głównym, obrazowym i tekstowym motywem książki Karoliny Charewicz-Jakubowskiej jest ruch tańczącej Nimfy – stąd i narracja tej pracy jest niezwykle dynamiczna. Nimfę poznajemy jako bohaterkę wczesnego studium Aby'ego Warburga<sup>1</sup>, by dzięki niemu (i jego projektowi badania obrazów jako wariantu *Kulturwissenschaft*) powtarzać kolejne ruchy w przód i wstecz, wertykalne i horyzontalne, ruchy po elipsie, ruchy w czasie i przestrzeni. Podążamy za ruchem obrazów w kulturze, ale także

w teorii kultury/obrazu i w praktyce badawczej skoncentrowanej na wizualnych fenomenach. Nimfa przychodzi więc jako Wenus Botticellego ze studium Warburga, ale wymusza na nas kolejne gesty i przymusza do kolejnych przemieszczeń, ponieważ praktyka wizualnych asocjacji, zapoczątkowana budową muzeum i *Atlasem Mnemosyne*, organizuje naszą wędrówkę po mitycznych, malarskich, literackich, tanecznych, fotograficznych, wreszcie artystycznych, wernakularnych i popkulturowych, reinkarnacjach ruchliwej postaci nagiej kobiety. W wędrówce tej napotkamy więc prowokujące spojrzenie dziewczyny ze *Śniadania na trawie* Maneta, ale i dynamiczną kompozycję nagich, kobiecych ciał na tle ułożonego wiejskiego krajobrazu u Tycjana, złowrogą grę ciał i materii w *Sądzie Parysa* Raimondiego czy, nieco speszoną, ukrytą pod drzewem

<sup>1</sup> Mowa o rozprawie doktorskiej Warburga „*Narodziny Wenus*” i „*Wiosna*” Sandra Botticellego. Rozprawa o przedstawieniach antyku we wczesnym renesansie włoskim z 1892 roku. K. Charewicz-Jakubowska, *Nimfa post/post moderna. Działania obrazów*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2016, s. 49.

Wenus karmiącą z *Burzy* Giorgionego<sup>2</sup>. To szlaki, które zawdzięczamy *Atlasowi*, ale ruch Nimfy nie kończy się na nim, a sama bohaterka opowieści wraca: ucieleśniona w choreografii *Soft Wear* Meg Stuart i odcieleśniona w „upadłej draperii” z *Nimfa Moderna* Didi-Hubermana, wreszcie zwielokrotniona (*The Storyteller*) lub nieobecna (*The Forrest*) w fotografiach Jeffa Walla i parodystycznie przechwycona na okładce płyty grupy Bow Wow Wow<sup>3</sup>. Pojawia się zresztą także w innych wariantach, obrazowo-słowno-cielesnych przemieszczeniach w kolektywnej pamięci, w historii kultury (i sztuki), w kulturze popularnej, we współczesnych, transmedialnych już praktykach obrazowania. Gdyby już tylko to – wędrowanie, przemieszczanie się i oddziaływanie konkretnego motywu wizualnego – było tematem książki Charewicz-Jakubowskiej, byłaby to książka arcyciekawa. Gdyby zadaniem, które postawiła sobie autorka, było zrekonstruowanie, a następnie zastosowanie niepokornej metodyki wydobywania „kulturowych transformacji z ikonicznych form”<sup>4</sup> Warburga, mielibyśmy do czynienia z ambitnym, trudnym i oryginalnym na polskim rynku wydawniczym przedsięwzięciem. Ważnym choćby ze względu na, nie tak dawną przecież, a przez to opóźnioną, publikację *Atlasu obrazów Mnemosyne* po polsku<sup>5</sup>. „Nimfa Post/Post Moderna” jest jednak znacznie poważniejszym przedsięwzięciem,

którego głównym celem – jeśli się nie mylę – jest przede wszystkim pokazanie transformacji dwudziestowiecznych, niemieckich teorii obrazowania, które doprowadzić nas mają do nowego modelu uprawiania kulturoznawstwa w ogóle: skoncentrowanego na działaniu obrazów stosowanego *Kulturwissenschaft*. Kolejne tytuły rozdziałów, opierające się na językowych grach pary pojęć (określających nastawienie badawcze, postać transdyscypliny (?), a dla autorki chyba w szczególności nieuniknione rodzinne podobieństwo) – obrazoznawstwo/a i kulturoznawstwo/a – wyraźnie sugerują, że będziemy mieć przede wszystkim do czynienia z przedsięwzięciem o charakterze metodologicznym.

W tym sensie książka Charewicz-Jakubowskiej jest jednak także bardzo oryginalna. Nie jest to bowiem przegląd metodologii i teorii, które bardzo intensywnie rozwijały się na świecie, zwłaszcza w drugiej połowie XX wieku, służący temu, aby uznać podejście *visual studies* za dominujące w ramach współczesnego, rodzimego kulturoznawstwa. Studia wizualne mają w polskiej bibliografii kulturoznawczej swoje ważne miejsce, świetnie też rozwijają się projekty badawcze z tego zakresu. Co więcej – wizualność, obrazowość współczesnej kultury przełożyła się już na metodologię polskich nauk humanistycznych i społecznych w ogóle – mamy już nie tylko dobrze rozwiniętą socjologię wizualną, ale także szereg podejść, ośrodków i projektów badawczych, w których obraz traktuje się zarówno jako przedmiot, jak i jako narzędzie badań. Od początku swojego instytucjonalnego istnienia kulturoznawstwo polskie interesowało się obrazem

<sup>2</sup> *Ibidem*, s. 49–51 oraz 71–73.

<sup>3</sup> *Ibidem*, s. 76–87 oraz 251–260.

<sup>4</sup> *Ibidem*, s. 24.

<sup>5</sup> A. Warburg, *Atlas obrazów Mnemosyne*, przeł. P. Brożyński, M. Jędrzejczyk, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2015.

jako praktyką artystyczną, ale też już od dawna zajmujemy się także obrazami codziennymi, popularnymi. Silna pozycja wizualności w refleksji kulturoznawczej, trwające już od kilku dekad żywe zainteresowanie tym zagadnieniem, nakazało wręcz na ostatnim Zjeździe Polskiego Towarzystwa Kulturoznawczego zapytać o coś „więcej niż obraz” – o czym wspomina także sama Charewicz-Jakubowska<sup>6</sup>. Dziś rezultat tej dyskusji dostępny jest już również w postaci odrębnej publikacji<sup>7</sup>. Doczekaliśmy się także przekładów kluczowych prac, związanych ze zwrotem wizualnym, i antologii tekstów prezentujących metodologie badań wykorzystujących obrazy.

Autorka *Nimfy...* nie chce jednak powiełać kroku, który w polskich badaniach został już wykonany. Nie chce więc wytyczać mapy koncepcyjnej dla studiów wizualnych ani reasumować drogi, jaką obrazy w naukach o kulturze przechodziły: od tradycyjnej perspektywy historii sztuki, do *New Art History* czy badań w duchu analizy kulturowej Bał, ideologicznej analizy pola wizualnego Mitchella lub rozmaitych postaci archeologii wizualnej<sup>8</sup>. Nie umieszcza także swojej propozycji w doskonale rozpoznanej w Polsce tradycji anglosaskich studiów kulturowych i ich, ko-

lejnych, światowych wariantów ani też w obszarze medioznawstwa, co wymagałoby z kolei koncentracji na nowych technologiach wytwarzania, przetwarzania i podzielenia obrazów. Co więcej, pojęcia obrazu nie rezerwuje także dla centralnych w perspektywie *visual studies* mediów – malarstwa, fotografii, filmu, telewizji i wreszcie nowych mediów elektronicznych. Interesuje ją bowiem także taniec, performance, teatr, instalacja – formy ekspresywne, które w perspektywie teorii obrazu stosunkowo rzadko bywały analizowane. Charewicz-Jakubowska wybiera nieco inną drogę i to ona właśnie czyni jej książkę oryginalną, a jednocześnie powoduje, że *Nimfa...* wypełnia dość znaczącą lukę w polskiej literaturze kulturoznawczej.

Po pierwsze – szlak teoretyczny wyznacza tu historyczny rozwój niemieckich *Bildwissenschaft(en)*. I choć kluczowe dla tego szlaku propozycje, koncepcje, doświadczenia badawcze, łączące obraz z badaniem kultury – począwszy od Warburga przez Gottfrieda Böhma, Hansa Beltinga, Horsta Bredekampa do współczesnych propozycji, skoncentrowanego na pracy z obrazami, praktycznego *Kulturwissenschaft* – nie są polskiemu czytelnikowi zupełnie obce (aczkolwiek prace tych autorów – poza wyjątkami – nie są też mocno obecne w polskiej literaturze, głównie przez brak przekładów), nie mieliśmy dotąd na polskim gruncie publikacji, w której tę ścieżkę teoretyczną omawiano by łącznie. Po drugie – rozwój niemieckich *Bildwissenschaft(en)* analizuje autorka jako projekt metodologiczny, interesując ją kolejne warianty obrazoznawstwa jako modelu dla badań kultury w ogóle, a nie

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 147.

<sup>7</sup> Por. *Więcej niż obraz*, red. E. Wilk, A. Nacher, M. Zdorowska, E. Twardoch, M. Guik, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2015.

<sup>8</sup> Choć dyskusji między koncepcjami Mitchella i reprezentowanym przez niego wariantem *visual studies* a koncepcjami zgłaszanymi na gruncie obrazoznawstwa niemieckiego, w tym idei *iconic turn* Böhma, autorka poświęca oddzielny rozdział książki. Por. K. Charewicz-Jakubowska, *Nimfa...*, *op. cit.*, s. 95–113.

tylko badań traktujących fenomeny wizualne jako „wyspecjalizowany” przedmiot „specjalistycznej” analizy. Stąd kolejne koncepcje pokazywane są tu nie tylko z punktu widzenia tego, jakie teorie obrazu wprowadzały do dwudziestowiecznej refleksji humanistycznej, ale także ze względu na to, w jaki sposób przedstawiały problem relacji między obrazem a kulturą. Jak pisze sama autorka:

Niniejsza praca opiera się więc głównie na literaturze niemieckiej i dzieje się tak z kilku powodów, nie licząc samej wartości uzupełniania luki w prezentowanych w niej, obrazoznawczych teoriach. (...) to w ramach *Bildwissenschaft(en)* rozwijane jest antropologicznie i symbolicznie umocowane rozumienie obrazu, nawiązujące do interesującej mnie badawczej praktyki Warburga (...). Wypracowywana przez niego logika obrazów jako autonomicznych fenomenów, będących nośnikami energii i generujących kulturowe sensory, znajduje współcześnie przedłużenie w tych niemieckich teoriach, które upominają się o rozpatrywanie obrazów jako ikonicznych aktów i procesów niezależnych od językowego porządku budowania i komunikowania znaczeń<sup>9</sup>.

Przytoczony cytat zwraca uwagę na kilka przynajmniej przyczyn, dla których niemieckie *Bildwissenschaft(en)* były w naukach o kulturze rzeczywiście przedsięwzięciem niezwykle oryginalnym. Traktowanie obrazu jako autonomicznego, specyficznego i odrębnego względem języka sposobu transmitowania kulturowych sensów czyniło (i czyni) niemiecki projekt kulturoznawczy ciekawą alternatywą wobec językocentryzmu innych tradycji humanistycznych. Od początku

więc – choćby od intensywnych, wzajemnych inspiracji koncepcji Warburga i teorii form symbolicznych Cassirera<sup>10</sup> – tradycja niemiecka podejmuje pytanie o kulturową rolę obrazu jako narzędzia przetwarzania i przekazywania sensów określających zarówno kolektywne, jak i indywidualne dyspozycje człowieka jako uczestnika kultury właśnie. Obraz w tej perspektywie przestaje być jednak mimetyczno-magiczną formą ekspresji kulturowej (co miałyby go przeciwstawiać logiczno-racjonalnej strukturze języka), stając się, już w propozycji Warburga, formą hybrydyczną lub operującą na pograniczu *mythos* i *logos*, a przez to posiadającą własną siłę epistemologiczną. Jest więc narzędziem poznawania kultury ważnym samym w sobie. Staje się „przestrzenią do myślenia”<sup>11</sup>, sposobem urefleksyjniania, a nie tylko odzworowywania czy przeżywania świata. Idea ta zyskuje specyficzne rozwinięcie w koncepcji niepredykatywnej, „negatywnej logiki kontrastu” Böhma<sup>12</sup>, logiki specyficznej właśnie dla obrazów. To, drugie z kolei, wcielenie niemieckiego obrazoznawstwa artykułowało się jako kontrpropozycja metodologiczna wobec klasycznej, znanej z historii sztuki, analizy ikonograficznej i formalnej. Obrazy mają własną logikę – ani nie zamyka się ona jednak w alternatywie prawdy i fałszu, ani też roli obrazów w kulturze nie daje się wyjaśniać w ramach idei reprezentacji. Kulturowa pozycja obrazu wymaga rozpoznania go jako sensotwórczego procesu, zrozumienia jego

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 23–24.

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 53–70.

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 71–75.

<sup>12</sup> *Ibidem*, s. 114–128.

aktywnej, dynamicznej roli w wytwarzaniu i przenoszeniu znaczeń w czasie i przestrzeni. W centrum zainteresowań *Bildwissenschaft(en)* znajduje się, dzięki propozycji Böhma, obraz w aktywnej relacji z patrzącym i sam proces patrzenia jako proces kulturotwórczy. Wątek ten kontynuowany będzie w projekcie antropologii wizualnej Beltinga czy – współcześnie – w inspirowanej Foucaultem an-archeologii wizualnej Zielińskiego, a kolejnym elementem kulturotwórczego procesu będzie relacja obrazu i ciała, relacja współmediowania, w której ciałoobraz stanie się specyficznym, kulturowym dyspozytywem<sup>13</sup>. W obu wypadkach zresztą (Beltinga i Zielińskiego) teorie obrazowania to znów projekty w gruncie rzeczy wywrotowe względem tradycyjnej, linearnej historii sztuki. Dzięki obu propozycjom zbliżamy się więc coraz bardziej nie do obrazu jako obiektu, nośnika, medium reprezentacji i przedmiotu badań, ale do badania praktyk obrazotwórczych – do rozumienia wizualności przede wszystkim jako (wielokierunkowego) procesu kulturowej aktywności człowieka, uczestniczącego w życiu kolektywnym i dzielającego treści kolektywnej pamięci. Ostatnim krokiem będzie więc performatyka obrazu Horsta Bredekampa<sup>14</sup>, która proponowany przez Charewicz-Jakubowską logiczny układ teorii obrazowych dopełnia samonarzucającą się w zasadzie propozycją – pytaniem już nie tylko o to, jak ludzie działają (i działali) z obrazami w kulturze, ale także jak obrazy działają na nas. Jaki –

sprawczy, performatywny – potencjał tkwi w samych obrazach? Do jakiego stopnia są one także aktorami współtworzącymi wraz z nami nasze kultury? Ta – hasłowo tu zrekonstruowana, ale bardzo szczegółowa w opowieści Charewicz-Jakubowskiej – droga niemieckiej kulturowej teorii obrazu nakazuje zresztą nieustannie oglądać się wstecz, wracać do wyjściowego konceptu Aby'ego Warburga. W interpretacji autorki wszystkie kolejne teoretyczne etapy „emancypowania” obrazu jako pełnoprawnego obszaru badań kulturoznawczych (w nie tylko „ubogiego krewnego” języka), które obserwujemy w tradycji niemieckich *Bildwissenschaft(en)*, były mocno zadłużone w ideach hamburskiego badacza. Ostatnim aktem-wydarzeniem w historii niemieckiego obrazo-kulturoznawstwa będzie więc koncepcja kulturoznawstwa stosowanego (lub performatywnego), „kulturoznawstwa transformacji i przemieszczenia”, zaproponowana przez Thomasa Düllo<sup>15</sup>. Tu obraz jest już nie tylko współpracownikiem człowieka w kulturze, ale także aktywnym współpracownikiem badacza i edukatora, uczestnikiem w procesie badania-działania, którym ma się stać nietekstualistyczne, praktyczne badanie kulturowe.

I tu ujawnia się „po trzecie” w metodologicznym zamyśle Charewicz-Jakubowskiej, które dopiero w pełni wyjaśnia jej pomysł na tę książkę. Jednocześnie nakazuje nam opuścić teren niemieckich *Bildwissenschaft(en)* i poszukać sprzymierzeńców w innych obszarach badań kulturoznawczych. Po trzecie więc:

<sup>13</sup> *Ibidem*, s. 129–139.

<sup>14</sup> *Ibidem*, s. 140–145.

<sup>15</sup> *Ibidem*, s. 235–260.

*Nimfa Post/Post moderna* nie jest tylko tekstem o niemieckim wariacie studiów wizualnych, ale jest także propozycją teoretyczną, usytuowaną na pograniczu kilku orientacji intelektualnych ostatnich dekad (w tym *visual studies* rzecz jasna, ale także *performance studies*/performatyki, badań inspirowanych się sztuką oraz – podejmowanych w różnych metodologicznych postaciach – [uczestniczących] badań w działaniu). Dzieje się tak dlatego, że autorka nie chce po prostu opowiedzieć nam, jak obraz emancypował się w teoriach kręgu niemieckojęzycznego, ale chce potraktować ten proces jako jedną z możliwości udzielenia odpowiedzi na pytania zadawane dziś przez wielu: „Po co nam badania kulturoznawcze?” i „Do czego da się zastosować perspektywę kulturoznawczą we współczesnym świecie?” oraz „Jak działać z obrazami?”.

## Skryptocentryzm, obrazocentryzm, czy analiza kulturowa w działaniu?

Książka Karoliny Charewicz-Jakubowskiej nie jest jedyną w ostatnim czasie wypowiedzią naukową, w której zwraca się uwagę na kwestię sprawczego charakteru humanistyki czy nauk społecznych. W dużej mierze „zwrot performatywny”<sup>16</sup> i/lub „zwrot działaniowy” w obrębie nauk o kulturze podsztyty jest pytaniem „Co po postmodernizmie?” – rozumianym rzecz jasna jako formacja

intelektualna. Co po krytycznych filozofiach społecznych, wiązanych – schematycznie rzecz ujmując – z poststrukturalizmem, dekonstrukcją, karierą tak zwanej *French Theory* na gruncie anglo-amerykańskich studiów kulturowych? Filozofiach, które zaowocować miały postaciami radykalnego konstruktywizmu/nominalizmu i tekstualizmu w humanistyce? Czy możliwa jest humanistyka aktywistyczna, zorientowana na działanie i *praxis*, a nie tylko na krytyczne, ale redukujące się do czysto dyskursywnej pracy, analizy rozmaitych kulturowych praktyk? Odpowiedzią na te pytania w polskich badaniach kultury jest coraz częściej zwracanie się ku metodologiom integrującym podejścia *action research*, *art based research*, krytycznej antropologii, pedagogiki, socjologii publicznej itp.<sup>17</sup> W projektach tych bardzo często dziś także się odwołujemy do osiągnięć ruchu intelektualnego, nazywanego na świecie *performance studies*, a w Polsce

<sup>17</sup> Mam na myśli wydawanie kluczowych, źródłowych tekstów z tego obszaru, np. w tomie: H. Červinková, B.D. Gołębiak (red.), *Badania w działaniu. Pedagogika i antropologia zaangażowane*, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej, Wrocław 2010, ale – co niezwykle ważne – poza coraz liczniejszymi publikacjami polskich autorów na temat tego typu ujęć rozwijają się obecnie także coraz intensywniej konkretne projekty, usytuowane na pograniczu badań kulturowych, animacji, sztuki i aktywizmu, w których ujęcia te tworzą się wykorzystuje. Są to chociażby liczne projekty podejmowane w ramach metodologii etnoanimacji przez Tomasza Rakowskiego i jego zespół, projekty rozwijane w Poznaniu od kilku lat przez zespół Centrum Praktyk Edukacyjnych (współtworzone przez kulturoznawców i socjologów), projekty realizowane we współpracy badaczy i artystów.

<sup>16</sup> Por. także cytowaną przez autorkę książki wypowiedź Ewy Domańskiej, „Zwrot performatywny” *we współczesnej humanistyce*, „Teksty Drugie” 2007, nr 5, s. 48–61.

performatyką. Co więcej, dziś częściej zadaje się pytania o praktyczne aplikacje koncepcji performansu/performatywności w działaniu badawczym niż o kolejne, teoretyczne wyjaśnienia fenomenu sprawczości – tekstu, obrazu, gestu itp. W rezultacie coraz częściej podejmuje się przedsięwzięcia badawcze na pograniczu badania naukowego, działania artystycznego, praktyki edukacyjnej. Ten sam – animacyjno-edukacyjny, ale także poznawczy – kierunek obiera autorka i, nie ukrywam, mnie samej jest on we współczesnych poszukiwaniach kulturoznawczych najbliższy. „Edukacyjny” zwrot w badaniach kulturoznawczych ma notabene – swoje już bardzo dobrze ugruntowane źródła na świecie: w etnografii performatywnej, edukacyjnych badaniach w działaniu czy amerykańskiej pedagogice krytycznej, ale także choćby we wczesnych projektach brytyjskich studiów kulturowych, w których akademicki status badań kultury (i różnych form kulturowej ekspresji) wiązano bardzo mocno z ideą edukacji dorosłych, jak w powojennych pismach Raymonda Williama<sup>18</sup>. Ma też podstawową zaletę – pozwala krytycznie potraktować pomysł „stosowalności” czy „aplikowalności” wiedzy o kulturze. Krytyczny, a więc przynajmniej potencjalnie uwrażliwiony na ryzyko rynkowej czy politycznej instrumentalizacji zaawansowanej wiedzy humanistycznej. Ten typ badawczego zaangażowania jest krokiem, który Dwight Conquergood, za Raymondem Williamsem, nazwałby krokiem przeciw

„skryptocentryzmowi”<sup>19</sup> naukowej humanistyki, który czynił ją przedsięwzięciem ekskluzywnym i ekskluzywnym ze społecznego punktu widzenia. Jego intencją nie jest bowiem tylko pytanie o to, czy badania kulturowe mogą udowodnić (decydom, politykom, urzędnikom, biznesowi, mediom), że przynoszą praktyczne efekty. To także pytanie o to, czy są to efekty nakierowane na cele emancypacyjne – z pierwszorzędnym celem, jakim jest wspieranie krytycznego, suwerennego uczestnictwa w kulturze współczesnego człowieka.

Propozycja Charewicz-Jakubowskiej w ten nurt poszukiwań kulturoznawczych doskonale się wpisuje, zwracając się przy tym ku koncepcji praktykowanego, działającego *Kulturwissenschaft*, które nie jest w Polsce dobrze znane – a więc właśnie ku propozycji Thomasa Düllo. Można by nawet powiedzieć, że wpisuje to *Nimfę Post/Post Modernę* w pewną intelektualną modę, gdyby nie to, że i tutaj autorka dokonuje kilku ważnych, oryginalnych, ale przede wszystkim dość odpowiedzialnych wyborów.

Po pierwsze – nie wciąga swojego projektu w retorykę zwrotów, która zawsze niesie z sobą ryzyko, że jako niezwykle aktualne, nowatorskie i wyrotowe potraktujemy idee o dość długiej już metryce. Wprawdzie dobrze rekonstruuje współczesne debaty na temat performatywności, ale jednocześnie ma pełną świadomość ich długiej już tradycji, rozwoju, sprzeczności, meandrów. Do omawianych koncepcji – jak choćby

<sup>18</sup> Por. *Border Country: Raymond Williams in Adult Education*, red. J. McIlroy, S. Westwood, National Institute on Adult Continuing Education, Leicester 1993.

<sup>19</sup> D. Conquergood, *Performance Studies: Interventions and Radical Research*, „The Drama Review” 2002, no. 46/2 (T. 174), Summer, s. 147.

estetyki performatywności Fischer-Lichte<sup>20</sup> – podchodzi zresztą autorka uważnie i krytycznie. Refleksyjnie buduje pomosty między *visual studies*, *performance studies*, badaniami w działaniu, unikając jednak ryzyka „wszechkonekcyjizmu”. Śledzenie rozwoju niemieckiego obrazo- i kulturoznawstwa nie jest tu prostą historyczną rekonstrukcją, ale jest także zdyscyplinowaną narracją, która powoduje, że odmiennych tradycji i koncepcji nie wrzuca się bezzasadnie do jednego, ideowego worka. Sięganie do konkretnej, niemieckiej tradycji dyscyplinuje wywód i daje poczucie dobrego, historycznego zakorzenienia kluczowej idei książki – „działającego obrazu”.

Po drugie – i to w omawianej tu pracy jest dla mnie niezwykle cenne – oparcie tej książki przede wszystkim na zróżnicowanych koncepcjach obrazu pozwala autorce uniknąć widzenia kulturowych fenomenów w prostych opozycjach (albo tekst – albo obraz, albo obraz – albo performans itp.), a badań kulturowych w trywialnych wyborach: albo teoria – albo praktyka. Wręcz przeciwnie – Charewicz-Jakubowska udanie broni analizy kulturowej (w tym wypadku analizy obrazów) jako typu postępowania poznawczego, które będzie miało swoje praktyczne, edukacyjne i twórcze zastosowanie. Ale nie wylewa dziecka z kąpielą i całą zawartością książki broni uparcie przekonania, że analiza taka musi się opierać na zaawansowanej wiedzy humanistycznej (w tym wiedzy uhistorycznionej, niewyrwanej z kontekstu czasu i miejsca, w którym powstawała) i obejmować także dobre teoretyzowa-

nie. Nie stawia nas więc przed naiwnym wyborem: albo mamy myśleć, albo działać w naszych przedsięwzięciach, albo uprawiamy naukę, albo edukujemy, albo rozwijamy teorię, albo gromadzimy dane empiryczne, albo poszukujemy prawd, albo rekomendujemy rozwiązania praktyczne.

Dla mnie – jako czytelniczki tej książki – to moment bardzo ważny nie tylko dlatego, że w pełni zgadzam się z takim punktem widzenia na kulturoznawczą praktykę badawczą, a w publikacji tej znajduję, wobec powyższego, silnego sprzymierzeńca dla własnych pomysłów. Jest to moment ważny również dlatego, że wskazywanie na edukacyjny wymiar kulturoznawczej procedury badawczej – na współuczucie się w badaniach, wymagające zresztą od nas coraz częściej współpracy z obrazami, tekstami, nowymi technologiami, ale także z reprezentantami innych dziedzin: artystami, edukatorami, aktywistami, projektantami itp. – rzadko bywa podejmowane w perspektywie metodologicznej, dobrze ugruntowane teoretycznie, a co za tym idzie, potraktowane **serio**. Podkreślanie edukacyjnego wymiaru badania wciąż u nas traktuje się jako deklarację „niepoważną”, bo edukowanie to konieczność, a nie wybór akademickich badaczy. Powoduje to, że ten wymiar pracy badawczej widziany jest nader często tak, jak by mógł się obywać bez świadomości metodologicznej i dobrego teoretyzowania.

Po trzecie wreszcie – Charewicz-Jakubowska dobrze osadza swoją książkę w konkretnej tradycji intelektualnej, ale też otwiera ją na dyskusję z innymi nurtami, orientacjami, tradycjami i kierunkami. *Post/Post Moderna* w tytule

<sup>20</sup> *Ibidem*, s. 181–197.



książki nie jest więc tu prostym przejściem od skryptocentryzmu, a więc tekstualistycznych (skoncentrowanych na wypowiedzi, tekście, piśmie, redukcyjnie rozumianym „dyskursie”) filozofii postmodernizmu, do obrazocentryzmu. Nie jest więc wymianą jednego konceptu centralizującego dyskurs kulturoznawczy na inny. Jest próbą wypracowania podejścia integrującego, a to tym bardziej wymaga dobrej dyskusji między teoriami.

## Edukacyjno-badawcza współpraca z obrazami

Działanie z obrazami – proponowany na końcu model „kulturoznawstwa transformacji i przemieszczenia” wymaga więc także tego, aby propozycję tę zakorzenić w konkretnym doświadczeniu, poddać ją próbie. Ostatni rozdział książki, *Warsztat obrazu*<sup>21</sup>, jest właśnie sprawozdaniem z takiej próby – z realizacji przedsięwzięcia edukacyjno-badawczego, opartego na koncepcji performatywności obrazu, na założeniu, że krytyczna analiza kulturowa współczesnej rzeczywistości obrazowej wymaga od uczestników kultury nowych, coraz to bardziej złożonych kompetencji.

Wymaga rozumienia procesów oddziaływania i współzależności obrazów. Nie chodzi tu więc tylko o (rozpoznaną już) ideę alfabetyzmu wizualnego. Kompetencje te dziś są znacznie bardziej problematyczne, a dotyczą tego, czy potrafimy działać obrazami i współpracować z obrazami. Nie tylko krytycznie je „czytać”, ale także świadomie posługiwać się nimi, współtworzyć je oraz rozumieć ich sprawczość. Każda tego rodzaju próba warsztatu badawczego niesie oczywiście z sobą wszelkie ryzyka związane z sytuacją eksperymentalną – również to, że raczej utwierdzi nas ona w przekonaniach, jakie wynosimy z pracy na teoriach, niż pozwoli je krytycznie rozwinąć – zwłaszcza jeśli jest próbą pierwszą. W książce zresztą służy właściwie za ostateczny argument, że takie próby warto podejmować, a nie za metodologiczny instruktaż, jak to robić, ponieważ główny trzon narracji *Nimfy...* jest jednak konceptualny. To rozdział bardzo tej książce potrzebny, żeby pokazać, że zawarte w niej propozycje dotyczące aktywistycznego ukierunkowania kulturoznawstwa można rozwijać, sprawdzać i kontynuować w działaniu, a to, co dobrze ugruntowane w teoriach obrazu, można sprawdzać w praktyce badawczej współpracy z obrazami i ludźmi.

<sup>21</sup> *Ibidem*, s. 261–271.