

nia, gdyż obraz znaczy swoje miejsce w artystycznej tradycji i odsyła do innych obrazów nie przez ślady faktycznego przejścia dzieł źródłowych między psychiką artysty a powstającą kompozycją, lecz tylko przez swój potencjał „sensoproduktywny” – przez te ślady, te międzyobrazowe podobieństwa, które są czytelne dla odbiorców, także i badaczy, w ramach ich perspektywy widzenia historii sztuki.

Z jednej strony artysta, nawet gdy jakiegokolwiek związki z cudzą sztuką sam dostrzega w swoim obrazie, nie sprawuje kontroli nad językiem wszystkich wizualnych analogii i różnic, w których grze jego dzieło zdolne jest przemawiać czy znaczyć. Nie panuje nad „wzorami” i odniesieniami, które będzie ono później przypominało szeregującym obrazy badaczom. Z drugiej strony badacze nie panują nad śladami, które naczynają analizowane dzieło w ich widzeniu, gdy projektują na nie swoje międzyobrazowe skojarzenia, sterowane różnymi domysłami na temat twórczości danego artysty i jej znaczących kontekstów. Jeżeli zauważają, że obraz przypomina inny obraz, to nie są w stanie rozstrzygnąć, na ile owo przypomnianie wynika z jego obiektywnych właściwości, na ile zaś odbija tylko ich subiektywne asocjacje. Tak jak tekst nie jest poznawalny poza indywidualną lekturą, w którą czytelnik wprowadza własny horyzont oczekiwań i pamięć „już czytanego”, tak też obraz w swoich związkach z obrazową tradycją, czytelnych na podstawie podobieństw, nie jest poznawalny poza projekcjami poszczególnych historyków sztuki. W sytuacji lekturowego „stopienia horyzontów”, które głosił Barthes (dzieło spogląda na widza tym samym okiem, którym widz patrzy na nie)¹²² nie można więc mówić o tym, jakie odniesienia do innych dzieł, jakie ich ślady są obecne w samym obrazie; owe ślady, podobieństwa, wizualne reminiscencje są bowiem jedynie percepcyjnym efektem powstającym w dialogu między obrazem a widzem i nie sposób go przypisać tylko jednej ze stron tej interakcji. Analogie obrazowe stanowią wypadkową tego, co daje się w obrazach zobaczyć i zasobu „już widzianego”, w którego świetle widz rozpoznaje i rozumie to, co ogląda. Nie da się wyjść poza własną perspektywę widzenia obrazu jako śladu innych obrazowych śladów, by przyrzeć się mu bezpośrednio, obiektywnie i na tej podstawie ową perspektywę zweryfikować. Historykowi sztuki pozostaje w takiej sytuacji tylko sprawdzić możliwość przełożenia dostrzeżonych w obrazie znamion podobieństwa na historyczną narrację dotyczącą jego genezy, w ramach której wskazywane wzory sensownie wiązałyby się z sumą danych na temat twórczości artysty¹²³. Konfrontacja różnych prób rozpoznania

¹²² „Na scenie tekstu brak rampy – pisał Barthes – nie ma podmiotu i przedmiotu. Tekst (...) jest obojętnym okiem, o którym egzaltowany autor, Anioł Ślżak, mówi: «Tym samym okiem, którym widzę Boga, i On mnie widzi»”. *Przyjemność tekstu*, op. cit., s. 21.

¹²³ Hayden White zwracał uwagę, że dyskurs historyczny konstruuje się na zasadzie selekcji i kombinacji różnych dostępnych danych w taki sposób, by powstała z nich spójna,