

Mateusz Salwa

FORMA I FENOMEN.  
ESTETYKA FENOMENOLOGICZNA  
A INTERPRETACJA DZIEŁ SZTUKI

WSTĘP

Swoistą cechą francuskiej fenomenologii jest nie tylko dokonujący się w niej „zwrot estetyczny”<sup>1</sup>, ale także immanentnie z nim związany zwrot ku sztuce, pojętej jednak w sposób niezwykle konkretny. Wzorem Merleau-Ponty’ego francuscy fenomenologowie chętnie i często odwołują się do dzieł sztuki dawnej i współczesnej. Nie będzie przesadą stwierdzenie, że hasło przyświecające prezentowanemu podejściu mogłoby brzmieć „ku dziełom samym”, również w tym sensie, że za punkt wyjścia obiera ono dzieła sztuki, które poddaje fenomenologicznym interpretacjom. Jednocześnie jednak fenomenologowie mają o wiele szersze aspiracje aniżeli tylko zaprezentowanie kolejnych odczytań prac artystów widzianych przez pryzmat własnej filozofii. I choć nie ulega wątpliwości, że ci z nich, którzy interesują się sztuką współczesną, wkraczają na grunt krytyki sztuki, to zarazem w swych tekstach nadają tej ostatniej wymiar filozoficzny. Warto także zauważyć, że we Francji związki między estetyką (czy szerzej filozofią), historią i krytyką sztuki były

---

<sup>1</sup> Por. M. Saison, *Le tournant esthétique de la phénoménologie*, „Revue d’esthétique” 1999, nr 36, s. 125–140.

i są dość bliskie, co owocowało nie tylko zainteresowaniem filozofów materią artystyczną, ale i *vice versa* – swoistym, nierzadko filozofującym spojrzeniem historyków i krytyków sztuki. W rezultacie wykształciła się dość szczególna optyka swobodnie balansująca na styku tych trzech dziedzin (na marginesie można w tym miejscu przywołać Étienne Gilsona, który zauważył, że wielkość, ale zarazem i słabość fenomenologii bierze się stąd, że rodzi się jako filozofia, ale potem przechodzi w literaturę<sup>2</sup>). Zgodnie z ową optyką sztuka, a właściwie konkretne dzieła sztuki, jawią się jako obiekty domagające się filozoficznego namysłu, nierzadko wykładanego językiem przywodzącym na myśl język krytyki artystycznej i stanowiącego *pendant* dla analiz historycznych. W rezultacie mamy do czynienia z refleksją, którą można nazwać filozoficzną krytyką lub historią sztuki, ponieważ „nie tylko zapożycza argumenty od filozofii, ale także sama formułuje argumenty, nad którymi filozof może dyskutować”<sup>3</sup>. Pod tym względem owa perspektywa wpisuje się w ogólniejszy nurt zmiany sposobu myślenia o sztuce, jaki dał o sobie znać w ostatniej ćwierci XX wieku, ale jednocześnie zachowuje swą odrębność, właśnie z racji owego filozoficznego wymiaru<sup>4</sup>.

W prezentowanej poniżej estetyce fenomenologicznej – zwłaszcza jeśli pod uwagę weźmiemy omawiany tu jej aspekt – szczególnie istotną rolę pełni sztuka XX wieku (malarstwo Cézanne’a, Braque’a, Kandinskiego, Tal-Coata i innych). Potwierdza to tezę, którą pół wieku temu wysunął Władysław Tatarkiewicz w artykule *Norwa sztuka a filozofia*, zaliczając fenomenologię (miał on, rzecz jasna, na myśli przede wszystkim filozofię Edmunda Husserla) do tych prądów filozoficz-

<sup>2</sup> E. Gilson, *Peinture e réalité*, Vrin, Paris 1998, s. 23.

<sup>3</sup> D. Carrier, *Philosophical Art Criticism*, „Leonardo” 1986, nr 19, s. 173.

<sup>4</sup> Problematykę tę – w odniesieniu do obszaru angielsko- i niemieckojęzycznego – gruntownie omawia: M. Bryl, *Suwerenność dyscypliny. Polemiczna historia historii sztuki od 1970 roku*, Poznań 2008.

nych, „które mało zajmowały się sztuką, mało wypowiadały się na jej temat, ale co do których można przypuszczać, że gdyby się wypowiedziały, to zgodnie ze swymi założeniami mogłyby mieć stosunek pozytywny do sztuki abstrakcyjnej”<sup>5</sup>. Jednym z głównych powodów tego stanu rzecz jest fakt, że – jak niemal zgodnie twierdzą francuscy fenomenologowie – to właśnie malarstwo abstrakcyjne odkryło istotę owej dziedziny sztuki. Jeśli uznać, że zadaniem estetyki fenomenologicznej jest przeanalizowanie relacji między fenomenologią i sztuką, dociekając, co fenomenologia może wnieść do sztuki i *vice versa*<sup>6</sup>, wówczas obszarem, który najbardziej sprzyja temu zamierzeniu jest sztuka zrywająca z imperatywem przedstawiania rzeczywistości na rzecz uwidoczniania warunków samego jej ukazywania. Nie chodzi jednak o to, że Husserlowska fenomenologia stanowi przydatny kontekst pozwalający wydobyć kolejne pokłady znaczeń obrazów Picassa czy Braque’a, tak jak, przykładowo, renesansowy neoplatonizm pozwala zinterpretować w nowy sposób sztukę Michała Anioła czy filozofia romantyczna pejzaże Friedricha. Ambicje fenomenologów zajmujących się tym nurtem idą dalej, w takim sensie, że w ich ujęciu kubistyczne ob-

---

<sup>5</sup> W. Tatarkiewicz, *Nowa sztuka a filozofia*, „Estetyka” 1962, nr 2, s. 138; por. także: L. Zupnick, *Philosophical Parallels to Abstract Art*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1965, t. 23, nr 4, s. 473–479; R. Klein, *Peinture moderne et phénoménologie*, w: tegoż, *La Forme et l’intelligible, écrits sur la Renaissance et l’art moderne*, articles et essais réunis et présentés par André Chastel, Paris 1970, s. 411–429; odrębnym zagadnieniem, na które tu nie ma miejsca, jest malarstwo informelu i jego filozoficzne interpretacje (por. na przykład J. Paulhan, *L’art informel*, Paris 1962; H. Maldiney, *Forme et art informel*, w: tegoż, *Parole, regard, espace*, Lausanne 1974; H. Damisch, *Informel* (1970), w: tegoż, *Okno w żółci kadmojej*, tłum. M. Prosowska, Gdańsk 2009).

<sup>6</sup> Por. E. Escoubas, *La peinture, l’ombre e la „chose même”*, w: *L’art au regard de la phénoménologie. Colloque de l’Ecole des Beaux-Arts de Toulouse, 25–27 Mai 1993*, textes reunis par Eliane Escoubas et Balbino Giner, Toulouse 1993, s. 11–15.

razy (ale także późniejsza sztuka) stanowią niejako artystyczny odpowiednik a zarazem grunt dla wspomnianego estetycznego zwrotu. W sztuce XX wieku, odchodzącej od „realistycznego” ukazywania rzeczywistości zmysłowej, dokonuje się bowiem zmiana paradygmatu analogiczna do zmiany, jaka na gruncie filozofii zaszła w fenomenologii. I jak fenomenologia nakazuje przemyśleć tradycję filozoficzną, tak sztuka abstrakcyjna każe nowym okiem spojrzeć na sztukę wcześniejszych wieków, ponieważ to w dziełach powstałych w ubiegłym stuleciu sztuka, by tak rzec, osiągnęła swoją prawdę. I to dopiero w tym świetle można dostrzec prawdę objawiającą się w sztuce renesansowej czy barokowej, która to prawda polega na uchwytceniu przez dzieło wydarzenia się świata.

Należy zauważyć, że fenomenologia jest chętnie wykorzystywana w interpretacjach dzieł sztuki przez współczesnych historyków sztuki. Jest to jednak przede wszystkim fenomenologia Merleau-Ponty’ego pozwalająca wydobyć na jaw kwestie związane z cielesnością<sup>7</sup>. Francuscy fenomenologowie, czerpiąc z tego samego źródła i wykorzystując te same kategorie, kładą nacisk na co innego, mianowicie na fakt, że sztuka ze swej istoty czyni widzialnym to, co niewidzialne. Ponadto zapewne bez większych zastrzeżeń zgodziliby się z następu-

---

<sup>7</sup> Por. na przykład M. Fried, *Art and Objecthood. Reviews and Essays*, Chicago–London 1998; R. Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge 2001; ogólnie na temat wykorzystania fenomenologii we współczesnej refleksji nad sztuką por.: A. Jones, *Meaning, Identity, Embodiment: The Uses of Merleau-Ponty’s Phenomenology in Art History*, w: D. Arnold, M. Iversen (red.), *Art and Thought*, Oxford 2003, s. 71–90, A. Boetzkes, *Phenomenology and Interpretation Beyond the Flesh*, w: D. Arnold (red.), *Art History. Contemporary Perspectives on Method*, Oxford 2010, s. 34–55; *Art and Phenomenology*, ed. J. D. Parry, New York 2011; por. także jeszcze zupełnie inny projekt fenomenologii, P. Crowther, *Phenomenology of the Visual Arts (Even the Frame)*, Stanford 2009; w literaturze polskiej można wskazać na przykład: Ł. Kiepuszewski, *Obrazy Cézanne’a. Między spojrzeniem a komentarzem*, Gdańsk 2004.

jącymi słowami Henriego Maldineya: „Wymiar egzystencjalny dzieła sztuki to wymiar formalny, jest to jedyny wymiar konstytuujący pole fenomenologii sztuki”<sup>8</sup>. Jeśli zatem fenomenologia stawia sobie za cel uchwycenie istoty sztuki, musi szukać go w artystycznej formie, co oznacza, że z jej perspektywy wszelkie próby objaśniania dzieł przez pryzmat ich kontekstu społecznego, historycznego, kulturalnego itd., w gruncie rzeczy skazane są na niepowodzenie, gdyż nie prowadzą do uchwycenia tego, co najistotniejsze. Mówiąc jeszcze inaczej, estetyka fenomenologiczna, postulując „zwrot ku dziełom samym”, nabiera charakteru formalistycznego. Oto kolejny powód, dla którego tak blisko jej do sztuki XX wieku, ta bowiem – zdaniem fenomenologów – wydobyła na pierwszy plan właśnie zagadnienia formy. Forma zaś jest tu rozumiana w sposób szczególny (a przez to i ów „fenomenologiczny formalizm” ma swoisty charakter), bo odbiegający od tego ujęcia, które zyskało ugruntowanie w estetyce Hegla i wyznacza tradycyjne bieguny myślenia historyczno-artystycznego: nie jest bowiem traktowana jako przeciwstawienie treści, czyli nie zostaje sprowadzona do roli nośnika znaczenia czy też, by tak rzec, przezroczystego „ekranu”, przez który i dzięki któremu prześwieca znaczenie. Fenomenologiczna estetyka upatruje w niej raczej szczególnego źródła sensu: to w formie rodzi się znaczenie, które jest owym niewidzialnym aspektem widzialnego kształtu. Takie jej rozumienie wynika ze szczególnego sposobu pojmowania obrazu jako powierzchni, a raczej przestrzeni, w której ukazane zostaje samo zjawianie się – w dziele dzięki formie zostaje uchwycony moment „narodzin świata”, a przez to odbiorca może w tych narodzinach brać udział, obserwując, jaką formę ów świat przybiera. „Doświadczenie estetyczne – pisze Mikel Dufrenne – uwrażliwia na to,

---

<sup>8</sup> H. Maldiney, *Zarys fenomenologii sztuki*, tłum. J. Jakubowski, w: J. Migasiński, I. Lorenc (red.), *Fenomenologia francuska: rozpoznania, interpretacje, rozwinięcia*, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 2006, s. 550.

co zmysłowe (...) ale także na to, co w zmysłowym wymyka się zmysłowości – na formę”<sup>9</sup>.

We wstępie do *Fenomenologii percepcji* Merleau-Ponty pisze: „Fenomenologia (...) może być uprawiana i uznawana za pewien sposób postępowania lub pewien styl”<sup>10</sup>. Jeśli w ten właśnie sposób pojmemy francuską estetykę fenomenologiczną, wówczas będzie się ona jawić jako szczególna perspektywa, która kanwą swej refleksji o dziełach sztuki czyni nie co innego, tylko formę, przy czym potrafi na niej osnuć różne wątki, dzięki czemu nie popada w „czysty” formalizm. Słowem, fenomenologiczny styl patrzenia na dzieła sztuki polega na tym, że wychodząc od aspektów formalnych dzieła, można dotrzeć do owego świata, który za sprawą danego dzieła konstytuuje się i który był światem artysty. W tym sensie formalizm jest stylem fenomenologicznym *par excellence*.

By dostrzec w dziele moment narodzin świata i móc do niego dotrzeć, czyli odczytać sensy, trzeba z kolei – jak pisze Alain Bonfand – dokonać „redukcji fenomenologicznej”, czyli spojrzeć na dzieło od wewnątrz, pozwolić, by zjawilo się nam „samo w sobie”<sup>11</sup>. Z tego względu fenomenologiczną *epoché* można też potraktować jako pewien postulat badawczy w określony sposób ukierunkowujący refleksję o sztuce, która wyczulając się tym sposobem na to, co niewidzialne (pojmowane jako korelat tego, co widzialne), uświadamia sobie, że wszelkie spojrzenie na dzieło, jest także „niewidzeniem”, czyli odrzucaniem pewnych aspektów, a mówiąc inaczej – formowaniem tego, co widzialne. W rezultacie redukcji fenomenologicznej okazuje się bowiem, że widzialna forma istnieje tyle w dziele, ile w oku (świadomości) odbiorcy, historyka bądź krytyka sztuki.

<sup>9</sup> M. Dufrenne, *Miejsce doświadczenia estetycznego w kulturze*, tłum. P. Olszówka, w: M. Gołaszewska (red.), *Estetyka na świecie*, Kraków 1985, t. 1, s. 283.

<sup>10</sup> M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, tłum. M. Kowalska, J. Migasiński, posłowiem opatrzył J. Migasiński, Warszawa 2001, s. 6.

<sup>11</sup> Por. przypis 143 w niniejszym tekście.

W tym miejscu należy uczynić dwa zastrzeżenia. Po pierwsze, poniżej będzie mowa jedynie o malarstwie – omawiana perspektywa koncentruje się w dużej mierze właśnie na tej dziedzinie sztuki, co nie oznacza, że francuskich fenomenologów zupełnie nie interesują pozostałe obszary<sup>12</sup>. Po drugie, formalistyczny wymiar francuskiej myśli, któremu poświęcony jest niniejszy artykuł, można wyraźnie dostrzec wskutek przeprowadzenia swoistej abstrakcji, która z jednej strony pozostawia na boku filozoficzny wymiar refleksji omawianych autorów<sup>13</sup>, a z drugiej z konieczności niemal całkowicie pomija jedne wątki (przede wszystkim kwestię wydarzeniowości<sup>14</sup>), a inne – niekiedy bardzo istotne dla myśli fenomenologicznej – redukuje do minimum (tutaj wypada wymienić ontologię dzieła sztuki).

### NIEZNANE ARCYDZIEŁO

Choć fenomenologii jest szczególnie blisko do malarstwa XX wieku, istnieje obraz o wiele wcześniejszy, który niejako zapowiada owo zbliżenie. Mowa tu o *Nieznanym arcydziele* Honoré Balzaka<sup>15</sup>.

---

<sup>12</sup> Ową „obrazocentryczność” można, być może, tłumaczyć, odwołując się do Mariona, dla którego obraz malarski jest fenomenem *par excellence* (por. przyp. 112); daje się tu zauważyć wyraźna dysproporcja zainteresowań: rzeźba i architektura są analizowane przez fenomenologów stosunkowo rzadko; odrębnym obszarem jest też fotografia (por. na przykład E. Pontremoli, *Nadmiar widzialnego. Fenomenologiczna interpretacja fotogeniczności*, tłum. M. L. Kalinowski, Gdańsk 2006) czy sztuka minimalistyczna (por. przypis 14).

<sup>13</sup> Temu wymiarowi poświęcone są pozostałe studia zgromadzone w niniejszym tomie (Iwony Lorenc, Piotr Schollenbergera, Moniki Murawskiej, Przemysława Bursztyka, Natalii Juchniewicz, Olgi Kłosiewicz).

<sup>14</sup> Por. K. Chagnon, *Phénoménologie et art minimal. Une mise à l'épreuve critique de la dialectique oeuvre-objet dans l'esthétique phénoménologique*, Saarbrücken 2010.

<sup>15</sup> Poniższe cytaty pochodzą z wydania: H. Balzac, *Nieznane arcydzieło*, tłum. K. Jędrzejowski, Warszawa 2009.

W noweli tej autor *Komedii ludzkiej* opowiada o starym siedemnastowiecznym mistrzu Frenhoferze, który od lat w zaciszu pracowni tworzy swój *chef-d'oeuvre*, portret Katarzyny Lescault, portret nieskończenie doskonały, tętniący życiem, dorównujący naturze, a wręcz ją przewyższający. Chęcią ujrzienia go pała nie tylko jego znajomy i kolega po fachu, Porbus, ale także młody, początkujący malarz, Nicolas Poussin. Mimo że początkowo Frenhofer się wzdraga, w końcu godzi się na to, by pokazać im swe dzieło. Gdy zatem przychodzą do jego pracowni, „jęli szukać zapowiedzianego portretu, ale nigdzie dostrzec go nie mogli. – A teraz patrzcie – rzekł starzec (...) – Tak, tak! – zawołał – nie spodziewaliście się tej doskonałości! Stoicie przed kobietą, a szukacie obrazu. (...) Gdzież jest sztuka? Znikła przepadła”. Skonsternowani Porbus i Poussin niczego nie widząc, oglądają malowidło, wreszcie ten drugi stwierdza: „Widzę tu tylko bezładnie zbite kolory, zawarte w plątaniu mnóstwa dziwacznych linii, tworzących gąszcz nie do przebycia”. Gdy jednak podchodzą do obrazu, dostrzegają „w kącie płótna fragment bosej nogi, wyłaniający się z tego chaosu barw, tonów, nieokreślonych półcieni, tworzących coś w rodzaju bezkształtnej mgły; ale była to noga prześliczna, noga żyjąca!” Historia jednak bynajmniej nie kończy się *happy endem*: Poussin swoimi słowami doprowadza do tego, że i starego mistrza ogarnia zwątpienie co do rezultatu swoich wysiłków, który wręcz stwierdza: „Nic tam nie ma, nic!”. Chwilę później jednak z dumą krzyczy: „Ale ja je widzę! Jest cudownie piękne!”. Dzień później Porbus chce odwiedzić mistrza, ale dowiaduje się, że ten zmarł w nocy, uprzednio spaliwszy – być może z rozpaczy – wszystkie swe prace.

Nie wdając się w meandry znaczeń tego krótkiego utworu, można jednak wskazać w nim kilka aspektów szczególnie interesujących z punktu widzenia fenomenologii<sup>16</sup>.

<sup>16</sup> Bliżej zajmowałem się tym problemem w artykule *Honoré Balzac's The Unknown Masterpiece, or the Practical Trap of Theory*, „Art Inquiry” 2010, nr 12, s. 127–142; tam też podaję bibliografię zagadnienia. Na temat *Nie-*

Po pierwsze, dzieło Frenhofera wpisuje się w dawną, sięgającą starożytności tradycję prób stworzenia dzieła sztuki dorównującego naturze, życiu. Dzieła, które nie byłoby „jak żywe”, lecz wprost żywe, czyli nie byłoby reprezentacją zmysłowego świata, lecz jego prezentacją. Kanoniczną figurą jest tu oczywiście Pigmalion. W pewnym miejscu noweli Frenhofer krytykuje oglądany obraz Porbusa za to, że nie przedstawia kobiety, ale jakieś „widmo”, a w rezultacie nie można uwierzyć, „że to piękne ciało jest ożywione ciepłym tchnieniem życia. Krew nie krąży pod tą skórą gładką niby kość słoniowa, (...) żyły i włókna (...) nie nabrzmiewają purpurową rosą istnienia”. Porbus uzyskał więc, jego zdaniem, „pozór życia”, ale nie wyraził „jego nadmiaru, występującego z brzegów”. To *Piękna żłobnica* (inne miano Katarzyny Lescault) dla Frenhofera jest żywym dziełem sztuki („To nie płótno, to kobieta!” – powiada). Na stworzonym przez niego portrecie „ciało pulsuje życiem, ona zaraz wstanie...” Ostatecznie zrównanie dzieła sztuki z życiem dokonuje się w chwili, gdy ubita zostaje transakcja przewidująca, że w zamian za możliwość obejrzenia obrazu starego mistrza, Porbus i Poussin pozwolą mu obejrzeć urodziwą kochankę tego ostatniego i porównać z nią Katarzynę Lescault.

Po drugie, powyższemu pragnieniu towarzyszy niechęć do naśladownictwa. Życia nie należy imitować. „Posłannictwem sztuki – wykrzykuje w pewnej chwili stary mistrz – nie jest kopiować naturę, ale ją wyrażać!” Dodaje zaraz potem, że nie należy zajmować się „efektami”, bo to „szczególne przypadki

---

znanego arcydzieła w kontekście fenomenologii por. na przykład A. Bonfand, *Historie de l'art et phénoménologie. Recueils de textes 1984–2008*, Paris 2009, s. 17–22; M. Murawska, *Filozofowanie z zamkniętymi oczami. Fenomenologia ciała Michela Henrygo*, Wrocław 2011, s. 230; i oczywiście M. Merleau-Ponty, *Wątpienie Cézanne'a*, w: tenże, *Okno i umysł: szkice o malarstwie*, wybór, oprac. i tłum. S. Cichowicz, Gdańsk 1996, s. 85–86. Szczególne warto tu wskazać: H. Damisch, *Okno w żółci kadmowej*, tłum. M. Prosovska, Gdańsk 2006, s. 7–37 oraz książkę G. Didi-Hubermana, *La peinture incarnée*, Paris 1985.

życia”, ale trzeba próbować uchwycić „fizjonomię rzeczy”. Nę-dza malarzy polega na tym, że „rysują kobietę, ale jej nie widzą”. Jeśli zatem naśladowanie kobiety prowadzi do tego, że na obra-zie jej nie widać, to fakt, że przed płótnem Frenhofera próżno szukać obrazu, wynika stąd, że udało mu się wyrazić jej życie, to zaś nie ma nic wspólnego z imitowaniem i związanym z tym dostrzeganiem znajomych kształtów. Oglądając obraz, Porbus i Poussin zatrzymują się jedynie przed tym, co rozpoznawalne, bo będące rezultatem *mimesis*, czyli przed fragmentem kobie-cego ciała, i uznają, że mimo wszystko „pod spodem jest ko-bieta”, z której ostała się jedynie mistrzowska noga świadcząca o maestrii jej twórcy. Cała reszta miałaby zaś świadczyć o tym, że dokonał się „niewiarygodny, powolny i nieubłagany proces zniszczenia”. Destrukcję tę jednak można pojmować dwojako: Porbus i Poussin widzą w niej obłęd malarza dążącego do per-fekcji, wskutek którego kobieta zostaje „żywcem” pogrzebana pod warstwami farby, z kolei dla Frenhofera – biorąc pod uwa-gę jego „teoretyczne” wypowiedzi – jest to niszczenie pozorów życia, usuwanie z płótna tego wszystkiego, co nie pozwala, by zagościło na nim ono samo. Trzeba pogrzebać pozory, by moż-na było istotę wydobyć na powierzchnię.

Po trzecie, powyższe problemy można spiąć klamrą „wi-dzialne/niewidzialne”. Cała opowieść opiera się, by tak rzec, na rosnącym suspensie – apetyty Porbusa i Poussina, a także czy-telnika rosną w trakcie kolejnych prelekcji Frenhofera. Choć początkowo nie obiecuje im, że zobaczą cokolwiek, niemniej wskazując na niedostatki *Marii Egipcjanki* namalowanej przez Porbusa, a potem opowiadając o technice, w jakiej malował swą *Katarzynę Lescault*, pośrednio ją opisuje. Rozczarowanie, jakiego doznają malarze na widok płótna, na którym nie ma nic prócz gmatwaniny kolorów i fragmentu nogi, wynika z roz-budzonych oczekiwań. I pod tym względem Frenhofer wpisuje się w dawną tradycję, tym razem *ekfrazy*, czyli opisu dzieła sztuki tak sugestywnego, że przedstawiona scena staje przed oczyma słuchacza lub czytelnika. Początkowo malarze pozna-

ją Katarzynę Lescault jedynie dzięki medium słowa – wierzą Frenhoferowi, ponieważ to, co mówi, brzmi prawdopodobnie (Frenhofer jest przecież biegły w teorii), nawet jeśli paradoksalne (mistrz postuluje połączenie dwóch przeciwległych biegunów: koloru i rysunku) – ale jednocześnie pragną skonfrontować ten obraz z obrazem widzialnym. I okazuje się, że tylko w jednym miejscu obraz i ich oczekiwania się pokrywają. „Jest jeszcze większym poetą niżli malarzem” – stwierdza więc Poussin. To mocą słowa Frenhofer uczynił widzialną „Piękną złošnicę”, która na płótnie pozostaje niewidzialna, przynajmniej dla pozostałych dwóch artystów. Mówiąc inaczej, póki o niej słuchają i póki o niej „słucha” czytelnik, czyli póki jej nie widzą, póty jest widzialna (nawet jeśli tylko oczyma wyobraźni), lecz w chwili gdy ją widzą, a wraz z nim widzi ją czytelnik, okazuje się niewidzialna.

Jako ostatni, czwarty, wątek – niejako poboczny, bo nienależący bezpośrednio do treści noweli i wiążący się z jej interpretacjami – można wskazać historyczny aspekt *Nieznanego arcydzieła*. Akcja opowiadania rozgrywa się w pierwszych latach XVII wieku, gdy Poussin dopiero ma zostać największym francuskim malarzem epoki Ludwika XIV. Na końcu noweli widnieje z kolei data „luty 1832”, jednocześnie jednak jest ona poprzedzona enigmatyczną (złożoną z samych asteriksów) dedykacją z datą 1845, przy czym żadna z tych dat nie odpowiada dokładnie dacie powstania czy druku<sup>17</sup>. Owe nieścisłości chronologiczne stają się interesujące, ponieważ wzmagają (a) historyczny wydźwięk dzieła. Równie zagadkowy jest tytuł opowiadania. Wyrażenie „nieznane arcydzieło” wydaje się oksymoronem, bo czyż arcydzieło może pozostawać nieznane, czyli nigdy nie poznane? Jeśli nigdy nie zostało poznane, skąd wiadomo, że jest arcydziełem? Dzięki Balzakowi, który zapoznane płótno czyni poznawalnym, tak jak obraz czyni dla Jeana Luca

---

<sup>17</sup> Por. H. Balzac, *La Comédie humaine*, vol. X, *Études philosophiques* sous la direction de P. Castex, Paris 1979, s. 393–412, 1401–1409.

Mariona, niewidziane (*invu*) widzialnym. To dzięki autorowi *Komedii ludzkiej* możemy je zobaczyć, możemy zobaczyć, jak z niewidzialności przechodzi do stanu widzialności, by zaraz potem cofnąć się i zniknąć z pola widzenia – nie przypadkiem Balzak opisuje dzieło, które nigdy nie istniało poza kartami jego opowiadania. To on bowiem tworzy za sprawą swego fikcyjnego *alter ego*, Frenhofer, Katarzynę Lescault, ale zarazem to również on sam skazuje ją na powrót do sfery niewidzianego – nikt nigdy jej przecież nie widział. Z drugiej strony rodzi się pytanie o sens samego słowa „arcydzieło”. Przecież płótno, jakie pokazał Porbusowi i Poussinowi stary mistrz, nie mogło zostać uznane za arcydzieło – w ogóle nie mogło zostać uznane za dzieło sztuki – ani w XVII, czyli wtedy, gdy toczy się akcja opowieści, ani w pierwszej połowie XIX wieku, gdy Balzak je pisze i przedstawia swym czytelnikom. Choć te momenty dzielą dwa stulecia, w trakcie których sztuka przeobraziła się znacząco i na pierwszy plan zaczęły wychodzić ekspresyjne wartości sztuki, to jednak ekspresja pozostawała wciąż podporządkowana *mimesis*. To dopiero XX wiek pozwolił, by w płótnie Frenhofera dostrzec tytułowe arcydzieło. Słowem, był to obraz wyprzedzający swoje czasy (i te, w których rozgrywa się opowieść, i te, gdy została ona napisana). Trzeba było Cézanne’a, Braque’a, Picassa, Klee, Kandinskiego, Tobeya, Pollocka a także wielu innych, którzy, zdaniem Jeana Paulhana tworzą malarstwo informelu, by zobaczyć to, co namalował Frenhofer. To dopiero w świetle sztuki czyniącej – jak powiadał Klee, a za nim Merleau-Ponty – niewidzialne widzialnym, można *Piękną złošnicę* wydobyć z niewidzialności na trwałe. Dla wspomnianego Paulhana, dla którego informel pojawił się wraz z kubizmem (Braque i Picasso malowali w taki sposób, że nikt nie potrafił rozpoznać, co ich obrazy przedstawiają<sup>18</sup>), nowość tego kierunku polega na wywróceniu sensu malarstwa. Aż dotąd malarze wprawdzie tworzyli sobie idee tego, co chcą pokazać, a potem za pomocą linii,

<sup>18</sup> J. Paulhan, *L'art informel*, Paris 1962, s. 7.

punktów, płaszczyzn przenosili je na płótno w taki sposób, że każdy był w stanie owe idee bez trudu rozpoznać. W XX wieku proces ten uległ odwróceniu – malarze wpieryw tworzą kompozycje, by ewentualnie później szukać dla nich sensów. Słowem, „dawni malarze rozpoczynali od sensu i szukali dla niego znaków, natomiast nowi rozpoczynają od znaków, dla których trzeba dopiero sens znaleźć”<sup>19</sup>. Takim obrazem jest dla Paulhana także dzieło Frenhofer’a. Nabiera ono sensu dopiero wtedy, gdy patrzy się nań z takiej perspektywy, która wychodzi od form i szuka dla nich znaczenia. Fakt, że ani Porbus, ani Poussin nie dostrzegli na płótnie starego mistrza kobiety, wynika z faktu, że starali się oni rozpoznać znajome kształty, rozpoznać sens, który założyli, przysłuchując się wcześniej Frenhoferowi. Mówiąc inaczej, traktowali widzialne formy jako nośniki sensu wyłożonego wcześniej słowami, przez co nie potrafili na nie spojrzeć jako coś, co istnieje niezależnie od uprzednich znaczeń, a zarazem coś, co wytwarza swe własne znaczenia, wyrażając je. Jeśli więc formy, które widzieli, niczego im nie ukazywały, to działo się tak, dlatego że doszukiwali się form, by tak rzec, „klasycznych”, „stabilnych”, które wykorzystując bogactwo kolorów nadających życie, wykreślają konkretne figury, form opartych na rysunku – francuskim *dessin* czy włoskim *disegno* – które desygnują konkretne przedmioty, tak jak jedyny „ocalony” fragment portretu Katarzyny Lescault desygnuje jej nogę. Słowem, operowali takim rozumieniem formy, z którym – dla Paulhana – informel zrywa<sup>20</sup>.

A co sam Frenhofer mówi o formie? Zarzuca Porbusowi i „klasycznym” malarzom, że nie starają się „przeniknąć najgłębszych tajników formy, która umyka”. Dodaje przy tym, że „forma jest Proteuszem bardziej nieuchwytnym i płodniejszym w fortele niż Proteusz baśniowy, toteż dopiero po długich zmaganiach (...) pokaże prawdziwe oblicze”. Tyle że malar-

---

<sup>19</sup> Tamże, s. 10–11.

<sup>20</sup> Tamże, s. 20.

rze zwykle zadowalają się pierwszym pozorem, który ukazuje. Dla Frenhofera, akademicka forma, wytyczona rysunkiem, konturem (ta, której mistrzem i patronem miał się w swoim czasie stać Poussin), jest właśnie takim pozorem. W rzeczywistości ona nie istnieje, „toteż – powiada po leonardowsku stary mistrz – okryłem kontury mgłą jasnych i ciepłych półtonów, a wskutek tego niepodobna wskazać palcem miejsca, gdzie kontury zbiegają się z tłem. Z bliska taki obraz wydaje się gąbczasty, pozbawiony precyzji, ale z odległości dwóch kroków wszystko tężeje, ustala się i wyraźnie odcina; (...) formy nabierają wypukłości”. To z takich form składa się Katarzyna Lescault i z tej racji dzieło to jest wyjątkiem – „to nie płótno, ale kobieta”. Na płótnach Rafaela podziwiać możemy jedynie formy – należałoby zapewne powiedzieć „figury” – jego modelek, a tu modelkę samą. I choć sam Frenhofer powiada: „Patrzcież, to jedynie forma dziewczyny”, to nie jest to forma, którą znamy z dotychczasowej sztuki – sztuka znikła, przepadła – ale forma samej dziewczyny, „oblana prawdziwymi promieniami i oswobodzona nawet z idei rysunku i sztucznych środków”. W pewnym miejscu posuwa się wręcz do stwierdzenia, że „ta kobieta nie jest stworzeniem, ale tworzeniem”. Frenhofer formę pojmuje zatem inaczej niż jego towarzysze. Nie jest ona dla niego przeciwstawiona treści, w taki sposób, że jeśli nie można z niej wyczytać treści, ona sama przestaje istnieć (Porbus i Poussin niczego nie widzą na płótnie, to znaczy nie potrafią dostrzec żadnej treści, a przez to obraz Frenhofera okazuje się bezforemnym, pozbawionym sensu chaosem kolorów). W jego oczach Katarzyna Lescault nie jest „stworzeniem”, czyli nie jest na obraz i podobieństwo jakiejś rzeczywistej kobiety, ale jest tworzeniem – sama siebie wytwarza, sama z siebie się wyłania, tak jak z owego barwnego chaosu wyłoniła się skończenie piękna noga. Obraz Frenhofera można zatem pojmować, jak sugeruje Michel Serres, jako pole sił, które formuje kobietę<sup>21</sup>.

<sup>21</sup> M. Serres, *Genèse*, Paris 1982, s. 25–52.

Dostrzec we Frenhoferze protoplastę – by nie rzec proroka – awangardowych artystów można tylko wtedy, gdy świadomie przyjmie się perspektywę ahistoryczną. Można to zaś uczynić dwojako. Po pierwsze, można, o czym była już mowa, we Frenhoferze widzieć mistrza wyprzedzającego swe czasy w takim sensie, że ucieka on do rozwiązań formalnych, które zostaną przyjęte dopiero w odległej dla niego przyszłości, a w jego własnych uchodzą co najwyżej za dziwactwa sytuujące się poza granicami sztuki. Tak patrzy na niego, na przykład, Arthur Danto, który widzi w nim malarza malującego obraz modernistyczny (w sensie Clementa Greenberga), który to obraz musiał swoje „odczekać”, by świat sztuki był w stanie go odkryć jako arcydzieło – słowem musiał poczekać, aż historia sztuki „dojrzeje” do tego, by go przyjąć do swego łona, tak jak przyjęła Pollocka. A kiedy tak się stało, takie płótna jak *Piękna złościca*, zaczęto, jak pisze Paulhan, tworzyć setkami<sup>22</sup>. Mamy tu do czynienia zatem ze spojrzeniem ahistorycznym w sensie takim, że świadomie wędruje ono pod prąd historii (sztuki). Po drugie, można patrzeć na Frenhofera w dwojnasób ahistorycznie, bo nie chodzi już tylko o to, że wyprzedził on swoje czasy, co pokazuje historia sztuki, ale że jednocześnie dokonał czegoś, co udało się dopiero artystom dwudziestowiecznym. Mianowicie malarskimi środkami odkrył istotę sztuki, odkrył, że prawdziwym powołaniem sztuki jest czynienie niewidzialnego widzialnym. Z tego punktu widzenia istota sztuki jest ahistoryczna czy może transhistoryczna w tym sensie, że sama nie ulega zmianie, a co najwyżej jest podłożem zmian składających się na historię sztuki. Przyjmując taką perspektywę, można uznać, że Frenhofer jako pierwszy przeprowadził malarską *epoché* i pokazał nie tyle kobietę, ile raczej fenomen kobiety. Porbus i Poussin nie dostrzegali tego, ponieważ szukali widzialnych kształtów, a nie niewidzianego, które staje się widzialne. Szukali tego, co znane, a nie nieznanego. Jak zatem wytłumaczyć fakt, że z owego cha-

---

<sup>22</sup> J. Paulhan, *L'art informel*, wyd. cyt., s. 12.

osu (owego „nic” na płótnie) wyłoniła się przed nimi noga, rozpoznawalna, ustabilizowana forma?

*Nieznane arcydzieło* można interpretować również jako opowieść o dwóch sposobach patrzenia na sztukę, o dwóch optykach i dwóch różnych sposobach opisywania tego, co się widzi. Porbus i Poussin widzą i opisują obrazy „statycznie” – są one dla nich ekranami, na które rzutowany jest sens z zewnątrz, przez co wypełniają je wyraźnie odcinające się od tła i od siebie nawzajem formy jednoznacznie odsyłające do swych znaczeń. Frenhofer zaś widzi i opisuje obrazy „dynamicznie” – widzi w nich pulsujące kłębowisko form, nieustannie zmieniających wygląd i położenie, kłębowisko będące jednocześnie matrycą sensu. Porbus i Poussin widzą ten sam obraz, co Frenhofer, ale potrafią opisać tylko jeden jego fragment, nogę, i jeśli chcą cokolwiek powiedzieć o tym dziele, muszą stwierdzić, że „pod spodem jest kobieta”. Słowem, nie są w stanie uchwycić i oddać fenomenalności obrazu, potrafią jedynie fragmentarycznie nazwać to, co kryje się za fenomenem, z którym mają do czynienia (czy też – gdyby użyć tutaj języka Martina Heideggera – to, co prześwieca przez ów fenomen). W tym sensie podchodzą do obrazów, by tak rzec, naturalnym nastawieniem (mając na względzie uwagi Merleau-Ponty’ego na temat renesansowej perspektywy i *Dioptryki* Kartezjusza, można zapewne powiedzieć, że w tym nastawieniu także malował – historyczny i fikcyjny – Poussin). Tymczasem Frenhofer dokonuje redukcji nie tylko malując, ale także opisując obrazy, to znaczy koncentruje się nie na tym, co jest przedstawione, ale na tym, jak to się przedstawia.

Balzac z biegiem lat wprowadził sporo zmian w *Nieznanym arcydziele*, spośród których warto wskazać jedną. Modyfikacja ta, polegająca właściwie jedynie na zamianie kolejności słów, jest – by tak rzec – momentem, w którym dokonuje się redukcja, czyli przejście od „klasycznej” optyki Porbusa i Poussina do „fenomenologicznej” perspektywy Frenhofera. Pierwotnie stary mistrz stwierdza: *cette femme n'est pas une création, c'est une créature*. W kolejnych redakcjach opowiadania mówi już jednak:

*cette femme n'est pas une créature, c'est une création.* W obu wypadkach Frenhofer opisuje Katarzynę Lescault, raz jednak jako coś, co posiada ustaloną, stworzoną formę, a raz jako coś, co posiada formę, która jednak wiecznie sama się tworzy.

## HUSSERL I PICASSO

Kariera Frenhofera nie rozpoczęła się jednak za sprawą sztuki abstrakcyjnej i skojarzeń jej komentatorów, ale w dużej mierze dzięki Cézannowi, który wysłuchawszy opowieści o starym mistrzu wykrzyknął: „Frenhofer to ja!”. Nie tylko zresztą ów samotnik z Prowansji odczuwał powinowactwo z bohaterem Balzakovskiej noweli, bo także Picasso, który nie tylko wykonał serię ilustracji do rocznicowego wydania, ale także wynajął *atelier* przy ulicy, przy której rzekomo mieściła się pracownia, do której zaszli Porbus i Poussin. W tym sensie Frenhofer jawi się jako protokubista, szczególnie jeśli kubizm podda się interpretacji fenomenologicznej. Warto przy tym mieć na uwadze, że tradycja zestawiania płócien Braque'a, Picassa i tekstów teoretycznych oraz krytycznych zwolenników tego nurtu z tekstami bądź, szerzej, koncepcjami Edmunda Husserla sięga niemal początków XX wieku.

Zestawianie kubizmu z jakąkolwiek filozofią zakrawa na swoisty paradoks, ponieważ ów nurt w sztuce, jak mało który, podkreślał swój ateoretyczny czy wręcz antyteoretyczny wymiar. Uzasadniać taki zabieg może między innymi fakt, że kubiści w tekstach objaśniających ich malarstwo duży nacisk kładli na zagadnienia percepcji, relacji czasoprzestrzennych w świecie, to zaś wpisywało się w zainteresowania neokantystów, gestaltystów i oczywiście fenomenologów<sup>23</sup>. Pytanie za-

---

<sup>23</sup> A. Pinotti, *Cubism*, w: H. R. Sepp, K. Embree (red.), *Handbook of Phenomenological Aesthetics*, Dordrecht 2010, s. 63. Hasło to stanowi syntetyczny przegląd fenomenologicznych interpretacji kubizmu; zob. także podaną w nim bibliografię.

tem, na czym polega specyfika fenomenologicznego spojrzenia na twórczość takich malarzy jak Braque czy Picasso. Należy, już Daniel Henry Kahnweiler, wielki propagator kubizmu, zauważał w latach czterdziestych, że pewnego dnia dostrzeżona zostanie więź między tym nurtem filozofii a myślą Husserla<sup>24</sup>. Zbieżność tę zaczęto dostrzegać już wcześniej, w tym samym niemal czasie, w którym kubiści malowali, a autor *Ideji fenomenologii* pisał<sup>25</sup>. W sztuce spod znaku *Panien z Awinionu* dostrzegano więc próby ukazywania nie przedmiotów zmysłowego doświadczenia, ale rezultatów wglądu w ich istotę. Kubistyczne obrazy miały przedstawiać nie fizyczne obiekty, ale naszą wiedzę na ich temat. Temu celowi miał służyć zabieg polegający na przedstawianiu przedmiotów z różnych punktów widzenia – perspektywy te miały się złożyć na *eidos* rzeczy. Braque i Picasso mieliby zatem dokonywać za pomocą malarzkich środków redukcji ejdetycznej (z tego względu jeden z krytyków zaproponował, by syntetyczną fazę kubizmu, nazwać „kubizmem ejdetycznym”), wprowadzając do sztuki nowy wymiar: wymiar wiedzy apriorycznej. Wieloperspektywizm bywał też interpretowany jako artystyczny odpowiednik Husserlowskiej teorii percepcji – kubiści ukazują obiekty z różnych punktów widzenia, ponieważ w rzeczywistości tak postrzegamy przedmioty, które zawsze dane są nam tylko i wyłącznie poprzez określone wyglądy, które w całość zespała świadomość<sup>26</sup>.

W tym miejscu na uwagę zasługuje artykuł Ksawerego Piwockiego *Husserl i Picasso*, w którym autor zestawia wypowiedzi

<sup>24</sup> Tamże, s. 64.

<sup>25</sup> Tamże.

<sup>26</sup> W. Biemel, *Sur Picasso. Essai d'interprétation de la polyperspectivité*, trad. par G. Fagniez, „Alter” 2007, nr 15, s. 311–337. Ingarden widział w obrazach kubistycznych przedstawienia samych przedmiotów, a nie ich wyglądów (R. Ingarden, *O budowie obrazu*, w: tenże, *Studia z estetyki*, Warszawa 1958, t. 2, s. 50).

dzi teoretyków i historyków kubizmu z filozofią Husserla<sup>27</sup>. Autor, jak sam stwierdza, dokonuje myślowego skrótu, ponieważ już samym tytułem artykułu sugeruje, że te dwie postaci łączyły stosunki, podczas gdy najpewniej malarz i filozof nie o sobie nie wiedzieli. Takie zestawienie – umocowane chronologicznie, ponieważ Husserl rozwijał swój projekt w latach, gdy kształtował się kubizm – jest jednak jego zdaniem możliwe, bo wynika z „jedności atmosfery, ducha już nie czasu, ale niemal doby, która sprzyja rodzeniu się podobnych zjawisk kulturalnych i twórczych w najrozmaitszych gałęziach ludzkiego działania”<sup>28</sup>. Najczulej zaś, dla Piwockiego, reagują na tę atmosferę i jej zmiany, młodzi artyści i „choćby więc poglądy filozofów nie docierają najczęściej do świadomości artystów i ich grup współcześnie – postawy obu grup kulturotwórczych są porównywalne i mogą rzucić ciekawe wzajemne światło”<sup>29</sup>. I dodaje, że w rezultacie filozofia potrafi wyjaśnić dzieła sztuki, zaś dzieła sztuki stanowią ilustracje abstrakcyjnych filozoficznych wywodów. Z tego punktu widzenia, można by – zaznacza Piwocki – zapewne wskazać także podobieństwa między kubizmem a myślą Poincarégo czy Bergsona, tyle że byli to myśliciele starsi, tkwiący jeszcze w XIX w., a przez to należący do innego

---

<sup>27</sup> K. Piwocki, *Husserl i Picasso*, „Estetyka” 1962, nr 3, s. 3–20; autor zestawia wypowiedzi Husserla z wypowiedziami teoretyków i historyków kubizmu, koncentrując się na czterech grupach zagadnień: „a) sprawa ambicji naukowych i racjonalnych kubizmu; b) sprawa przejścia od zainteresowania jedynie zjawiskiem zmysłowym do zespołu zabiegów, które można nazwać próbą zdania sprawy z treści świadomości, z analizy tych treści i transponowania ich w obraz przedmiotu; c) zagadnienie symultanizmu; d) ambicje poznania i przedstawienia istoty przedmiotu (...) ambicje poznania ejdeytycznego” (s. 9) Ponadto, zwraca uwagę na rolę wyobraźni w sztuce XX wieku (notabene artykuł ten znalazł się w tomie *Aesthetics in Twentieth-century Poland: Selected Essays*, red. J. Gabbert Harrell, A. Wierzbiańska, Lewisburg (Pa) 1973, s. 143–163 [*Husserl and Picasso*, tłum. K. Ołdakowska]).

<sup>28</sup> K. Piwocki, *Husserl...*, wyd. cyt., s. 17.

<sup>29</sup> Tamże, s. 18.

„ducha doby” niż Picasso *et consortes*. Piwocki, tłumacząc swój interpretacyjny zabieg, odwołuje się do ikonologii Erwina Panofskiego, zauważając, że choć w centrum tej metody leżą treści symboliczne, można ją zastosować w odniesieniu do sztuki dwudziestowiecznej, która zrywa z symboliką. Ikonologia postuluje bowiem „konieczność konfrontacji dzieła sztuki z różnymi dyscyplinami”, co okazuje się szczególnie istotne w chwili, gdy – tak jak to się dzieje w sztuce nowoczesnej – to sama forma dzieł nabiera określonych treści. „W tych warunkach znalezienie sensu dzieła sztuki (...) może leżeć jedynie w analizie formy i (...) w badaniu postawy twórcy czy twórców wobec najszerszej pojętej rzeczywistości. Dzieła ich bowiem nie mówią o poszczególnych faktach, nie formułują się w jednoznaczne semantycznie określenia, lecz rzutują na całość postawy artysty w obliczu świata i człowieka, a to już są wyraźnie zagadnienia zahaczające o teren filozofii”<sup>30</sup>. Słowem, sztukę można zrozumieć jako wyraz postawy względem świata, postawy, która daje o sobie znać w kształtującej się w tym samym czasie, co dane dzieło, filozofii. Z tego względu, zauważa Piwocki pod koniec artykułu, wybrał Picassa i Husserla, ponieważ „nie może być mowy o świadomych zapożyczeniach”<sup>31</sup>.

Nacisk na czasową zgodność kubizmu i fenomenologii, umożliwiającą im wzajemne naświetlanie się, wynika niewątpliwie z postawy samego Piwockiego, który był historykiem sztuki. Z tego punktu widzenia, nawet jeśli jego uwagi o szukaniu sensu w formie, a nie poza nią, można by odnieść również dobrze do obrazu Frenhofera, ich autor zapewne niechętnie by się odniósł do takiej próby, bo choć dzieło Frenhofera było wyrazem jego postawy wobec świata i w tym sensie miało wymiar filozoficzny, to tego ostatniego należałoby raczej szukać, na przykład w „obowiązującym” wówczas kartezjanizmie. Tak też, można rzec, czynili Porbus i Poussin, jak wiadomo bez skutku,

<sup>30</sup> Tamże, s. 17

<sup>31</sup> Tamże, s. 18.

przez co uznali, że nic – z małym wyjątkiem – na obrazie nie widzą, czyli że nie mają do czynienia z dziełem sztuki.

Pokrewieństw kubizmu i fenomenologii można szukać nie tylko w teorii istotowego wglądu czy percepcyjnych wyglądów, ale także w najbardziej fundamentalnym zabiegu fenomenologicznym, jakim jest *epoché*<sup>32</sup>. Podobieństwa takiego szuka między innymi Eliane Escoubas<sup>33</sup>. Podobnie jak Piwocki, zauważa zbieżność chronologiczną i stawia pytanie, czy Braque, Picasso i Husserl wiedzieli o sobie nawzajem. I odpowiada, że nie ulega przynajmniej wątpliwości, że Husserl interesował się sztuką, o czym świadczy list do Hofmannstahla z 1907 roku, czyli z tego samego roku, w którym wygłosił w Getyndze wykłady o idei fenomenologii<sup>34</sup>. W liście tym porównuje fenomenologię do estetyki, ponieważ obie dokonują redukcji, biorąc w nawias transcendencję przedmiotu. Słowem, ta sama *epoché*, zauważa Escoubas, leży u podstaw fenomenologii i sztuki i w tym sensie „fenomenolog i artysta przeglądają się w sobie jak w lustrze”, są jakby jednym i tym samym. Escoubas postuluje przy tym, by potraktować *epoché* jako „nić przewodnią całej historii malarstwa”<sup>35</sup>. Z tej perspektywy kubizm zajmuje szczególne miejsce w historii, ponieważ nie jest zwykłym przykładem – jednym z wielu – zastosowania fenomenologicznej redukcji, ale takim, w którym dochodzi do głosu jej istota. Wpierw trzeba zatem uchwycić istotę „malarskiej *epoché*” – jak Escoubas nazywa artystyczny odpowiednik redukcji fenomenologicznej – a to można uczynić właśnie dzięki kubizmowi, który ją, by tak rzec, tematyzuje, ukazuje, czy mówiąc inaczej – czyni widzialną. Nie oznacza to bynajmniej, że owa redukcja dokonuje się dopiero

---

<sup>32</sup> To trzeci „typ” interpretacji wymieniany przez Pinottiego (wyd. cyt., s. 65).

<sup>33</sup> E. Escoubas, *L'épochè picturale: Braque et Picasso*, „La Part de l'Oeil” 1991, nr 7, s. 189–203 (przedrukowane w: teżże, *Espace pictural*, La Versanne 2011).

<sup>34</sup> Przekład francuski w: „La Part de l'Oeil” 1991, nr 7, s. 13–15.

<sup>35</sup> E. Escoubas, *L'épochè picturale*, wyd. cyt., s. 190.

w malarstwie kubistycznym – wszelki obraz, również renesansowy, romantyczny, impresjonistyczny zasada się bowiem na niej, tyle że to dopiero Braque i Picasso unaocznili ją<sup>36</sup>. Słowem, uczynili to, co uczynił Husserl na gruncie filozofii, i w tym sensie, by zasadnie patrzeć na kubizm przez pryzmat twórcy fenomenologii nie trzeba, zdaniem francuskiej fenomenolożki, postulować jakiegokolwiek „ducha czasu”: „kubistyczne malarstwo jest »fenomenologiczne«, stwierdza<sup>37</sup>. Podkreśla ona mocno, że choć jako pierwsi zaczęli uwidoczniać malarską *epoché* impresjoniści, a po nich Cézanne, nie ma tu mowy o jakimkolwiek rozwoju czy postępie. „Historia malarstwa nie jest historią postępu, ale niekończącym się dochodzeniem do istoty malarstwa (każdy malarz czyni to na własny sposób bądź na własne sposoby) (...) Malarz nie maluje, po to, by pchnąć malarstwo naprzód w rozwoju, ale po to, by je »urzeczywistnić«”<sup>38</sup>. W tym sensie, dzięki kubistom można ujrzeć to, co dotąd było obecne w każdym obrazie, nawet jeśli pozostawało niewidzialne.

Fenomenologiczna redukcja, która zachodzi w malarstwie, w ujęciu Escoubas łączy w sobie cechy *epoché* analizowanej przez Husserla, który widział w niej metodę „czystego widzenia” oraz *epoché* Heideggera<sup>39</sup>, dzięki której uchwycić można fenomen w jego napięciu między tym, co się jawi, i tym, co się nie jawi. Jak zatem wygląda malarska redukcja w płótnach kubistów? Escoubas zauważa, że kubiści nie tylko systematycznie deformują przedmioty, ale że przede wszystkim pokrywają je siecią linii i zgeometryzowanych kształtów, wskutek czego przedmiot chowa się pod nimi, stając się niewidzialny (analogia z techniką Frenhofer sama się tutaj narzuca). W rezultacie przedmiotu już nie ma, jest niewidzialny, ale obraz wciąż nosi jako tytuł jego nazwę. Słowem, nie dochodzi tu do zniszcze-

<sup>36</sup> Tamże, s. 194

<sup>37</sup> Tamże, s. 190.

<sup>38</sup> Tamże, s. 194.

<sup>39</sup> Tamże, s. 190–193.

nia przedmiotu, ale raczej do zneutralizowania go. W miejscu znikającego przedmiotu na powierzchni obrazu zjawiają się błyski i odbłyski światła, poza którymi nic nie widać. W tym sensie, o ile metaforą opisującą klasyczne malarstwo jest metafora lustra, w którym widać odbicia rzeczy, o tyle metaforą odpowiednią dla obrazu kubistycznego, jest dla Escoubas, metal, w którym odbija się jedynie światło, ale już nie rzeczy. Dokonuje się tu zatem – pisze – redukcja widzenia do „czystego widzenia”, któremu dane jest tylko światło i powierzchnia przedmiotów. W historii malarstwa, zauważa Escoubas, można wskazać dwa modele obrazów: perspektywiczny, w którym obraz jest powierzchnią oddzielającą widza od przedstawionej sceny, będącej dla niego spektaklem ukazującym coś, co się już wydarzyło; oraz antyperspektywiczny, w którym widz jest wciągany w przedstawioną scenę, która rozgrywa się przed nim w czasie teraźniejszym, przez co nie jest widzem, lecz uczestnikiem<sup>40</sup>. Malarstwo kubistyczne prowadzi, jej zdaniem, do skrzyżowania tych dwóch modeli. Ponieważ kubizm zastępuje perspektywiczną przestrzeń płaską powierzchnią, odbiorca nie może być uczestnikiem, a jedynie widzem. Jednak to, co widzi rozgrywa się na jego oczach w czasie teraźniejszym. Jest to spektakl widzenia. A ponieważ na obrazach nic nie widać – przedmioty znikły – jedyne co można zobaczyć to samo widzenie. W tym sensie obraz kubistyczny jest „repliką” widzenia. Pozwala zatem zobaczyć coś („czyste widzenie”), czego zwykle, w nastawieniu naturalnym, nie dostrzegamy. To dzięki malarstwu jesteśmy w stanie zdystansować się od rzeczywistości i zobaczyć, jak się ona nam jawi. Kubizm pozwala zatem zobaczyć, że przestrzeń obrazu nie odsyła na zewnątrz, do innej przestrzeni. Obrazu nie można więc porównywać z żadnymi innymi „naturalnymi” rzeczami, stwierdza Escoubas. Obraz stanowi oddzielny świat<sup>41</sup>.

---

<sup>40</sup> Tamże, s. 202.

<sup>41</sup> Tamże, s. 203.

Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na fakt, że analizując kubistyczne płótna, Escoubas z jednej strony potrafi dostrzec „chaos barw, tonów, nieokreślonych półcieni, tworzących coś w rodzaju bezkształtnej mgły” (by przypomnieć słowa, przy pomocy których Balzac jako wszechwiedzący, czy raczej wszechwidzący narrator opisuje płótno Frenhofera), a zarazem zobaczyć coś więcej, czyli ów spektakl widzenia, którego nie sposób sprowadzić ani do kształtów widniejących na płótnie, ani też do przedstawionego przedmiotu, o którym informuje tytuł.

Specyfiki tego spojrzenia można szukać naturalnie u Husserla<sup>42</sup>. W słynnym fragmencie Husserl pisze, że kiedy patrzymy na rycinę Dürera „w czarnych liniach ukazują się nam bezbarwne figurki »rycerz na koniu«, »śmierć« i »diabeł«. W estetycznym oglądaniu [jednak] nie ku nim jako obiektom jesteśmy zwrócenii; zwrócenii jesteśmy ku przedstawionym „w obrazie”, dokładniej, ku „uobrazowanym” realnym przedmiotom, ku rycerzowi z krwi i kości itd.”<sup>43</sup> I pisze dalej: „ów odwzorowu-

<sup>42</sup> W środowisku francuskich estetyków-fenomenologów sporo uwagi poświęca się rekonstrukcji estetyki Husserla. Na język francuski przetłumaczono list do Hoffmanstahla (por. przypis 14), *Fenomenologię świadomości estetycznej* („Revue d'esthétique” 1999, nr 36) oraz XXXIII tom „Husserlianów”: E. Husserl, *Phantasia, conscience d'image, souvenir. De la phénoméologie des présentifications intuitives. Textes posthumes (1898–1925)*, tłum. R. Kassis, J.-F. Pestureau, Grenoble 2002; por. na przykład F. Dastur, *Husserl et la neutralité de l'art*, „La Part de l'Oeil” 1991, nr 7, s. 19–29; D. Giovannangeli, *Husserl, l'art et le phénomène*, tamże, s. 31–37; M. Richir, *Commentaire de Phénoménologie de la conscience esthétique*, „Revue d'esthétique” 1999, nr 36, s. 15–23; R. Steinmetz, *Les limites de la représentation visuelle. A propos du cadre chez Husserl, Merleau-Ponty et Derrida*, „Alter” 2007, nr 15, s. 77–101; P. Rodrigo, *L'image, analogon, le simulacre: la question des fictions perceptives chez Husserl*, „La Part de l'Oeil” 2006–2007, nr 21–22, s. 95–105; R. Steinmetz, *La conscience d'image, l'attitude esthétique et le jeu de la mimesis chez Husserl*, tamże, s. 107–117.

<sup>43</sup> E. Husserl, *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii. Księga pierwsza*, tłum. D. Gierulanka, tłum. przejrzał, wstępem poprzedził R. Ingarden, Warszawa 1975, § 111, s. 356.

jący obiekt należący do obrazu jest przed nami ani jako istniejący, ani jako nieistniejący (...): albo raczej jest uświadamiany jako istniejący, ale jako jak gdyby istniejący w neutralnościowej modyfikacji istnienia”. Drugi z przytoczonych fragmentów oczywiście wzmacnia tezę o pokrewieństwie fenomenologii i estetyki. Warto jednak zwrócić uwagę na to, że dla Husserla w oglądaniu obrazu daje o sobie znać nie tylko „neutralizowanie” tego, co obraz przedstawia, ale także „neutralizowanie” jednego z aspektów obrazu. W powyższym cytacie mowa jest bowiem o trzech elementach: materialnym substracie (czarne linie), przedmiocie odwzorowującym (bezbarwne figurki) i tym, co odwzorowane (rycerz z krwi i kości itd.). Materialny substrat Husserl traktuje jako „bodziec” powodujący, że przed nami ukazuje się to, co przedstawione, przy czym, albo widzimy czarne linie, czyli dostrzegamy rzeczywisty obraz-przedmiot i wówczas nie ukazują nam się owe figurki, a przez to nie nakierowujemy się na to, do czego odsyłają, albo też dostrzegamy właśnie je, natomiast nie dostrzegamy czarnych linii. Jeśli zatem chcemy ujrzeć „przedmiot odwzorowujący”, musimy dokonać redukcji obrazu-rzeczy, ujmując ten ostatni w sposób „neutralnościowy”<sup>44</sup>. Trzeba przy tym zauważyć, że materialny substrat i „przedmiot odwzorowujący” posiadają te same cechy zmysłowe, tyle że są na różny sposób uświadamiane w zależności od tego, czy przysługują pierwszemu czy drugiemu<sup>45</sup>.

Zmieniając teraz terminologię, można powiedzieć, że po pierwsze mamy do czynienia z obrazem-przedmiotem, po drugie – z warstwą ikoniczną, po trzecie – z warstwą ikonograficzną<sup>46</sup>. Elementem najważniejszym jest tu bez wątpienia warstwa

---

<sup>44</sup> Poglądy Husserla podobne są zatem do poglądów takich teoretyków jak wyrastający z tradycji analitycznej Richard Wollheim; por. S. Dubosson, *La théorie de la dépeintion à l'épreuve de l'esthétique analytique*, „Alter” 2007, nr 15, s. 27–44.

<sup>45</sup> P. Rodrigo, *L'image*, wyd. cyt.; R. Steimetz, *La conscience...*, wyd. cyt.

<sup>46</sup> Tamże; por. także A. Paskow, *The Paradoxes of Art: a Phenomenological Investigation*, Cambridge 2004, s. 21 i n.

ikoniczna (przedmiot odwzorowujący), te bezbarwne figurki, które wylaniają się „z” czarnych linii, gdy „neutralizujemy” obraz-rzecz, i które kierują naszą świadomość na „rycerza z krwi i kości”, którego uświadamiamy sobie jako istniejącego w neutralnościowej modyfikacji istnienia. Warstwa ta jest odmienna od obrazu-rzeczy i przedstawionego motywu, ale zarazem jakoś uczestniczy w obydwu, bo posiada cechy pierwszego i odsyła do drugiego. Wydaje się więc zasadne uznanie, że jest nią warstwa formalna dzieła<sup>47</sup>. Ponadto, świadomość obrazu ma, dla Husserla, podwójny charakter. Z jednej bowiem strony należy do niego podchodzić *immanentnie*, to znaczy kierować uwagę na to, co przedstawia, jedynie z perspektywy samego dzieła, niejako od środka, ale jednocześnie *transcendentnie*, to znaczy kierować uwagę na przedstawiane przez niego zewnętrzne przedmioty. W tym sensie, oglądanie obrazu jest jakby „rozpięte” między nakierowywaniem spojrzenia na warstwę formalną i zwracaniem się ku temu, co przedstawione. Przy czym im większym zainteresowaniem obdarzamy stronę formalną, tym bardziej „od wewnątrz” wychwytyjemy to, co przedstawione<sup>48</sup>.

Powyższe uwagi pozwalają opisać, w jaki sposób Escoubas widzi kubistyczne płótna. Jej spojrzenie przechodzi na wskroś widzialnych form na obrazach, ale jednocześnie, by tak rzec, nie wykracza w stronę „przeciwnego” widzialnego – tego, co obraz przedstawia, do czego odnosi. Dzieje się tak, ponieważ spojrzenie nie może powędrować do przedmiotu, który obraz miałby odwzorowywać, gdyż tego nie ma. Ów brak zatrzymuje spojrzenie w niewidzialnej sferze, a przez to pozwala ją ujrzeć. Na kubistycznym obrazie nie ma warstwy ikonograficznej (jedyną ikonograficzną wskazówką jest tytuł), wskutek czego pozostaje jedynie warstwa formalna. Nie oznacza to, że jest ona absolutnie „niczym”, jakby zapewne powiedzieli Porbus i Pousin. Jest bowiem „niczym” tylko wtedy, gdy tym, co ją określa,

<sup>47</sup> R. Steinmetz, *La conscience...*, wyd. cyt., s. 109.

<sup>48</sup> P. Rodrigo, *L'image*, wyd. cyt., s. 103.

jest odniesienie do zewnętrznego świata. Jeśli nie odnosimy jej jednak do świata zewnętrznego, lecz patrzymy na nią od wewnątrz, wówczas nie jest już „niczym”, ponieważ to dzięki niej na naszych oczach rozgrywa się spektakl widzenia, w którym wyłania się przedmiot (wskazany przez tytuł).

Mówiąc inaczej, ów zwykle niewidzialny spektakl widzenia można ujrzyć, gdy „bierze się w nawias” z jednej strony to, co przedstawione (warstwę ikonograficzną) – jest to zabieg analogiczny do redukcji fenomenologicznej, usunięte zostaje *quid* – wskutek czego na jaw wychodzi warstwa formalna (*quomodo*), a z drugiej – obraz-rzecz, dzięki czemu warstwa formalna „dematerializuje się”, przestaje być zespołem cech przysługujących obrazowi-rzeczy, to znaczy własności będących jedynie „impulsem” do dostrzeżenia odpowiednich cech przedstawionego przedmiotu, które z braku tego ostatniego tracą jakikolwiek sens. To dopiero owa podwójna redukcja pozwala wreszcie zobaczyć formy nie jako statyczne „kształty”, które są nieruchomo „przytwierdzone” zarówno do płótna, jak i do przedstawionych przedmiotów, ale jako pulsujące i rytmiczne konfiguracje, które dzięki swej dynamice ukazują to, co niewidzialne, roztańczając przed oczami widza spektakl zjawiania się (przedmiotu, osoby, pejzażu itd.). Nie będzie przesadą stwierdzenie, że kiedy Escoubas opisuje płótno Braque’a, patrzy na nieruchomy układ kształtów, ale widzi dynamiczny układ z jednej strony uczestniczący w obrazie-rzeczy, a z drugiej wytwarzający przedstawianą rzecz – z tej perspektywy rzeczywista plama jasnego koloru położona na płótnie po neutralizacji jej realności nie odpowiada jasnemu miejscu, dajmy na to, butelki, nie jest też świetlnym refleksem, ale jest rozbłyskiem, którym razem z innymi rozbłyskami układa się w „święto zjawiania się”<sup>49</sup> przedmiotu przed widzem. Oto też powód, dla którego jedną z podstawowych kategorii, których używa do opisu obrazu, jest *energeia*<sup>50</sup>.

---

<sup>49</sup> F. Dastur, *Husserl et la neutralité de l'art*, wyd. cyt., s. 29.

<sup>50</sup> E. Escoubas, *Imago mundi. Topologie de l'art*, Paris 1986, s. 83–189.

Podsumowując, Escoubas twierdzi, że w obrazie – każdym obrazie – dokonuje się malarska *epoché*, dzięki czemu ukazuje on świat jako fenomen. W tym sensie malarstwo jest ze swej istoty fenomenologiczne. By jednak ową istotę uchwycić, trzeba przybrać odpowiednią, opisaną wyżej, perspektywę. Trzeba przy tym zaznaczyć, że Escoubas – a wraz z nią i pozostali fenomenolodzy – wychodzi poza myśl Husserla. Z jednej bowiem strony, gdy jak Husserl, bierze w nawias obraz-rzecz, to nie tylko traktuje widzialne formy jako formy przedstawionej rzeczy, ale także nadaje im dynamikę, przez co to właściwe owe formy wytwarzają z siebie, formują, przedstawiony przedmiot, a mówiąc inaczej: roztaczają spektakl jawienia się. Z drugiej zaś – bierze w nawias nie tyle istnienie przedstawionego przedmiotu, ile już raczej sam ów przedstawiony przedmiot: widz, patrząc na kubistyczny obraz zatytułowany „butelka”, nie widzi butelki czy też jej podobizny, lecz „widzenie butelki”.

Na marginesie można zauważyć, że tak jak redukcja fenomenologiczna niczego nie zmienia w samych rzeczach, a jedynie modyfikuje nasz sposób myślenia o nich, również wskazane wyżej spojrzenie niczego nie zmienia w samym obrazie, dajmy na to, góry św. Wiktorii. Zmienia się jednak to, czym ta widoczna góra jest dla widza. W pierwszym wypadku traktuje ją jako istniejącą niezależnie od malarza i przez niego mniej lub bardziej wiernie skopiowaną (jeśli zatem malarzowi nie udało się z jakichś względów uchwycić podobieństwa, wówczas obraz nie przedstawia góry św. Wiktorii, czyli nie przedstawia niczego). W drugim wypadku zaś traktuje ją jako przedstawienie tego, jak malarz doświadczał tej góry, jak mu się ona jawiła (i w takim wypadku obraz nie musi zachowywać żadnego widomego podobieństwa do tego, co przedstawia – przedstawia bowiem samo doświadczenie, spektakl widzenia), to zaś można zrekonstruować na podstawie samego obrazu i jego warstwy formalnej, bo to za jej pomocą artysta utrwalił swoje doświadczenie. Oto, dłączego Porbus i Poussin nie mogli dojść do porozumienia z Frenhoferem – patrzyli na *Piękną złošnicę*

i opisywali ją w „nastawieniu naturalnym”, gdy tymczasem stary mistrz patrzył na nią i mówił o niej w „nastawieniu fenomenologicznym”. Można ponadto zauważyć, że z tego punktu widzenia Frenhofer właściwie nie wyprzedził swoich czasów – ukazał po prostu istotę malarstwa, czyli istotę również tych obrazów, które malowali Porbus i Poussin, ale która była w nich ukryta i z której oni sami nie zdawali sobie sprawy.

## FENOMENOLOGIA FORMY

Analizy Escoubas stoją pod znakiem przywołanej przez Merleau-Ponty’ego myśli Klee mówiącej, że obraz nie odtwarza widzialnego, lecz czyni widzialnym<sup>51</sup>. Autorka książki *Imago mundi. Topologia sztuki* pojmuje zatem obraz nie jako rzecz (nie można bowiem, jej zdaniem, dobrze odpowiedzieć na pytanie „Co to jest obraz?”; Materialny przedmiot? Formy, linie, barwy? Przedstawiona scena?), lecz jako miejsce, w którym coś zostaje dane do widzenia, miejsce, które pozwala coś zobaczyć, coś, co samo wytwarza za pomocą form, z których się składa (stąd jego energetyczny charakter)<sup>52</sup>. Tym zaś, co w tym sensie obraz czyni widzialnym, uwidocznia, jest – powtórzmy – niewidzialne. Jest on zatem miejscem, przestrzenią wyzwalającą dynamikę form pokrywającą się z dynamiką widzialnego/niewidzialnego. W taki właśnie sposób – na najbardziej podstawowym poziomie – pojmują obraz Maldiney, Henry i Marion.

Maldiney wychodzi z założenia, że sztuki nie należy pojmować tak, by w dziele upatrywać bytu, który należy analizować estetycznie. Z tej perspektywy bowiem dzieło sztuki jawi się jako pewien artefakt, któremu nadano wymiar artystyczny poprzez przypisanie mu niejako „od zewnątrz” pewnych wartości. Już sam termin „dzieło sztuki” zdradza ów zabieg, mówi bowiem o pewnym artefakcie (dziele), efekcie działania, które-

---

<sup>51</sup> M. Merleau-Ponty, *Oko i umysł*, wyd. cyt., s. 56.

<sup>52</sup> E. Escoubas, *Imago mundi...*, wyd. cyt., s. 96–97.

mu dodano określenie informujące o jego szczególnym statusie (sztuka). Tymczasem, zaznacza Maldiney, dzieło sztuki jest całkowicie pozbawione „dziełowego” charakteru w tym sensie, że nigdy nie ma ono charakteru czegoś, co zostało już zdziałane, wykonane, ukończone<sup>53</sup>. Dzieło sztuki ma charakter procesu, działania, które dochodzi do skutku w nim samym, przez co ono samo się określa. Różnica między dziełem sztuki i artefaktem, któremu przypisuje się wymiar artystyczny, odpowiada zaproponowanemu przez niemieckiego historyka sztuki, teoretyka ekspresjonizmu Wilhelma Worringera rozróżnieniu dwóch postaw estetycznych. Pierwsza upatruje źródła dzieła sztuki w naturze – sztuka ma przekształcać przyrodę, która, co więcej, dostarcza potrzebnych do tego środków. Druga zaś źródła dzieła sztuki upatruje w nim samym, co oznacza, że sztuka nie polega na „umieszczaniu” w dziele świata uchwyconego w określonym momencie, ale na samokonstytuowaniu się. Z tego punktu widzenia to sama sztuka wypracowuje własne środki oddziaływania<sup>54</sup>. Zdaniem Maldineya estetyka, która za punkt wyjścia obiera artefakt, rozpatruje go pod kątem nadawanych mu wartości i znaczeń, przez co siłą rzeczy widzi w nim pewien przedmiot, któremu pewne własności są jedynie przypisywane. Wychodząc więc od artefaktu, nigdy nie jest w stanie dotrzeć do dzieła sztuki. W swych wywodach Maldiney odwołuje się do teorii incydencji (*incidence*) francuskiego językoznawcy Gustave’a Guillaume’a, który odróżnia incydencję zewnętrzną (tak funkcjonuje przymiotnik, który dodaje swoje znaczenie do znaczenia rzeczownika, ale zarazem w znaczeniu rzeczownika znajduje dla siebie „podparcie”) oraz wewnętrzną (tak funkcjonuje rzeczownik, który niesie ze sobą znaczenie, nie znajdując oparcia w niczym poza sobą samym). Rozróżnie-

<sup>53</sup> H. Maldiney, *Art et existence*, Paris 2003, s. 9; Maldiney odróżnia *ouvrage* (dzieło, artefakt) od *oeuvre* (dzieła sztuki); na temat jego estetyki zob. na przykład E. Escoubas, *L’Esthétique*, Paris 2004, s. 217–228.

<sup>54</sup> H. Maldiney, *Art et existence*, wyd. cyt., s. 9–10.

nie Guillaumea Maldiney przenosi na grunt sztuki: incydencji zewnętrznej odpowiada sztuka „ilustracyjna”, w której chodzi o przydawanie rzeczom różnych określeń (odpowiadająca, jak się wydaje, pierwszej z wymienionych postaw estetycznych); incydencji wewnętrznej – sztuka „egzystencjalna” (odpowiadająca drugiej postawie), w której chodzi, jak pisze, o nas samych<sup>55</sup>. Rozróżnienie to można uchwycić na przykładzie ornamentu. Można bowiem mieć do czynienia z ornamentem „nałożonym” na określone obce dla niego podłoże, które jako takie mogłoby „przyjąć” na sobie równie dobrze każdy inny wzór – w takim wypadku ornament pełni rolę „kosmetyczną”. Ale można też mieć do czynienia z takim ornamentem, który zakorzeniony jest w podłożu, z którego „wyrasta”, tak jak, dajmy na to, spirala ozdabiająca krągłą wazę. Wzór tu nie maskuje, nie „neutralizuje” naczynia i jego krągłości, ale przeciwnie wyjawia je i podkreśla, a to ze względu na organiczną jedność między nimi – nie chodzi tu już o dodanie pewnego elementu do krągłości wazy (incydencja zewnętrzna), ale o uformowanie owej krągłości (incydencja wewnętrzna). Dla Maldineya formalny wymiar dzieła sztuki pozostaje w relacji incydencji wewnętrznej nie tylko z podłożem dzieła sztuki, ale także z wymiarem przedstawieniowym<sup>56</sup>: widz, oglądając dzieło sztuki, nie widzi nic prócz form, czyli w określony sposób ukształtowanego materialnego podłoża i w tym sensie to formy konstytuują dzieło sztuki, a nie są „nałożone” na zewnętrzny wobec nich artefakt. Oto dlaczego wszelkie analizy dzieła sztuki biorące pod uwagę jego wymiar symboliczny lub przedstawieniowy z pominięciem wymiaru formalnego, nie chwytają istoty dzieła sztuki<sup>57</sup>. Z drugiej strony, to także wymiar formalny konstytuuje to, co przedstawione – gdy widz widzi na obrazie butelkę, widzi pewną formę, która

---

<sup>55</sup> Tamże, s. 10.

<sup>56</sup> Tamże.

<sup>57</sup> Por. H. Maldiney, *Vers quelle phénoménologie de l'art?*, „La Part de l'Oeil” 1991, nr 7, s. 247–264.

jednak nie znajduje oparcia w jakiejś rzeczywistej butelce – nie jest to „wygląd” jakiejś rzeczywistej butelki, którą pragnął odwzorować artysta. To owa forma formuje butelkę, która zjawia się przed widzem. W rezultacie dzieło sztuki nie jest po prostu materialną rzeczą, a to, co ono przedstawia, nie jest po prostu obrazem.

Mówiąc inaczej, dla autora *Sztuki i egzystencji* o dziele sztuki nie należy myśleć w kategoriach materii będącej nośnikiem „nałożonego” na nią obrazu jakiejś rzeczy, który to wygląd odwołuje się do czegoś zewnętrznego. Dzieło sztuki jest wyrazem, jak pisze, przejmując terminy od Aloisa Riegl’a, o którym będzie jeszcze mowa, „woli sztuki”, „woli formy”, będącej dążeniem do formowania. W tym sensie na obrazie formy nieustannie się formują i nigdy nie osiągają stanu uformowanego. W tym też sensie obrazu nie można postrzegać jako skupiska niezależnych od siebie form o wyraźnie wytyczonych konturach. Gdy patrzymy na portret infantki Velázquez’a, pisze Maldiney, nie widzimy kształtu dziewczynki odcinającego się od tła, nie możemy oddzielić od siebie tych dwóch „elementów”, ponieważ wzajemnie nieustannie się formują. W tym sensie dla Maldiney „właściwie formy nie ma”<sup>58</sup>. Gdyby usunąć „wolę formy”, powiada, dzieło sztuki straciłoby swoją istotę, stałoby się artefaktem, na który „nałożono” uformowane niezależne od siebie – a przez to niemogące już formować się – formy, które wspierałyby się na rzeczach, składających się na świat, do którego należy ów artefakt.

Powracając teraz do rozróżnienia na sztukę ilustracyjną i egzystencjalną, można stwierdzić, że ta pierwsza pozbawiona jest „woli formy” w tym sensie, że posługuje się formami uformowanymi, czyli formami, które odsyłają do przedstawianych rzeczy (forma butelki na obrazie „wspiera się” na rzeczywistej butelce, oddając jej wygląd), stanowiąc wyłącznie ich ilustrację. Słowem, na obrazach ilustracyjnych rozpoznajemy rzeczy, ponieważ roz-

<sup>58</sup> H. Maldiney, *Art et existence*, wyd. cyt., s. 15.

poznajemy je w rzeczywistości – w tym sensie obrazy te odwołują się do naszej zwykłej percepcji, by przekazać nam informację o przedmiotach<sup>59</sup>. Oglądanie obrazów egzystencjalnych nie polega tymczasem na rozpoznawaniu elementów znanych ze świata. Choć dzieła takie nie przekazują żadnych informacji, o przedmiotach, nie oznacza to, że nie informują nas – informują lecz w sensie „in-formowania”, nadawania formy światu, a jednocześnie nam samym, którzy rodzimy się razem z tym światem. Słowem, obcując ze sztuką egzystencjalną, doświadczamy tego, jak formuje się świat.

Dla Maldineya jedyną sztuką zasługującą na swe miano jest, oczywiście, sztuka egzystencjalna i w tym sensie wielkie dzieła muszą mieć ten charakter, przy czym tak zbudowany kanon nie pokrywa się z kanonem historyczno-artystycznym. Z jego punktu widzenia pomyłką jest zatem wystawienie obok siebie w Luwrze obrazu *Goi Markiza de la Solana* i płócien Davida czy Ingres'a, ponieważ odmiennie niż prace Francuzów, dzieło Hiszpana jest „wydarzeniem”, które nie odsyła do żadnego pierwowzoru, nie jest artystycznym analogonem rzeczywistego modelu<sup>60</sup>. W tym sensie różnica między sztuką ilustracyjną i egzystencjalną tkwi w samych dziełach. Jednocześnie jednak Maldiney zauważa, że patrząc na obraz, zawsze można skupiać się na wyglądach, na tym, co przedstawione, czyli można przyjmować optykę „ilustracyjną”. W takiej jednak sytuacji unieruchamia się formy, wyrwa się je niejako z procesu formowania, czyli pomija się to, co w dziele sztuki najważniejsze, moment formujący, przez co nie można uchwycić momentu zjawiania się dzieła, ponieważ przechodzi się w takim wypadku od „jak” jego zjawiania się do tego, „co” się zjawia. Taka analityczno-obiektywizująca postawa, pisze Maldiney, nie daje się pogodzić z nastawieniem estetycznym. Przyjmując ten punkt widzenia, nie można zatem uchwycić *Markizy Goi* jako wydarzenia, nie

---

<sup>59</sup> Tamże, s. 19–20.

<sup>60</sup> Tamże, s. 195.

można tego płótna ująć jako dzieła sztuki<sup>61</sup>. Obraz ten postrze- ga się w takim wypadku jako artefakt obdarzony zewnętrznym znaczeniem, odsyłającym do świata, a nie otwierającym przed nami świat. Jednym słowem, tak jak sztuka ilustracyjna nie jest w gruncie rzeczy sztuką, tak spojrzenie ilustracyjne nie pozwala odkryć, czym jest sztuka.

Maldiney łączy pojęcie sztuki egzystencjalnej z pojęciem abstrakcji, przy czym ta nie oznacza dla niego określonego nur- tu malarskiego (idzie tu tropem przywoływanego Worringera), ale raczej „sposób istnienia”, który otwiera dostęp do istoty zja- wiska obrazu malarskiego<sup>62</sup>. Tym samym dochodzi do wniosku, że autentyczna sztuka od zawsze była abstrakcyjna („abstrakcja to życiowy akt Sztuki”, stwierdza<sup>63</sup>), przy czym abstrakcyjność polega na tym, że dzieło składa się nie tyle ze znaków i wize- runków, które odsyłają poza siebie, pozwalając rozpoznać to, do czego się odnoszą (a przez to, że wyczerpują się w tej funk- cji, nie wchodzą właściwie w żadne relacje z otaczającą je prze- strzenią obrazu (tłem), pozostając z niej wyraźnie oddzielone), lecz z form niepowtarzalnych, bo nieosadzonych w uprzednio istniejącej przestrzeni, lecz wytwarzających swą własną. Za- uważa on, że gdy patrzymy na dowolny obraz, wówczas to, co na nim przedstawione, nie jawi nam się poprzez obojętne for- my, których jedyną funkcją jest odsyłanie do przedstawianego przedmiotu, ale przede wszystkim jawią się nam one same i to w układach, które poprzedzają wszelkie odnoszenie do czego- kolwiek. Przedmiot przedstawiony wyłania się bowiem właśnie z układu tych form. Ów formalny porządek zaś to nic inne- go, jak styl<sup>64</sup>. I choć w przypadku obrazów przedstawiających jesteśmy skłonni patrzeć na nie w taki sposób, by rozpozna-

<sup>61</sup> Tamże, s. 197.

<sup>62</sup> H. Maldiney, *Ouvrir le rien. L'art nu*, Paris 2000, s. 197; por. tekst Moniki Murawskiej w niniejszym tomie.

<sup>63</sup> H. Maldiney, *Parole, regard, espace*, Lausanne 1994, s. 18.

<sup>64</sup> H. Maldiney, *Art et existence*, wyd. cyt., s. 5.

wać przedmioty, nie zwracając uwagi na to, w jaki sposób wyłaniają się z form, czyli na ich wymiar fenomenalny, w przypadku autentycznych dzieł można – i należy – patrzeć na nie w taki sposób, by widzieć nie tyle ukazywane rzeczy, ile raczej ich fenomeny. Z jednej strony mamy zatem widzenie, by tak rzec „rozpoznające”, z drugiej „estetyczne”, pozwalające się prowadzić rytmowi form – rozróżnienie między tymi dwiema perspektywami wyznacza zaś, jak pisze, „twórczą abstrakcję malarza”, zaś ta stanowi jedno z jego rzeczywistości<sup>65</sup>. Sensem abstrakcji jest zatem tworzenie form, które nie „opowiadają”, lecz „wypowiadają” rzeczywistość<sup>66</sup>. To obcując z tymi formami, widz doświadcza tego, w jaki sposób świat współrodził się z malarzem i jak współrodzi się z nim samym. Takim formami posługuje się wielka sztuka i w jej przypadku nie ma w gruncie rzeczy różnicy między obrazami przedstawiającymi i nieprzedstawiającymi, abstrakcyjnymi. Z tego też względu Maldiney opisuje, na przykład, obrazy Goi w taki sposób, jak gdyby były abstrakcyjnymi płótnami.

Równie istotną (także w sensie „ujawniającą istotę”) rolę przypisuje abstrakcji Henry. Swoją niewielką książkę poświęconą Kandinskiemu rozpoczyna od stwierdzenia, że samotność tego malarza świadczy o tym, że malarstwo abstrakcyjne całkowicie nie pasuje do historii malarstwa, wywodzącej całą sztukę XX wieku od Cézanne’a przez kubizm<sup>67</sup>. Co więcej Kandinsky był nie tylko malarzem, ale także teoretykiem sztuki, którego uwagi, zdaniem Henry’ego, są o wiele przydatniejsze dla miłośników sztuki od uwag Platona, Arystotelesa, Kanta, Hegla czy Heideggera, ponieważ dotyczą kwestii podstawowych

---

<sup>65</sup> Tamże, s. 9.

<sup>66</sup> Tamże, s. 19.

<sup>67</sup> M. Henry, *Voir l’invisible. Sur Kandinsky*, Paris 2004, s. 10–11. Zob. polskie tłumaczenie fragmentów (dwóch ostatnich rozdziałów): M. Henry, *Zobaczyć niewidzialne. O Kandinskim*, tłum. D. Molińska, „Artium Quaestiones” 2011, t. XXII, s. 351–367.

dla malarstwa, przez co pozwalają lepiej uchwycić istotę malarstwa. Henry zdaje sobie sprawę, że uznanie „najtrudniejszego malarstwa”, pojawiającego się niejako na końcu historii sztuki, za klucz do istoty malarstwa w ogóle może wydawać się nieuzasadniony tak jak wybór artysty, który – jak sam pisze – ma się nijak do wcześniejszej tradycji. Stwierdza jednak, że choć malarstwo abstrakcyjne pojawia się późno w historii kultury, właściwie w momencie jej schyłku, prowadzi nas do źródła sztuki, jednak nie historycznego, ale tego, z którego wypływają wszystkie dzieła sztuki w całej historii. Źródłem tym zaś jest fenomen twórczości<sup>68</sup>. Mówiąc inaczej, zasady obowiązujące w malarstwie abstrakcyjnym są zasadami rządzącymi całym malarstwem na przestrzeni historii.

Henry rozpoczyna od przywołania zaproponowanego przez rosyjskiego malarza rozróżnienia. Zdaniem Kandinskiego, fenomeny mogą jawić się na dwa sposoby: zewnętrzny i wewnętrzny<sup>69</sup>. Coś jawi się zewnętrznie wówczas, gdy jawi się jako coś, na co pada nasze spojrzenie, tak jak na widzialny, zewnętrzny wobec człowieka świat. By zatem przekonać się o tym, że coś się jawi zewnętrznie, wystarczy otworzyć oczy. Tymczasem jawienia się „wewnętrznego” nie sposób zobaczyć – rzecz, która jawi się „wewnętrznie”, nigdy nie objawi się jako coś, co można zobaczyć w świecie. Czym zatem jest owo „wewnętrzne” jawienie się? Jak do niego dotrzeć? Henry odpowiada za Kandinskim, że tym, co czuje i doświadcza siebie samego wewnętrznie, jest samo życie. O malarstwie tradycyjnie myślimy w kategoriach „zewnętrzności”, to znaczy obrazy przedstawiają zewnętrzny świat, a przez to są podporządkowane pierwowzorom (zewnętrznym rzeczom), które mają imitować. Kiedy malarstwo przestaje kopiować to, co się jawi jako świat zewnętrzny, przestaje malować widzialne, a zaczyna malować niewidzialne, czyli to, co się jawi wewnętrznie. Jednocze-

<sup>68</sup> Tamże, s. 13.

<sup>69</sup> Tamże, s. 14 i n.

śnie, zauważa Henry, obrazu nie możemy zredukować do jego materialnego podłoża, ponieważ kiedy go oglądamy, nie widzimy, na przykład, plam farby jako takich, ale dostrzegamy to, co one przedstawiają, mimo że jest to nierzeczywiste. Słowem, choć obrazu nie możemy traktować po prostu jako „zewnętrznej” wobec nas rzeczy, to i tak to, co w nim widzimy, jawi się, jako „zewnętrzne” wobec nas. Powstaje zatem kwestia, jak obraz może ukazywać to, co niewidzialne, owo „wewnętrzne” jawienie się, skoro ze swej natury wyprowadza on je na zewnątrz<sup>70</sup>. W ujęciu Henry’ego problem ten prowadzi do rozziwienia między treścią i środkami malarstwa, jaki dokonuje się w malarstwie abstrakcyjnym – jest to sytuacja bez precedensu, ponieważ wcześniejsze malarstwo ograniczało się do ukazywania widzialnymi środkami jedynie tego, co widzialne. W malarstwie abstrakcyjnym tymczasem treścią obrazów jest to, co niewidzialne, natomiast środki pozostają widzialne: są nimi punkty, linie, płaszczyzny. Te same środki wykorzystuje oczywiście malarstwo klasyczne, tyle że mają one naśladować widzialny świat (również kubizm funkcjonuje, jego zdaniem, w paradygmacie mimetycznym: nawet jeśli przedmioty stają się już nierozpoznawalne, to tym niemniej inspiracją dla obrazu pozostaje zewnętrzny, widzialny świat<sup>71</sup>). Odmienne funkcjonuje sztuka abstrakcyjna, która wyzwala malarstwo z podległości zewnętrznemu, poprzedzającemu ją światu, który nakłada na nią zewnętrzne ograniczenia. W rezultacie, forma staje się niezależna, przez co może słuchać jedynie nakazów „wewnętrznej konieczności”. Formy, które dotąd znajdowały swe oparcie w świecie zewnętrznym szczęśliwie zostają pozbawione tego obiektywizującego je odniesienia, przez co zyskują status czystych form artystycznych<sup>72</sup>. Jednocześnie, owa wewnętrzna konieczność

---

<sup>70</sup> Tamże, s. 21–22.

<sup>71</sup> Analizy Escoubas, dla której – przypomnijmy – obrazy kubistyczne ukazują „spektakl widzenia” dobrze wychwytyją tę specyfikę kubizmu.

<sup>72</sup> Tamże, s. 50–60.

rzządzająca sztuką dostarcza kryterium oceny, która nabiera charakteru czysto formalnego. Skoro malarstwo operuje swoistymi dla siebie formami, chcąc je uchwycić, musimy odpowiednio na nie patrzeć. W codziennym życiu nigdy nie rozważamy form przedmiotów dla nich samych – forma, pisze Henry, jest tylko znakiem obiektu, który interesuje nas z praktycznego punktu widzenia. Kiedy obchodzimy dokoła dom – pisze, w oczywisty sposób nawiązując do Husserla – widzimy go dzięki serii wyglądów (form), które jednak ujmujemy jako wyglądy tego-a-tego domu, przez co same jego wyglądy nas nie interesują. Obraz – nazwany przez niego „kontr-percepcją”<sup>73</sup> – zatrzymuje tymczasem nasze spojrzenie na formie rzeczy i nie pozwala mu, by tak rzec, dojść do tego, do czego owa forma odsyła, a ponieważ na obrazie formy pozbawione są swego praktycznego wymiaru, przestają przedstawiać przedmiot i się w nim zatracają. Henry, za Kandinskim, posługuje się przykładem litery alfabetu, która w „naturalnym nastawieniu” jest znakiem, na którą jednak można spojrzeć „abstrakcyjnie” (chciałoby się rzec – dokonując redukcji), wskutek czego jawi się jako forma malarska, która do niczego nie odsyła. Tak doświadczana forma zaczyna oddziaływać w sposób dotąd niespotykany, bo zablokowany przez jej znaczący charakter – zaczyna wywoływać różne wrażenia, szczęścia, smutku, dumy itd.<sup>74</sup> Przy czym, jak zaznacza Henry, fakt, że widz (a nie czytelnik) zaczyna ulegać temu afektywnemu oddziaływaniu, nie jest subiektywny, lecz wynika z obiektywnych cech form. Co więcej, wszystkie formy malarskie bez wyjątku oddziałują w ten sposób, tyle że te, które znajdują swe oparcie w widzialnym świecie zewnętrznym, czyli te występujące w „malarstwie zewnętrznym”, oddziałują słabiej. Forma zaczyna oddziaływać w pełni wówczas, gdy zostaje odebrana od świata zewnętrznego i pozostaje, by tak rzec, na usługach wewnętrznego.

<sup>73</sup> Tamże, s. 53.

<sup>74</sup> Tamże, s. 69–70.

W malarstwie zatem można wyróżnić cechy przygodne, związane z figuratywnością i istotowe związane z malarskością. Te pierwsze sytuują się w sferze obiektywnych znaczeń, mają wymiar „transcendentny” (w Husserlowskim rozumieniu), tymczasem te drugie sytuują się w sferze zmysłowości, czystej subiektywności<sup>75</sup>. By w pełni odczuć „dźwięczność” malarskich form, trzeba się pozbyć cech przygodnych. Tymczasem tradycyjne spojrzenie koncentruje się przede wszystkim na nich – odbiorca jest nie tyle widzem, ile czytelnikiem, próbującym odczytać, co jest przedstawione na obrazie. Dla Henry’ego symptomem upadku kultury jest między innymi tendencja, by nawet na obrazach abstrakcyjnych próbować identyfikować rozpoznawalne fragmenty (a czyż to nie przypomina Porbusa i Poussina patrzących na „nieskończenie piękną nogę”?). Takie spojrzenie nie potrafi bowiem uchwycić istoty obrazu. Niewątpliwą zasługą sztuki XX wieku jest fakt, że wreszcie wydobyła z ukrycia ów niewidzialny, abstrakcyjny wymiar, który był dotąd skutecznie ukrywany. Mówiąc inaczej, to dopiero sztuka abstrakcyjna wydobyła istotę malarstwa na jaw. Jednocześnie nie należy myśleć, że skoro utraciła oparcie w zewnętrznym, widzialnym świecie, czyli przestała je imitować, uzyskując w zamian za to oparcie w wewnętrznym, niewidzialnym życiu, zaczęła imitować to ostatnie. Jedynym bowiem sposobem na imitowanie życia jest imitowanie świata. Można – pisze Henry – patrzeć na *Przysięgę Horacjuszy* Davida jako na naśladownictwo życia w tym sensie, że ukazuje intensywne emocje wyrażone przez postaci, tyle że archaizm stylu, w jakim zostały one ukazane, powoduje, że dotykają nas one jedynie jako coś przybywającego z przeszłości. Można jednak skupić się na samej kompozycji, doskonałości rysunku, nietypowych kolorach, dzięki czemu obraz zaczyna na nas oddziaływać i wywoływać poruszenie, którego nie jesteśmy w stanie doświadczyć, przyjmując optykę mimetyczną. Ponadto nie co innego, tylko wy-

---

<sup>75</sup> Tamże, s. 74.

mienione elementy powodują, że mamy do czynienia z prawdziwym dziełem sztuki, choć patrzymy na konwencjonalny obraz. *Każde malarstwo jest abstrakcyjne* – taki tytuł nosi ostatni rozdział książki Henry’ego. Fakt, że zwykle nie dostrzega się jego abstrakcyjności, wynika stąd, że pod działaniem nowożytnej nauki o sztuce myśli się w kategoriach przedstawiania świata (tak jak myślał o niej historyczny i balzakowski Poussin)<sup>76</sup>. Kiedy patrzymy, pisze autor *Zobaczyć niewidzialne*, na *Ukrzyżowanie* M. Grünewalda, zdajemy sobie oczywiście sprawę, że przedstawia on pewną wyobrażoną scenę, że fakt, iż obraz ten jest wykonany w takiej a nie innej technice, na takim a nie innym podłożu, jest zdeterminowane epoką i szerokością geograficzną, oraz że ogólna jego koncepcja mogła zostać narzucona malarzowi z zewnątrz, na przykład przez zleceniodawcę. Przy tych wszystkich „ograniczeniach” praca malarza miała charakter jednak „formalny” i to właśnie dzięki zastosowanym przez niego formom obraz ten jest tak zaskakujący i tak silnie oddziałuje. Można się przy tym zastanawiać, dlaczego te same sceny, te same motywy doprowadziły do powstania tak wielu różnych, wielkich dzieł. Dla Henry’ego da się to wytłumaczyć jedynie tym, że w obrazach sceny nie są przedstawione, ale stworzone za pomocą form, które nie odsyłają do niczego poza sobą (forma namalowanego przedmiotu nie jest formą jakiegoś przedmiotu w zewnętrznym świecie, podobnie kolor). Jedynym zaś motywem, jakim kierował się artysta przy wyborze takich a nie innych form, jest ich moc oddziaływania, ich „dźwięczność”<sup>77</sup>.

Podsumowując, „estetyczny realizm”, jak pisze Henry, błędnie uznaje, że formy w obrazach coś przedstawiają, czyli oznaczają rzeczy pojmowane jako obiektywne i zewnętrzne, przez co ich wewnętrzny, afektywny charakter zostaje całkowicie pominięty<sup>78</sup>. W rezultacie ze sztuki zostaje usunięty wymiar twór-

<sup>76</sup> Tamże, s. 217–218 (tłum. pol.: s. 352).

<sup>77</sup> Tamże, s. 224 (s. 356).

<sup>78</sup> Tamże, s. 236 (s. 362).

czy, a jej istoty szuka się na zewnątrz niej, próbując tłumaczyć ją za pomocą odwołań na przykład do kontekstu społeczno-historycznego. Tymczasem autentycznej esencji malarstwa, jego malarskiego charakteru, można doświadczyć dopiero porzuciwszy owo nastawienie. Dla Henry'ego nie oznacza to ucieczki od natury, a jedynie odejście od jej naukowej koncepcji i powrót do jej ukrytej esencji: życia.

Problem czynienia widzialnym niewidzialnego oraz tego, w jaki sposób niewidzialne funduje widzialne, leży także w centrum refleksji estetycznej Marion, dla którego jedną z podstawowych figur niewidzialności jest perspektywa malarska<sup>79</sup>. To dzięki perspektywie patrząc na obraz – niebędący niczym innym tylko pewnym fizycznym przedmiotem – nie widzimy kolorowych plam, ale to, co przedstawione. Widzenie obrazu polega zatem na tym – Marion przyjmuje model Husserlowski – by patrzeć przez (to właśnie z etymologicznego punktu widzenia oznacza termin „perspektywa”), to, co bezpośrednio dane przed oczyma, by spojrzeniem dotrzeć do tego, co przedstawione, do „ostatecznego spektaklu”, uformowanego, niezreczywistego przedmiotu. W rezultacie każdy obraz – nawet najbardziej realistyczny – nie może ograniczać się do ukazywania jedynie tego, co można zobaczyć. Musi także ukazywać to, czego nie można zobaczyć, ponieważ, by zobaczyć „ostateczny spektakl”, widzialne kształty muszą zostać poddane fenomenologicznej (perspektywicznej) interpretacji, wskutek której pojawia się przedmiot intencjonalny<sup>80</sup>. Dotyczy to także, zaznacza Marion, malarstwa niefiguratywnego – w tym wypadku

---

<sup>79</sup> Por. J.-L. Marion, *La croisée du visible*, Paris 1991 (fragment dotyczący perspektywy także w: A. Bonfand, G. Labrot, J.-L. Marion, *Trois essais sur la perspective*, Frac Poitou-Charentes 1985). Pomijam tu Marionowskie rozróżnienie ikona/idol. Por. A. Nawrocki, *Jean-Luc Marion: nowe drogi w fenomenologii*, Warszawa 2002, s. 23–78, a w kontekście perspektywy – M. P. Markowski, *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, Gdańsk 1996.

<sup>80</sup> Tamże, s. 30.

bowiem przedmiot intencjonalny po prostu nie należy do empirycznego świata. Słowem, obraz perspektywiczny ze swej natury rozpięty jest między widzialnością i niewidzialnością warunkującą tamtą, co oznacza, że jeśli któregoś z tych biegunów zabraknie, obraz się rozpada.

Żeby widzieć, zauważa Marion, wcale nie potrzebujemy malarzy – to, co widzialne, samo nam się narzuca<sup>81</sup>. Jeśli zatem kierujemy nasze spojrzenie na obrazy, to po to, by ujrzeć coś, czego sami nie jesteśmy w stanie zobaczyć. Oglądamy więc obrazy, by ujrzeć to, co dotąd pozostawało dla nas niewidzialne. Malarz nie maluje bowiem tego, co my sami zwykle widzimy, maluje to, co bez niego pozostałoby dla nas niewidzialne. Obraz nie ukazuje nam jakiegoś *déjà vu*, przeciwnie – do tego, co było zobaczone, dodaje to, co pozostawało niewidziane lub też co można było przewidzieć. Obraz – jako przedmiot materialny, który kieruje spojrzenia na przedmiot intencjonalny – ukazuje całkowicie nowy fenomen, a przez to pomnaża widzialność. Malarz zaś może poszerzać obszar widzialności, ponieważ nie naśladuje sfery widzialnej, lecz drąży w sferze niewidzianego, by stamtąd za pomocą „pociągnięć pędzla i plam wyrwać odłamy widzialnego”<sup>82</sup>. W swoich obrazach malarz – jak alchemik – przemienia w widzialne to, co bez jego ingerencji pozostałoby niewidzialne, czyli to, co można nazwać „nie-widzianym”<sup>83</sup>. Niewidziane wyrasta z niewidzialnego, lecz nie pokrywa się z nim, ponieważ – w przeciwieństwie do tamtego – może stać się widzianym. Niewidziane, jak pisze Marion, to dotąd niewidziany, bezforemny materiał, z którego wypływa wszelka widzialność i który dąży do uzyskania formy, tak jak arystotelesowska materia dąży do uformowania<sup>84</sup>. Malarz jest zaś tym, kto operuje na granicy widzialności i niewidziane-

<sup>81</sup> Tamże, s. 47.

<sup>82</sup> Tamże, s. 50.

<sup>83</sup> Tamże, s. 51.

<sup>84</sup> Tamże, s. 51–50.

go, kto stoi u bram tej pierwszej i od kogo zależy decyzja, czy wpuści do niej to ostatnie. Jednocześnie podejmując tę decyzję, nie może on wspierać się widzialnością – tym, co już zostało zobaczone – ponieważ nie należy to już do obszaru niewidzianego – a w rezultacie jego decyzja jest zawsze nieprzewidziana. Mówiąc inaczej, obraz ukazuje nieprzewidziane, czyli takie niewidziane, które nigdy nie było „widziane przed” nim. Prawdziwy obraz zatem nie jest nigdy zrealizowaniem jakiejś uprzedniej widzialności – gdyby tak bowiem było, byłby jedynie reprodukcją, w której to, co faktycznie widzialne (ukazane na obrazie), imitowałoby to, co potencjalnie widzialne (to, co ukazywalne)<sup>85</sup>. Takimi obrazami są dla Mariona obrazy akademickie (przy czym akademizm pojmuje on jako ogólną tendencję w sztuce występującą zawsze). Paradoksalnie akademizmem jest dla niego także konceptualizm, który uprzednio zakłada ją pewną widzialność do odtworzenia. Malarz jednak nie odtwarza, tylko tworzy, wytwarza nową widzialność przez wprowadzenie w jej obszar niewidzianego, a właściwie – zaznacza Marion – wywołuje odtwarzanie widzialności przez nią samą: taka jest sztuka największych malarzy (Caravaggia, Voueta, El Greca), których obrazy pozwalają widzialności objawić się w „nowej chwale”<sup>86</sup>. W tym sensie prawdziwe obrazy narzucają nową widzialność, prowokują, szokują widzów, ale jednocześnie, by w pełni wystawić się na ich działanie, widz powinien wpierv dokonać samooczyszczenia<sup>87</sup>. Ponadto obraz wyzwala się spod władzy swego twórcy – wykracza poza to, co ten przewidział, widział, chciał pokazać. Dopiero w chwili uwolnienia się od niego, ukazuje samo niewidziane wkraczające w sferę widzialności, spełniając tym samym oczekiwania samego malarza i widza, którzy spodziewają się nie tyle czegoś znajomego, ile nieznanego, nieoczekiwanego. Słowem, obraz spełnia po-

---

<sup>85</sup> Tamże, s. 54–55.

<sup>86</sup> Tamże, s. 56.

<sup>87</sup> Tamże, s. 59.

kładane w nim oczekiwania, jeśli ukazuje to, co nieoczekiwane. Prawdziwy obraz pozwala zatem widzieć (czyni widzialnym), ale widzieć inaczej, w sposób nieprzewidywany, dotąd niemożliwy, nie do pomyślenia (niewidziany)<sup>88</sup>.

Prawdziwy obraz ukazuje to, co nieprzewidywane, czyli wykorzystuje formy, które jawią się w określony sposób, którego to sposobu jednak nic nie determinowało, z wyjątkiem ich własnej konieczności. Prawdziwy malarz nie wybiera określonych form, ale jest, by tak rzec, narzędziem, dzięki któremu to one same siebie wybierają – zadanie artysty polega nie na malowaniu form, ale na pozbywaniu się tych, które nie pozwalają objawić się niewidzianemu. Kiedy El Greco bądź Caravaggio malują figurę ludzką, nie odtwarzają jakiejś widzialnej, uprzednio istniejącej figury, ale także nie wymyślają jej w sposób arbitralny – ograniczają się jedynie do tego, by nanieść na powierzchnię płótna to, co nakazuje im niewidziane. Słowem, formy na obrazie nie są śladami widzialnego, ale niewidzialnego zarejestrowanymi przez twórcę. Malarz zatem nie odtwarza jakiegoś motywu, ale maluje wbrew niemu – to w tworzeniu wbrew widzialności niewidziane staje się widzialne. Dla śladów niewidzianego Marion rezerwuje określenie „ektypy”<sup>89</sup>. Nie są to więc znaki odcisnięte „od zewnątrz” przez malarza lub widza, ale ślady odcisnięte „od wewnątrz”, wyrastające z samego obrazu. Innymi słowy, dla twórcy fenomenologii donacji za sprawą ektypów obraz wyłania się sam z siebie, „daje siebie”. Określają one jednak wyłącznie moment finalny wyłaniania się obrazu, moment, w którym niewidziane osiąga widzialność. Jak jednak, zastanawia się Marion, niewidziane, które z definicji należy do obszaru niewidzialnego, staje się dzięki ektypom widzialne? Jak pogodzić te dwa niewspółmierne stany czy też obszary? Warstwą, która – z punktu widzenia widza – sytuuje się za ektypami, ale zarazem – w procesie ich

<sup>88</sup> Tamże, s. 60–62.

<sup>89</sup> Tamże, s. 66–69. Por. oraz A. Nawrocki, *Jean-Luc Marion...*, wyd. cyt., s. 39–49 oraz tekst Moniki Murawskiej w niniejszym tomie.

wyłaniania się w obrazie – je poprzedza, jest tło. Tło bowiem to niewidzialne widziane z perspektywy widzialności. Tło zatem to nie obszar na obrazie, który otacza namalowane postacie czy przedmioty, ale źródło, grunt, z którego się wyłaniają – to strefa podbita przez widzialność, która niewyczuwalnie zaczyna nad nią – albo raczej w niej – dominować. Tło, jak zauważa Marion, każe myśleć o arystotelowskiej *fyzis*, która pozostaje niewidzialna, a jednocześnie dąży do uzyskania formy. Wyłanianie się ektyków z tła Marion nazywa „kontr-perspektywą”, ponieważ odmiennie od perspektywy, która organizuje obraz, obierając za punkt wyjścia oko widza, wychodzi od tła, jak gdyby obraz wyrastał z niewidzianego w stronę widza, który tym samym staje się celem tego procesu, a nie jego twórcą. Obraz zatem nie powstaje wskutek naniesienia na neutralne, podatne na działanie tło widzianych wcześniej kształtów, ale dzięki ustanowieniu tła, niewidzianego, które ulega pragnieniu stania się widzialnym, pragnieniu zjawienia się, przez co wyrzuca z siebie to, co nieprzewidziane<sup>90</sup>. Obrazu zatem nie należy pojmować w kategorii układu kształtów nałożonych na pewną nieuformowaną materię – dzieło malarskie nie ukazuje żadnych form. Nie to jest też celem malarstwa, gdyż ukazywanie form wiąże się z dążeniem do obiektywności, to zaś wiąże się nie ze sztuką, lecz z techniką. Malarz więc nie tworzy form, ale – o czym była mowa – rejestruje wyłanianie się ektyków, rejestruje dochodzenie niewidzianego do stanu widzialności. Obraz żyje, oddycha dzięki nieustającemu napięciu między ektykami i tłem, dzięki ruchowi między brakiem obiektywności (wdech) i obiektywnością (wydech). To obraz ustala własny rytm, któremu podporządkowane jest spojrzenie widza. A ponieważ to obraz ożywia nasze spojrzenie, a nie *vice versa*, to nie my uczymy się widzieć obrazy, to obrazy uczą nas, jak na nie patrzeć.

Przedstawione powyżej ujęcia sztuki są – podkreślmy – różne, co wynika z odmienności filozoficznych projektów, do

---

<sup>90</sup> J.-L. Marion, *La croisée du visible*, wyd. cyt., s. 70–73.

których immanentnie przynależą. Tym, co mimo to i mimo odmienności dzieł, do których się odwołują, je łączy, jest szczególne podejście do formalnej strony sztuki. Z jednej strony, powyżej omówieni autorzy pozostają spadkobiercami Husserla – dla wszystkich, mianowicie, obraz ma swój składnik materialny oraz niematerialny tak ze sobą powiązane, że odbiorca, patrząc na pierwszy z nich, wzrokiem przenika go, by doznać drugiego. Z drugiej zaś odmiennie od niemieckiego filozofa, o wiele większą uwagę przykładają do tego, w jaki sposób sam obraz umożliwia spojrzeniu przejście przez siebie. Dla Husserla warstwa formalna stanowiła łącznik między rzeczywistością dzieła-przedmiotu a idealnością obiektu odwzorowanego. Tymczasem dla francuskich fenomenologów warstwa formalna nie jest po prostu pomostem łączącym dwie sfery, między którymi jest rozpięta, i prowadzącym od jednej do drugiej, ale jest aktywną „platformą” wytwarzającą to, do czego sięga spojrzenie, a zarazem przenikającą materialną warstwę obrazu. W tym też sensie, nie pojmują oni formy jako czegoś nałożonego na materię, ale jako wewnętrzną siłę obrazu<sup>91</sup>.

W tym miejscu można na marginesie zauważyć, że do filozofów, którzy pojmują formę w sposób dynamiczny, można zaliczyć Jeana Luca Nancy’ego, który w swych rozważaniach koncentruje się przede wszystkim na rysunku<sup>92</sup>. Ten zaś nazywa „otwarcie formy”, ponieważ jest on z jednej strony początkiem, siłą, a z drugiej – możliwością<sup>93</sup>. Słowem, rysunek nie jest formą uformowaną, lecz jej formowaniem, nie jest *forma forma-*

<sup>91</sup> M. Élie, *Peinture et philosophie. Regard sur l'esthétique phénoménologique*, „Revue d'Esthétique” 1999, nr 36, s. 153–154.

<sup>92</sup> J.-L. Nancy, *Le plaisir au dessin*, Paris 2009. Na temat rysunku por. F. Dastur, *A la naissance des choses: le dessin*, w: *L'art au regard de la phénoménologie. Colloque de l'Ecole des Beaux-Arts de Toulouse, 25–27 Mai 1993*, textes réunis par Eliane Escoubas et Balbino Giner, Presses Universitaire du Mirail, Toulouse 1993, s. 73–95.

<sup>93</sup> J.-L. Nancy, *Le plaisir...*, wyd. cyt., s. 9.

ta, lecz *forma formans*<sup>94</sup>. Z drugiej strony – jeśli zestawić z rysunkiem jego klasyczną przeciwwagę (przypomnijmy sobie ambicje Frenhofera) – również kolor bywa traktowany jako pole sił, w których zachodzi proces formowania<sup>95</sup>. Innym filozofem, który malarskie formy analizował w kategoriach siły i dynamiki, był Gilles Deleuze, dla którego sztuka Bacona porzuca figuratywność pojętą jako przedstawianie pierwowzoru na rzecz figuralności, czyli chwytania samych wrażeń<sup>96</sup>: angielski malarz czyni widzialnym nie to, co ukazują wrażenia, ale je same, czyli to, co zwykle pozostaje niewidzialne<sup>97</sup>.

\* \* \*

Omawiane propozycje wpisują się w kontekst estetyki formalistycznej<sup>98</sup>. Formalizm bywa kojarzony z podejściem, które ignorując fakt, że obraz coś przedstawia, skupia się na nim jako na pewnej konfiguracji widzialnych form, redukując go do

---

<sup>94</sup> Tamże, s. 31

<sup>95</sup> Por. M. Richir, *Quelques prolegomenes pour une phenomenologie des couleurs*, w: L. Couloubaritis, J.-W. Wunenburger (red.), *La couleur*, Bruxelles 1993, s. 165–188.

<sup>96</sup> G. Deleuze, *Francis Bacon: la logique de la sensation*, t. 1–2, Paris 1994; *notabene* Deleuze odwołuje się do Maldineya, Focillona, Riegla, Wöllfina, Worringer.

<sup>97</sup> Por. A. Sauvagnargues, *Deleuze et l'art*, Paris 2005 (zwl. s. 209–218); M. Buydens, *Sabara. L'esthetique de Gilles Deleuze*, Paris 2005 (zwl. s. 97–168); Ph. Boisnard, *L'art: une invitation a la creation de concepts*, „Revue d'esthetique” 2004, nr 45, s. 43–66; V. Ionescu, *Deleuze's Tensive Notion of Painting in the Light of Riegl, Wölfflin and Worringer*, „Deleuze Studies” 2011, nr 5, s. 52–62.

<sup>98</sup> L. Wiesing, *Widzialność obrazu. Historia i perspektywy estetyki formalnej*, tłum. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 2008, s. 287–324; Wiesing omawia poglądy autorów (Hildebrandta, Fiedlera, Riegla, Wöllfina), na których chętnie powołują się francuscy fenomenolodzy. Por. także Ph. Junod, *Transparence et Opacité. Essai sur les fondements théoriques de l'art moderne*, Nîmes 2004.

rangi ornamentu<sup>99</sup>. Jednak estetyka fenomenologiczna, o której tu mowa, nie podąża w tym kierunku, stanowiąc jakby trzecią drogę między – jak pisze Wiesing – „materializmem” (sprowadzaniem obrazu do roli rzeczy o tak, a nie inaczej skonfigurowanej powierzchni) i „idealizmem” (koncentrowaniem się – jak w dużej mierze Husserl – na tym, co przedstawione)<sup>100</sup>. Z tego względu najważniejszym zagadnieniem, z jakim musi się ona zmierzyć, jest nieporuszany przez Husserla problem powierzchni stanowiącej miejsce styku tego, co materialne, z tym, co niematerialne. Jak bowiem pisze Escoubas, obraz jest miejscem zarazem inskrypcji (nanoszenia śladów przez malarza) i transkrypcji (zapisywania tego, co niematerialne, w tym, co materialne)<sup>101</sup>. Chcąc zaś uchwycić specyfikę powierzchni obrazu, należy zrezygnować ze spojrzenia „normalnego” („nastawienia naturalnego”), które koncentruje się na tym, co przedstawione (paradygmatem takiego oglądu jest oglądanie fotografii<sup>102</sup>), na rzecz ujmowania jej samej w oderwaniu od tego, co przedstawia. W rezultacie, dokonawszy takiej *epoché*, ujrzymy ją jako „medium tworzące znaczenie”<sup>103</sup>.

Ujęcie fenomenologiczne pozwala opisać powierzchnię obrazu w taki sposób, że zostaje jednak uwzględniona obrazowa intencjonalność. Perspektywa ta neutralizuje, jak pisze Wiesing, siłę obrazu, która przeciąga spojrzenie na swoją drugą stronę, gdzie wzrok natyka się na przedstawiony przedmiot, ale zarazem nie pomija (jak „wulgarny” formalizm) faktu, że obraz do czegoś odsyła, lecz bierze go w nawias, by móc zobaczyć, jak owo odniesienie się rodzi. W efekcie powierzchnia obrazu jawi

<sup>99</sup> L. Wiesing, *Widzialność obrazu...*, wyd. cyt., s. 296–297.

<sup>100</sup> Tamże.

<sup>101</sup> E. Escoubas, *Imago mundi. Topologie de l'art.*, Paris 1986, s. 97–97.

<sup>102</sup> O fenomenologicznym spojrzeniu na fotografię zob. H. Damisch, *Five Notes for a Phenomenology of the Photographic Image*, „October” 1978, nr 5, s. 70–72 (pierwodruk: „L'Arc”, 1963).

<sup>103</sup> L. Wiesing, *Widzialność obrazu...*, wyd. cyt., s. 294.

się jako fenomen<sup>104</sup>. W tym sensie spojrzenie fenomenologiczne paradoksalnie sytuuje się w miejscu, którego nie sposób zająć fizycznie, nie sposób bowiem tak patrzeć na obraz, by jednocześnie dostrzegać jego aspekt rzeczowy i świat przedstawiony. Jak zauważył Merleau-Ponty, „Kto by obserwował malarza zbyt blisko, śledząc jego pędzel, ujrzałby odwrotną stronę jego pracy. Odwrotna strona to słabe muśnięcia pędzla czy piórka Poussina, strona pierwsza to wyzwolony przez nie strumień światła”<sup>105</sup>. *Epoché*, czyli wzięcie w nawias tego, co obraz przedstawia, sensu obrazu, nie prowadzi jednak do estetyki recepcji, nie powoduje, że sens obrazu sprowadzony zostaje do sensu, jaki nadaje mu odbiorca. Fenomenolog w dalszym ciągu stoi przed obrazem i patrzy na jego powierzchnię, która niezależnie od niego generuje sens, tyle tylko, że jest w stanie dojrzeć, jak ów sens jest generowany<sup>106</sup>. A ponieważ tym, co go wytwarza, jest powierzchnia obrazu, czyli jego strona formalna, nie można – jak podkreślają zgodnie francuscy filozofowie – owego znaczenia szukać na zewnątrz dzieła. Forma, która w rezultacie utożsamia się treścią, jest całkowicie autonomiczna, niezależna od świata poza obrazem, niezależna od malarza, niezależna od odbiorcy.

Z powyższych względów zrozumiałe jest, dlaczego tak interesujące dla estetyki fenomenologicznej jest malarstwo abstrakcyjne. W przypadku obrazu abstrakcyjnego powstaje bowiem pytanie, jak odróżnić go od ornamentu, bo przecież abstrakcja to coś więcej niż taki, a nie inny układ form, dla których nie można znaleźć odpowiednika w świecie. Fenomenologowie odpowiadają na to, że usunięcie przedmiotu przedstawionego nie niszczy sensu obrazu, lecz wydobywa z obrazu to, co dotąd było nieuchwytnie, niewidzialne, można wręcz powiedzieć za Mario-

---

<sup>104</sup> Tamże, s. 296.

<sup>105</sup> M. Merleau-Ponty, *Mowa pośrednia i głosy milczenia*, wyd. cyt., s. 120.

<sup>106</sup> L. Wiesing, *Widzialność obrazu...*, wyd. cyt., s. 305.

nem – niewidziane<sup>107</sup>. Wiesing przywołuje metaforę sieci, którą posłużył się Merleau-Ponty: o ile obraz figuratywny jest, by tak rzec, siecią, w której i dzięki której złapane zostały ryby, o tyle obraz abstrakcyjny jest samą tą siecią<sup>108</sup>. W tym sensie ukazuje sam siebie, ukazuje swoją naturę, słowem, jak stwierdził Merleau-Ponty, jest autofiguratywny – ukazuje się jako płaszczyzna generująca sensy. Innymi słowy, obraz abstrakcyjny pokazuje odbiorcy w „nastawieniu naturalnym”, czyli bezskutecznie szukającemu przedstawionych przedmiotów, to, co ujrzałby, gdyby patrzył na obrazy figuratywne, dokonawszy *epoche*<sup>109</sup>. Dzięki temu obraz taki odsłania „mechanikę” wszystkich obrazów figuratywnych, a przynajmniej wszystkich „autentycznych” obrazów, wszystkie bowiem operują formą formującą (Maldiney), ektykami (Marion) lub czystą formą malarską (Henry). Wszystkie bowiem nie przedstawiają samego przedmiotu danego w widzeniu, odczuwaniu, ale raczej widzenie, odczuwanie owego przedmiotu (Escoubas). W tym sensie abstrakcja ukazująca samo widzenie, odczuwanie pozbawione przedmiotu, wyprzedza figurację jako jej warunek. Innymi słowy, choć wszystkie obrazy dopuszczają perspektywę fenomenologiczną, to dopiero sztuka XX wieku w pewnym sensie ją wymusza, ponieważ rezygnuje z warstwy ikonograficznej, przez co o ile pozwala spojrzeniu przejść przez widzialność form, o tyle nie daje już mu możliwości osiągnięcia widzialności przedstawionych przedmiotów, a tym samym zatrzymuje je w polu niewidzialności, dzięki czemu zostaje ono nakierowane na samo zjawianie się. A wymuszając szczególne spojrzenie, czyni – odmiennie od sztuki klasycznej, „figuratywnej” – owo zjawianie się widocznym. W tym znaczeniu nowoczesne malarstwo pozwala na nowo spojrzeć na wszystkie wcześniejsze obrazy. Można tu sparafrazować słowa Arnolda Hausera mówiące, że odkąd wy-

<sup>107</sup> Tamże, s. 314 i n.

<sup>108</sup> Tamże.

<sup>109</sup> Tamże, s. 320.

należono fortepian, klawesyn nie brzmi już tak samo, można powiedzieć, że odkąd Cézanne, Picasso, Klee, Kandinsky, Tal-Coat (by pozostać przy „ulubionych” przykładach francuskich fenomenologów) stworzyli swe dzieła, van Eyck, Goya, Friedrich (by z kolei wymienić kilku dawnych mistrzów analizowanych przez nich) wyglądają zupełnie inaczej. Fakt, że malarstwo XX wieku każe inaczej patrzeć na malarstwo wcześniejsze, nie musi jednak nieuchronnie oznaczać, że jest ono bliższe istocie malarstwa. Dla Mariona, na przykład, nowoczesne i współczesne malarstwo świadczy o kryzysie tej dziedziny sztuki, ponieważ z jednej strony (impresjonizm, abstrakcja) eliminuje niewidzialne, sprowadzając wszystko do poziomu widzialności, a z drugiej (minimalizm) eliminuje widzialne jako nieistotne dla dzieła. W rezultacie dwudziestowieczny obraz przestaje być obrazem perspektywicznym, czyli oddala się od istoty obrazu – przestaje być obrazem prawdziwym. Tym bardziej jednak każe przemyśleć fenomen obrazu prawdziwego.

Gdy ma się na uwadze teorie francuskich fenomenologów, nieuchronnie rodzi się pewna wątpliwość. Z jednej strony, wydaje się bowiem, że optują oni – z wyjątkiem może Escoubas – za podziałem na sztukę autentyczną (egzystencjalną, abstrakcyjną, perspektywiczną), chciałoby się rzec „fenomenologiczną”, bo realizującą swoją istotę, i nieautentyczną (ilustracyjną, realistyczną, nie-perspektywiczną), która odchodzi od istoty sztuki. Jeśli jednak zdefiniujemy sztukę jako czynienie widzialnym niewidzialnego a zarazem uznamy, że sztuka jest o tyle nieautentyczna, o ile tego nie czyni, wówczas stajemy w obliczu paradoksu. Powstaje w tym miejscu bowiem pytanie, dlaczego w przypadku nieautentycznej sztuki i nieautentycznych dzieł sztuki mowa jest o sztuce i dziełach sztuki? Może dlatego, że w pewnej mierze również sztuka nieautentyczna właśnie jako sztuka ma w sobie załączki (a może refleksy) sztuki autentycznej? W tym sensie stanowisko Escoubas, dla której – przypomnijmy – każda sztuka jest fenomenologiczna, tyle że kubizm ową dotąd niewidzianą fenomenologiczną czyni wi-

dzianą, opisywałoby poglądy pozostałych filozofów, nawet jeśli oni sami tego *explicitie* tak nie czynią. Słowem, określenie „autentyczne dzieło sztuki” miałoby wymiar wartościujący, bo wskazywałoby dzieło, w którym istota sztuki zostaje nie tylko w pełni zrealizowana, ale na dodatek uczyniona widzialną<sup>110</sup>. To byłby też powód, dla którego na nieautentyczną sztukę należałoby patrzeć z perspektywy sztuki autentycznej. Z drugiej więc strony wydaje się, że francuscy fenomenolodzy proponują, by w obliczu dzieł sztuki przyjmować szczególną, fenomenologiczną perspektywę. W przypadku autentycznych dzieł sztuki – takich, które domagają się jej, wręcz ją narzucają – pozwala ona uchwycić ich istotę i w pełni ich doświadczyć. Umożliwia ona jednak także nowe spojrzenie na obrazy nieautentyczne i dostrzeżenie w nich tego, co dotąd pozostawało niewidzialne, gdy patrzyło się na nie z „naturalnego” dla nich punktu widzenia. Tak można rozumieć konstatację Maldineya i Henry’ego mówiącą, że każda sztuka jest sztuką abstrakcyjną.

Mówiąc inaczej, mamy tu do czynienia z przecięciem się dwóch płaszczyzn: dzieła sztuki, które jest lub nie jest autentyczne, odbiorcy, który przyjmuje fenomenologiczny lub nie punkt widzenia. Bez względu na to, jak będziemy pojmować to przecięcie, jedno nie ulega wątpliwości, mianowicie to, że ów szczególny punkt widzenia, z którego można uchwycić istotę autentycznego obrazu (czyli także punkt widzenia, pozwalający dojrzeć to, co pozostaje niewidzialne, gdy obrazy nieautentyczne oglądamy w nastawieniu naturalnym), ma być podporząd-

---

<sup>110</sup> Oczywiście filozofowie nie są zgodni w ocenie, która sztuka jest autentyczna. Można się zastanawiać, skąd ta rozbieżność wynika, bo nie sposób chyba znaleźć dla niej uzasadnienia filozoficznego. Zapewne dochodzą tu do głosu artystyczne gusty. Podobnie estetyka Husserla była podporządkowana jego zamiłowaniu do sztuki klasycznej, mimetycznej (kiedy formułował projekt fenomenologii, działali nie tylko kubiści, ale także na przykład Kandinsky czy Mondrian, niemniej autor *Ideji* wołał przywoływać Galerii Drezdeńskiej, A. Dürera czy Rafaela; na ten temat por. R. Steinmetz, *La conscience d’image*, wyd. cyt., s. 115–117).

kowany samemu obrazowi, a nie ma polegać na narzuceniu mu własnego spojrzenia, własnej perspektywy. Ogląd taki ma stanowić, by tak rzec, reakcję na jawienie się samego obrazu.

Jak się wydaje, figurą, która dobrze opisuje tę kwestię jest figura anamorfozy omówiona przez Mariona w *Będąc danym*<sup>111</sup>. Anamorfoza pozwala mu bowiem opisać, w jaki sposób jawi się wszelki obraz. W tym sensie, tak jak obraz malarski jest modelem fenomenu<sup>112</sup>, tak anamorfoza jest modelem obrazu. Jest to swoisty paradoks, ponieważ anamorfoza to bardzo szczególny rodzaj obrazu, taki, który należy oglądać z określonego punktu widzenia, ponieważ tylko z tego miejsca nie prezentuje się on jako chaotyczne nagromadzenie barw, kształtów i linii<sup>113</sup>. Marion zauważa, że wszystko, co się jawi, posiada formę, jednakże wpieryw forma jest rozmyta, nieustalona, zmienna, przez co nie pozwala odróżnić danego fenomenu od innych. Fenomen zaczyna się jawić dopiero w chwili, gdy – jak pisze – osiąga „formę drugiego stopnia”, która „ustala figurę jego pojawienia się”<sup>114</sup>. Forma ta nie tyle czyni go widzialnym, ile jest czynnikiem odróżniającym go od innych fenomenów, „odcinając go od nich jak od tła”. Owa druga forma wyznacza pierwsze „przybycie fenomenu do swego jawienia się”. Fenomen zatem wznosi się od formy pierwszej do drugiej, przechodząc od tej, która „pojawia się sama przez się, do tej która pochodzi z siebie”<sup>115</sup>. Marion podkreśla, że owa pierwsza forma nie dostarcza żadnej rozpoznawalnej postaci, przez co nie „odsłania jawienia się żadnego fenomenu, nie sprawuje żadnej władzy nad spojrzeniem: pozostaje bez wyrazu”. Jest przedmiotem podporządkowanym

---

<sup>111</sup> M. Marion, *Będąc danym. Esej z fenomenologii donacji*, tłum. i wstępem opatrzył W. Starzyński, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 2007, s. 152 i n.; por. artykuł Olgi Kłosiewicz w niniejszym tomie.

<sup>112</sup> Tamże, s. 50.

<sup>113</sup> Por. J. Baltrušaitis, *Anamorfozy albo Thaumaturgus opticus*, tłum. T. Stróżyński, Gdańsk 2009.

<sup>114</sup> M. Marion, *Będąc danym*, wyd. cyt., s. 153.

<sup>115</sup> Ten i poniższe cytaty z: tamże, s. 154.

widzeniu. Forma drugiego stopnia – forma odsłaniająca fenomen – ukazuje się zaś w chwili, gdy spojrzenie staje się „ciekawe, oddane i podległe oraz poddaje się wymogom, jakie nakłada postać do zobaczenia”. Słowem, spojrzenie musi spojrzeć na fenomen z odpowiedniej perspektywy. „Chodzi zatem – jak pisze dalej – o podejmowanie licznych prób, długo bezowocnych, a zwłaszcza o uznanie tego, że trzeba się tam przemieszczać (w przestrzeni lub w myśli), zmienić punkt widzenia, krótko mówiąc, zrzec się organizacji widzialności opartej na wolnym wyborze lub wychodzącej od właściwego dla niezaangażowanego odbiorcy miejsca, a pozwolić na podyktowanie jej przez sam fenomen w jego sobości”. Anamorfoza, kończy swój wywód filozof, oznacza, że fenomen przybiera formę na podstawie samego siebie.

Dla Marion, o czym była już mowa, widzenie obrazu *qua* obrazu jest widzeniem perspektywicznym. Można jednak dodać, że jest to także widzenie anamorfotyczne. Każdy obraz, jak się zdaje, można traktować jako anamorfozę w tym sensie, że po to, by go ujrzeć takim, jakim jest, należy przyjąć stosowny punkt widzenia. I to z tego punktu widzenia – wyznaczonego przez obraz, tak jak anamorfoza wyznacza miejsce, z którego wyłoni się z niej to, co przedstawione – widz może zaobserwować, jak zgodnie z „kontrperspektywą” z tła wyłaniają się ektypy.

Mówiąc ogólniej, figura anamorfozy dostarcza modelu patrzenia na obraz (nawet jeśli nie każdy obraz jest „anamorfotyczny” w marionowskim sensie) – ujmuje ona oglądanie obrazu w kategoriach obserwacji, jednak nie w sensie omiatania uprzywilejowanym spojrzeniem przedmiotu, ale w sensie liczenia się z czymś, brania czegoś pod uwagę, szanowania. Ów właściwy punkt widzenia pozwala widzieć w dziele coś więcej aniżeli materialny przedmiot o określonych cechach, który z kolei sam pozwala zobaczyć coś, co można skomentować z punktu widzenia stylu, tematu, ikonografii, biografii artysty itd.<sup>116</sup>

<sup>116</sup> Tamże, s. 52–66; cytaty ze s. 59–60.

Widzenie obrazu, podkreśla Marion, to coś więcej niż widzenie artefaktu wystawionego na spojrzenie, czyli niż „zbieranie przez zmysł wzroku informacji rozmieszczonych na barwnym bycie”. Temu aspektowi towarzyszy bowiem „wydarzenie pojawienia się we własnej osobie”. W ślad za opisywalną widzialnością obrazu zjawia się „nieopisywalna ponadwidzialność – jego wyłonienie się”, o którym decyduje sam obraz. Kiedy patrzymy na obraz, zauważa Marion, powinniśmy widzieć nie tyle to, co przedstawione, ile raczej widzieć jak to zjawia się w obrębie widzialności. Nie chodzi więc o widzenie obrazu, ale o „nieustanne ponawianie widzenia”. Ponieważ obraz wykracza poza swoją niezmienną bytowość i realizuje się w swym jawieniu, „pozostaje widziany zgodnie z jego warunkami dopóty, dopóki spojrzenie wystawia się na niego jak na wydarzenie, które wciąż od nowa się wyłania”. W rezultacie, jak zauważa filozof, widz wystawia się na efekt obrazu, ulega emocjom, przeżyciom wywoływanym przez obraz. Wreszcie, można dodać za Marionem, to w chwili, gdy obraz odczuwany jest właśnie jako wydarzenie, nieprzewidywalne, zaskakujące, oślepiające, otwiera on przed widzem świat.

## FENOMENOLOGIA STYLU

Wszelkie podejście formalistyczne jest podejściem redukcjonistycznym w tym znaczeniu, że pomija pozaformalne (społeczne, historyczne) aspekty dzieła sztuki<sup>117</sup>. „Słusznie potępia się formalizm – zauważa przewrotnie Merleau-Ponty – lecz zwykle zapomina się przy tym, że jego błąd to nie zbytnie przecenienie formy, lecz jej niedocenywanie, prowadzące do oderwania jej do sensu”<sup>118</sup>. Kategorią, która pozwala kłaść nacisk na aspekt formalny dzieł, widząc w nim także źródło sensu, jest kategoria stylu. Ponadto, jeśli szukać gdzieś fenomenologicz-

---

<sup>117</sup> L. Wiesing, *Widzialność obrazu...*, wyd. cyt., s. 287.

<sup>118</sup> M. Merleau-Ponty, *Mowa pośrednia...*, wyd. cyt., s. 172.

nych *par excellence* właściwości dzieła sztuki, to znaleźć je można właśnie w warstwie stylistycznej<sup>119</sup>. W ujęciu fenomenologicznym styl jest bowiem kategorią pozwalającą łączyć sztukę z byciem w świecie<sup>120</sup>.

Styl, czyli „sposób operowania formą”, pełni istotną rolę w myśli Merleau-Ponty’ego, który polemizuje z tezami André Malraux, dla którego styl jest środkiem pozwalającym artyście przekształcać świat w taki sposób, by pasował do wyznawanych przez siebie wartości czy też raczej jest środkiem do nadania światu zaprojektowanych przez siebie znaczeń<sup>121</sup>. Filozof zarzuca autorowi *Muzeum wyobraźni*, że pojmuje styl niejako od „zewnątrz”, z perspektywy widza, czyli ujmuje go jako pewien efekt, a nie od „wewnątrz”, nie „w samym momencie jego działania”<sup>122</sup>. Nawet jeśli bowiem styl istotnie świadczy o tym, że człowiek narzucił swą wizję światu, to taka dominacja nie mieści się w kręgu zainteresowań malarza. Malarz pragnie, stwierdza Merleau-Ponty, wyrazić swój stosunek do świata, w związku z czym stylu należy szukać w „głębi jego malarskiej percepcji”<sup>123</sup>. Stylu nie można zatem dla Merleau-Ponty’ego pojmować w taki sposób, w jaki proponuje Malraux, czyli jako pewnej klamry pozwalającej łączyć ze sobą dzieła i dzięki temu obserwować przejawianie się w nich Ducha Malarstwa, ponieważ w rezultacie odrywa się dzieło od malarza i jego świata. Styl to dla autora *Wątpienia Cézanne’a* ekspresja bycia-w-świecie artysty, której jednak nie można tłumaczyć socjologicznie,

<sup>119</sup> L. Wiesing, *Widzialność obrazu...*, wyd. cyt., s. 298.

<sup>120</sup> Por. A. Pinotti, *Styl*, w: H. R. Sepp, L. Embree (red.), *Handbook of Phenomenological Aesthetics*, Dordrecht 2010, s. 325–330.

<sup>121</sup> M. Merleau-Ponty, *Mowa pośrednia*, wyd. cyt., s. 134 i n. Por. J. Migasiński, *Merleau-Ponty*, Warszawa 1995, s. 37–38, P. Mróz, *Sztuka jako projekt. Filozofia i estetyka Maurice’a Merleau-Ponty’ego*, Kraków 2002, s. 216 i n.; R. Bonan, *Premières leçons sur l’esthétique de Merleau-Ponty*, Paris 1997, s. 5–22, 27–37.

<sup>122</sup> M. Merleau-Ponty, *Mowa pośrednia*, wyd. cyt., s. 134.

<sup>123</sup> Tamże.

biograficznie czy psychoanalitycznie. Ponadto, artysta, wypracowując swój styl, nie tylko stara się wyrazić swój świat, ale także swój stosunek do wcześniejszych mistrzów. Z tego względu styl artysty nie tylko otwiera przed odbiorcą świat malarza, ale także pozwala mu go osadzić w kontekście historycznym. „Malarz pragnie wyrazić w obrazie nie tyle siebie, swoje bezpośrednie „ja”, niepowtarzalny odcień odczuwania, co swój styl, który musi zdobyć, zmagając się z własnymi próbami, z sobą samym, jak również z malarstwem innych lub ze światem”<sup>124</sup>.

Kategoria stylu wysuwa się na pierwszy plan u Maldineya, który posiłkuje się teorią wzmiankowanego Riegla, stanowiącą z kolei reakcję na teorię Gottfrieda Sempera<sup>125</sup>. Dla tego ostatniego, jak wiadomo, styl dzieła był wynikiem wyboru materiału, poziomu techniki i praktycznego przeznaczenia artefaktu. Z punktu widzenia Maldineya teoria Sempera pozwala wyjaśnić taki a nie inny kształt dzieła, lecz nie jego styl – wyjaśnia *praxis*, a nie *poesis*. Istnieją dzieła wykorzystujące ten sam materiał, tę samą technikę i pełniące te same funkcje, a jednak różne od siebie. Co zatem je różni? Właśnie styl – odpowiada francuski filozof – forma, która zarazem wytwarza swój własny obraz świata. Zmiana stylu jest więc zarazem zmianą obrazu świata<sup>126</sup>.

Kategoria stylu wiąże się naturalnie z perspektywą rozwijanej na przełomie XIX i XX wieku nauki o sztuce i takimi autorami jak wspomniany przed chwilą Riegl czy Wölfflin, do których francuscy fenomenologowie dość chętnie się odwołują (w dużej mierze właśnie za sprawą Maldineya)<sup>127</sup>. Dla Riegla, zauważa

---

<sup>124</sup> Tamże, s. 131–132.

<sup>125</sup> H. Maldiney, *Art et existence*, wyd. cyt., s. 12.

<sup>126</sup> Tamże, s. 13; na temat teorii Riegla z husserlowską fenomenologią zob.: Ch. S. Wood, *Introduction*, w: E. Panofsky, *Perspective as symbolic form*, New York 1997, s. 9 i n.

<sup>127</sup> Por. A. Pinotti, *Style...*, wyd. cyt., s. 328; E. Escoubas, *L'Esthétique*, Paris 2004, s. 153–192; por. także M. Dufrenne, *L'œil et l'oreille*, Paris 1991, s. 37–39, oraz G. Deleuze, *Francis Bacon: la logique de la sensation*, Paris 1994, t. 1, rozdz. 14.

Escoubas, historia sztuki jest historią stylów, przy czym rodzące się na ich gruncie formy plastyczne są tożsame z formami percepcji, zaś formy historii sztuki są formami percepcji form. Sztuka jest przy tym autonomiczną sferą rządzącą się własnymi prawami, własną wolą sztuki, która reguluje relacje między człowiekiem i wyglądami rzeczy<sup>128</sup>. Podobnie pojmował zagadnienie stylu Wöllflin – najlepiej znany, jak zauważa Escoubas, przedstawiciel niemieckiej myśli<sup>129</sup>, który wprost stwierdza, że „w każdym nowym stylu oglądowym krystalizuje się nowa treść świata. Widzi się nie tylko inaczej, ale także widzi się co innego”<sup>130</sup>. Escoubas podkreśla notabene, że Wöllflin, formułując swą teorię stylu klasycznego i barokowego, w gruncie rzeczy pokazał, w jaki sposób w sztuce dają o sobie znać dwie odmienne filozofie: ontologia fenomenu i ontologia substancji<sup>131</sup>. Dla francuskich filozofów *allgemeine Kunstwissenschaft* okazuje się więc interesującą perspektywą, ponieważ przyjmuje podobne do nich założenia: sztuka jest sferą autonomiczną, której nie sposób wyjaśnić przez pryzmat kontekstu biograficznego, społecznego, ekonomicznego itd., sferą rządzącą się własnymi prawami, ale zarazem otwierającą przed widzem świat, w którym żył artysta.

Escoubas jest świadoma, że fenomenologicznemu podejściu do sztuki można by zarzucić ahistoryczność, przeciwstawiając mu historię sztuki<sup>132</sup>. Jednak, jak zauważa, jeśli mamy patrzeć

---

<sup>128</sup> E. Escoubas, *L'Esthétique*, wyd. cyt., s. 164–165; streszczam za Escoubas, bo to szczególne fenomenologiczne ujęcie podporządkowane jest niejako jej własnemu projektowi.

<sup>129</sup> Tamże, s. 166.

<sup>130</sup> H. Wöllflin, *Podstawowe pojęcia historii sztuki*, tłum. D. Hanulanka, Gdańsk 2006, s. 207; notabene optykę Wöllflina porównuje się z redukcją fenomenologiczną, por. np. B. Marshall, *The Classic Is the Baroque: On the Principle of Wöllflin's Art History*, „Critical Inquiry” 1982, t. 9, nr. 2, s. 382 oraz M.A. Holly, *Panofsky and the Foundations of Art History*, Cornell 1984, s. 50–53.

<sup>131</sup> E. Escoubas, *L'Esthétique*, wyd. cyt., s. 170–171.

<sup>132</sup> E. Escoubas, *Painting*, w: *Handbook of Phenomenological Aesthetics*, wyd. cyt., s. 253.

na obraz jako na obraz właśnie (czy też, jakby powiedział Maliney na obraz jako dzieło sztuki, a nie artefakt), wówczas nie możemy go ujmować jako swoistego dokumentu, który należałoby wpisać w konkretne chronologiczne ramy i poddać ocenie, zestawiając go z innymi dziełami. Obraz jako taki jest bowiem nieporównywalny i nieklasyfikowalny. Historia malarstwa zapisuje zmiany dokonujące się w tej dziedzinie sztuki (na przykład przejście od przestrzeni renesansowej do barokowej, potem impresjonistycznej i kubistycznej), ale ich nie tłumaczy. Przestrzenie, którą otwierają obrazy są „historycznymi aspektami bytu, bytu, który nie ma historii, ale raczej sam jest historią”<sup>133</sup>. Oto dlaczego obrazy sprzed pięciuset lat mogą ukazać naszemu widzeniu „fenomen, pojawianie się tego, co się pojawia”. Jako pierwsi zaś tak patrzyli na obrazy właśnie przedstawiciele ogólnej nauki o sztuce, dla których za pośrednictwem artysty widzialność na różne sposoby stawała się widzialna<sup>134</sup>.

Jeśli powyższe uwagi rozszerzyć poza interesujące Escoubas zagadnienie przestrzeni malarskiej, wówczas można zauważyć, że owa programowa ahistoryczność – właściwie wszyscy fenomenologowie zgodnie twierdzą, że ujmowanie dzieła sztuki *qua* dzieła sztuki wymaga wyjścia poza perspektywę historii sztuki i jej metody – otwiera inny wymiar historyczny dzieła sztuki będących wyrazem bytowania historycznego bytu, jakim jest człowiek. Perspektywa fenomenologiczna łączy więc, jak pisał Merleau-Ponty, percepcję, ekspresję i historię<sup>135</sup>. Zrozumia-

<sup>133</sup> Tamże, s. 253.

<sup>134</sup> Por. Por. J. Thuillier, *Wölfflin et la France*, w: J. Thuillier, R. Recht, J. Hart, M. Warnke, *Relire Wölfflin*, Paris 1995, s. 13–29; „La Part de l’Oeil”, nr 15–16 (*Problème de la Kunstwissenschaft*), 1999–2000; „Revue Germanique internationale”, nr 13 (*Ecrire l’histoire de l’art France-Allemagne*), Paris 2000; [bez autora] *Esthétique et philosophie de l’art. Repères historiques et thématiques*, Bruxelles 2002, s. 132–141, 206–214; zob także G. Bazin, *Histoire de l’histoire de l’art de Vasari à nos jours*, Paris 1986, s. 346–355 (autor zestawia propozycję Wölfflina z podejściem semiologicznym).

<sup>135</sup> M. Merleau-Ponty, *Mowa pośrednia...*, wyd. cyt., s. 170.

Je zatem jest zainteresowanie kategorią stylu – można bowiem opisać go, by tak rzec, ahistorycznie, nie biorąc pod uwagę niczego poza samym dziełem sztuki, a zarazem otwiera on świat historycznego bytu, którego ekspresją jest dzieło sztuki.

Można się przy tym zastanawiać, czy na przykład również dla Henry'ego, który wydaje się nastawiony najbardziej ahistorycznie ze wszystkich omawianych tu autorów, obraz nie otwiera historycznego w powyższym sensie wymiaru. Bo choć z jednej strony sztuka, wzmagając zmysłowość i pozwalając życiu urzeczywistnić swą wieczną istotę, wyzwala się od subiektywności artysty i cech jego epoki, to z drugiej jest procesem kulturowym. Artysta celowo na nowo porządkuje to, co dociera do nas w strumieniu życia<sup>136</sup>. Mistrzostwo sztuki polega zaś na wirtuozerskim posługiwaniu się malarskimi środkami wyrazu, na wniknięciu w ich istotę, na zrozumieniu, jakie mają źródło i jak mogą one oddziaływać<sup>137</sup>. Można więc przyjąć, że patrząc na obraz z perspektywy postulowanej przez Henry'ego i poddając się jego działaniu, możemy jednocześnie dzięki temu zobaczyć, odczuć, jak sam malarz odczuwał życie. W tym sensie malarz otwiera przed widzem swój świat, który odczuwając to, co odczuwał malarz, zaczyna w nim przebywać<sup>138</sup>.

Również w przypadku filozofii Mariona można się zastanawiać, czy mimo iż w obrazie niewidzialne staje się widzialne niejako poza malarzem i jego świadomą działalnością, nie można by mówić o wymiarze historycznym. O ile bowiem niewidzialność jako antyteza widzialności pozbawiona jest historii, o tyle widzialność ma już charakter dziejowy, a przez to i proces doprowadzania niewidzianego do stanu widzialności jest zanurzony w historii. Ponadto, w odróżnieniu od niewidzialności, która zawsze pozostawała, pozostaje i pozostanie niewidzialna,

<sup>136</sup> M. Henry, wyd. cyt., s. 237 (s. 362).

<sup>137</sup> Tamże, s. 242 (s. 366).

<sup>138</sup> Por. M. Murawska, *Filozofowanie z zamkniętymi oczami*, wyd. cyt., s. 229–233.

niewidziane jest tym, czego dotąd nie widziano, czyli pozosta-  
je zależne od posiadającej historyczny wymiar widzialności –  
można by zatem mówić o historii malarstwa pojętej jako dzieje  
relacji widzialne/niewidziane, zachodzącej poza malarzem. Je-  
żeli można tak interpretować Marionowskie uwagi (a zauważ-  
my, że w pewnym sensie zakłada on pewien ogólny kierunek  
rozwoju sztuki: od ikony do idola), na myśl przychodzi Wöllffi-  
nowska koncepcja historii sztuki bez nazwisk.

### KONFIGUROWANIE WIDZIALNEGO

Podsumowując powyższe analizy, można stwierdzić, że fe-  
nomenologiczna perspektywa stara się dowartościować for-  
malne aspekty dzieł sztuki, upatrując w nich autonomicznego  
obszaru, który żyje własnym – by posłużyć się terminem  
Maldineya – rytmem i którego nie można, nie sprzeniewie-  
rzając się istocie sztuki, odnosić do świata zewnętrznego jako  
instancji gwarantującej jego sensowność. Słowem, szukając  
znaczeń dzieł sztuki, nie należy przyjmować perspektywy  
*stricte* semiotycznej, która nakazywałaby widzieć w artystycz-  
nych formach jedynie nośniki znaczenia, a przez to dopusz-  
czałaby oddzielenie formy od treści. To dzięki połączeniu tych  
nierzadko rozdzielanych dwóch biegunów, patrząc na obraz  
nie tyle widzimy reprezentację fragmentu rzeczywistości, któ-  
rą pragnął przedstawić malarz, ile raczej doznajemy tego, jak  
owa rzeczywistość rodziła się w oku malarza czy też jak on  
sam jej doznawał.

Założenia stojące za opisywaną tu perspektywą dobrze na-  
świetla Natalie Depraz w swojej książce *Zrozumieć fenomeno-  
logię*. Dla autorki „fenomenologia, zanim stanie się lekturą i in-  
terpretacją tekstu, jest badaniem doświadczenia i opisowym  
sprawozdaniem dokonywanym przez jednostkowy podmiot”<sup>139</sup>.

---

<sup>139</sup> N. Depraz, *Zrozumieć fenomenologię. Praktyka konkretnego*, tłum.  
A. Czarnacka, Warszawa 2010, s.3.

I pisze dalej – zacytujmy *in extenso*: „Naszym [fenomenologów] głównym przedmiotem zainteresowań jest tekst. Podstawową kwestią jest zatem to, w jaką relację wchodzimy z tekstem. Czy jest to narzędzie, cel czy podpora? A przede wszystkim – skąd właściwie wiemy, że zrozumieliśmy to, co czytamy i piszemy? Jakie przyjmujemy kryterium weryfikacji zasadności i prawomocności tego, do czego dochodzimy podczas naszej lektury? W gruncie rzeczy właśnie pytanie o kryterium pozwala przeprowadzić linię demarkacyjną między fenomenologicznym podejściem do tekstu a jego czystą egzegezą. Kryterium egzegetycznym zrozumienia tekstu pozostaje spójność – wewnętrzna, logiczna i kontekstowa – podczas gdy kryterium fenomenologiczne należy do porządku intuicji. Czy ja, czytelniczka, widzę dobrze to, co czytam? Innymi słowy, czy moja znajomość sensu tkwiącego w tekście opiera się na doświadczeniu, które weń zostało wpisane, a także wymaga ode mnie zdolności wyznajdowania oddźwięku cudzego doświadczenia we własnym? Czy może raczej wymaga posiadania kompetencji filozoficznej co do danego autora, znajomości innych dzieł tego lub jeszcze innych twórców, czy wreszcie pojmowania logicznej ścisłości jego wywodu? W takim przypadku tekst stawałby się celem samym dla siebie, a doświadczenie umożliwiające jego napisanie musiałoby ustąpić miejsca jego obiektywnej prawdzie – zobiektywizowanej i obiektywizującej”<sup>140</sup>. Na czym jednak w praktyce ma polegać lektura fenomenologiczna? Na dokonaniu *epoché*, dzięki czemu można nie trzymać się tego, co się pojawiło, ale raczej skoncentrować uwagę na samym pojawianiu<sup>141</sup>. Słowem, chodzi tu o „wydobywanie na jaw – jak pisze Depraz – wszelkich możliwości zawartych w fenomenie”, o jak najdłuższe utrzymywanie „niezdeterminowania sensu”, o unikanie nadawania ustalonego znaczenia, ponieważ dzięki temu „treści dojrzewają w sobie” i wyłania się głębsze znaczenie. Mówiąc jeszcze inaczej, per-

<sup>140</sup> Tamże, s. 8–9.

<sup>141</sup> Tamże, s. 9–10.

spektywa fenomenologiczna ma utrzymywać myśl w nieustannym ruchu<sup>142</sup>.

Oferowany przez Depraz opis praktyki fenomenologicznej odpowiada podejściu analizowanych wcześniej filozofów do dzieł sztuki. W tym miejscu można jednak wskazać, dla przykładu, koncepcje jeszcze kilku historyków sztuki, których badania zgodne są z powyższym programem.

Do fenomenologii Mariona odwołuje się bezpośrednio Bonfand, który stara się łączyć perspektywę fenomenologiczną z perspektywą historii sztuki. Postuluje przede wszystkim, by interpretując dzieła sztuki, przeprowadzać redukcję fenomenologiczną. W rezultacie ujęcie historyczno-artystyczne ma się wzbogacić o aspekt doświadczenia estetycznego<sup>143</sup>. Tradycyjnie historyk sztuki, zdaniem Bonfanda, analizuje dzieła od zewnątrz, grupując je ze sobą za pomocą kategorii stylu, tymczasem historyk sztuki nastawiony fenomenologicznie może dzięki redukcji spojrzeć na dzieło od wewnątrz, koncentrując się dzięki temu na jego fenomenalności. Nie chodzi przy tym o to, by podawać w wątpliwość ustalenia historii sztuki, ale o to, by wziąć w nawias przeświadczenia fundujące właściwy dla tej dyscypliny sposób pojmowania, analizowania i interpretowania dzieł<sup>144</sup>. Patrzenie na dzieła sztuki od wewnątrz nie oznacza oczywiście popadnięcia w subiektywizm, ale podporządkowanie spojrzenia dziełom, na dostrzeżeniu „wydarzenia się niewidzianego”. Słowem, należy skupić spojrzenie na samym zjawianiu się (notabene, Bonfand, do czego sam się przyznaje, w swych analizach posiłkuje się tymi tekstami artystów, w których „zjawianie się zjawiania” wydobyte zostaje na plan pierwszy). Dla Bonfanda tak oglądane obrazy wymagają bezustannego powracania do nich. Nigdy nie dość patrzenia na nie, przy

---

<sup>142</sup> Tamże, s. 10.

<sup>143</sup> A. Bonfand, *Histoire de l'art et phénoménologie. Recueil de textes 1984–2008*, Paris 2009, s. 7.

<sup>144</sup> Tamże, s. 8.

czym kolejne spojrzenia nie pomnażają wiedzy ani nie pozwalają zweryfikować wcześniejszych ustaleń. Gdy dzieło przestaje oddziaływać na widza – stwierdza autor – czyli w chwili, gdy nie odczuwa on już potrzeby, by je ujrzeć po raz kolejny, wówczas intuicja rządząca kolejnymi spojrzeniami ustępuje miejsca pojęciu<sup>145</sup>. Dla Bonfanda trzeba zatem wystawić się na działanie obrazu, to znaczy traktować go jak wydarzenie, które na nas wpływa. Należy przy tym zdawać sobie sprawę, że zadanie to jest nieskończone, podobnie jak właściwie nieskończone są próby opisanego wydarzenia charakteru obcowania z dziełem. To bowiem, co można wyczerpująco opisać (temat, styl, ikonografię itd. – słowem to, czym interesuje się historia sztuki i co można zamknąć w pojęciach), nie tłumaczy, dlaczego dzieło na nas działa, choć jednocześnie stanowi podstawę dla jego wydarzenia charakteru<sup>146</sup>. W tym sensie nie chodzi o to, by wędrować między fenomenologią i historią sztuki, jak gdyby były to dwie wykluczające się perspektywy, ale o to, by zdawać sobie sprawę ze swoistego napięcia między nimi. Bonfand zauważa, że choć widz nigdy nie zobaczy w dziele tego, co widział artysta, żeby jednak cokolwiek zobaczyć, musi wiedzieć, co artysta zamierzał<sup>147</sup>. W tym sensie doświadczanie dzieła zawsze rozpięte jest między intencją (artysty, odbiorcy) i intuicją, która wykracza poza tamtą i która pozwala uchwycić dzieło w jego wydarzeniowości – to intuicja bowiem mówi, że wszelkie intencjonalne odczytanie, nakładające na dzieło konkretne pojęcia, nigdy nie jest ostateczne. W tym sensie, powiada autor *Historii sztuki i fenomenologii*, dzieło sztuki zawsze tyleż „daje się” widzowi, co mu się wymyka.

Słowem, dla Bonfanda należy uchwycić fenomenalność obrazu, ale tego nie można uczynić bez pomocy historii sztuki. Zapewne podpisałby się on przy tym pod następującymi sło-

<sup>145</sup> Tamże, s. 9.

<sup>146</sup> Tamże, s. 45.

<sup>147</sup> Tamże, s. 31.

wami Marion: „Fenomenalności obrazu zagraża więc nie tyle bardziej rzetelny i uporczywy wysiłek prowadzący do jego poznania (skatalogowania, klasyfikacji, utrzymania, dokonania oceny, konserwacji itd.), ile dojście do przekonania, że postępując w ten sposób prawdziwie do niego dostępujemy”<sup>148</sup>.

Choć Daniel Arasse na fenomenologię się nie powołuje, interesuje go ni mniej, ni więcej tylko to, w jaki sposób sztuka czyni widzialnym niewidzialne<sup>149</sup>. Z tego względu szczególnie miejsce w jego refleksji zajmuje problematyka widzenia obrazów. Przede wszystkim wychodzi on z założenia, że po to, by ujrzeć, co przedstawia obraz, historykowi sztuki nie są potrzebne teksty, te bowiem mogą co najwyżej jedynie potwierdzić to, co się rozgrywa na obrazie<sup>150</sup>. Postulowana przez niego perspektywa sytuuje się zatem niejako na antypodach ikonografii, która, jak stwierdza Arasse, wyjaśniając sens wykorzystanych motywów przez pryzmat innych tekstów kultury, pozostaje ślepa na niepowtarzalny charakter każdego dzieła. Z ikonograficznego punktu widzenia interesujące są przede wszystkim elementy typowe, a co za tym idzie pozostaje on niewrażliwy na to, co nietypowe, a przez to niedające się osadzić w wyznaczonym kontekście. W rezultacie ikonografia może objaśniać znaczenia, lecz nie jest w stanie wytłumaczyć, dlaczego malarz posłużył się danym motywem w takiej, a nie innej postaci<sup>151</sup>. Arasse opowiada się więc przeciwko postawie, którą nazywa pozytywistyczną i zgodnie z którą każdy obraz posiada określony ogólny sens, który nie pozostawia większych wątpliwości<sup>152</sup>. Gdyby tak było, zauważa, wszystkie, na przykład, sceny Zwiastowania byłyby identyczne (notabene podobną uwagę formuluje Henry), tymczasem nawet jeśli ogólny sens ikonograficzny

---

<sup>148</sup> J.-L. Marion, *Będąc danym*, wyd. cyt., s. 60.

<sup>149</sup> Por. D. Arasse, *L'annonciation italienne*, Paris 2003.

<sup>150</sup> D. Arasse, *On n'y voit rien. Descriptions*, Paris 2000, s. 23.

<sup>151</sup> Tamże, s. 32–34.

<sup>152</sup> D. Arasse, *Histoire de peintures*, Paris 2004, s. 276.

pozostaje taki sam, obrazy różnią się między sobą, tyle że na poziomie szczegółów.

To właśnie historia malarstwa widzianego „z bliska”, historia skoncentrowana na detalach stanowi jeden z głównych projektów Arasse’a, w którym można dopatrzeć się założeń pokrewnych, jeśli nie identycznych, z założeniami, na których wspiera się metoda fenomenologiczna. Tradycyjnie historyk sztuki, patrząc na obrazy – datując, klasyfikując, analizując itd. – w gruncie rzeczy potwierdza własną wiedzę, rozpoznając to, co zna i o czym wie skądinąd<sup>153</sup>. Tymczasem dla francuskiego historyka sztuki zawsze należy starać się dostrzec to, co dotąd pozostawało niedostrzeżone (chciałoby się rzec: nie-widziane), choć było i jest oczywiste, ponieważ jest naocznie dane – wystarczy spojrzeć, by to ujrzeć. Arasse zauważa zresztą, że czasem w analizach motywów ikonograficznych badacz staje w martwym punkcie, a jego bagaż wiedzy okazuje się bezużyteczny, gdy wtem, ni stąd, ni zowąd widzi on rozwiązanie ikonograficznej zagadki – zaczyna widzieć, to czego dotąd nie dostrzegał, a na co patrzył<sup>154</sup>. To, co nowe i zaskakujące, objawia się zatem dla Arasse’a na poziomie szczegółów, które z perspektywy tradycyjnej historii sztuki – jak zauważa – nie były interesujące. Wskazuje on na dwie – można dodać: krzyżujące się – linie podziału problematyki detalu.

Z jednej strony mamy do czynienia z podziałem na szczegóły „ikoniczne”, czyli drobne elementy świata przedstawionego (po ingardenowsku – obrazu), oraz na szczegóły malarskie, czyli elementy samej materii malarskiej (*resp.* malowidła). Zauważa przy tym, że to poprzez te ostatnie obraz ukazuje się widzowi i to „ukazuje się w stanie dynamicznym, w chwili, gdy w ramach swej możliwości figuracji zaczyna [jako malowidło – *M.S.*] zdążać w stronę obrazu. Ukazuje się w tej możliwości, ale

<sup>153</sup> D. Arasse, *On n’y voit rien*, wyd. cyt., s. 59.

<sup>154</sup> Tamże, s. 41.

przy tym nie jest jeszcze figurą<sup>155</sup>. Obraz rodzi się więc, jak zauważa, z dialektycznego napięcia między tymi dwoma poziomami – kiedy bowiem widzimy szczegóły ikoniczne, nie widzimy, szczegółów malarskich (choć to dzięki nim widzimy tamte), gdy zaś widzimy szczegóły malarskie, nie widzimy tych pierwszych, słowem widzimy „nic”, jeśli przez owo „nic” rozumiemy tu zaprzeczenie czegoś, co jest przedstawione (tak jak „nic” nie widzieli Poussin i Porbus)<sup>156</sup>.

Arasse wskazuje też drugą linię podziału. Szczegół można bowiem pojmować albo jako element strukturalnie należący do większej całości, albo jako element arbitralnie odcięty. Również oglądając obrazy i skupiając uwagę na ich fragmentach – podkreśla francuski badacz – dokonujemy cięć. Reagujemy przy tym niejako na wezwanie samego obrazu, nie będąc w stanie przewidzieć, co nas zaskoczy, co przykuje uwagę i stanie się ośrodkiem poszukiwanego sensu. Tradycyjna historia sztuki tymczasem zakłada jakiś normalny ogląd, w którym nie ma miejsca na „wydzielanie” szczegółów pod dyktando obrazu. By jednak ujrzeć owe zwykle pomijane detale trzeba posługiwać się spojrzeniem, „które nie zbiera informacji (...), ale przeciwnie oczekuje aż coś na obrazie się wyłoni”<sup>157</sup>. Idealną postawą badawczą jest więc dla Arasse’a taka, w której interpretator mówi o tym, co widnieje na obrazie, co jest widoczne, ale czego wcale nie jest pewien. „Ważne, by nie mówić »Znalazłem!«, ważne, by zachować niepewność” – stwierdza<sup>158</sup>.

Kolejnym historykiem sztuki, tym razem odwołującym się do fenomenologii, jest Georges Didi-Huberman, który w swej książce *Przed obrazem* krytycznie przygląda się historii sztuki

---

<sup>155</sup> D. Arasse, *Histoire de peintures*, wyd. cyt., s. 287; por. tenże, *Le détail: pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris 2000.

<sup>156</sup> Tamże, s. 288 i n.

<sup>157</sup> Tamże, s. 283–284.

<sup>158</sup> Tamże, s. 279.

ki spod znaku ikonologii Panofskiego<sup>159</sup>. Dla Didi-Hubermana historia sztuki, operując swoistą retoryką pewności, sprawia wrażenie, że analizowane dzieło zostało w pełni uchwycone i pod każdym względem rozpracowane. Funkcjonuje ona w ramach dwóch paradygmatów: widzialności (trzeba tak patrzeć, by rozpoznawać to, co przedstawione) oraz czytelności (trzeba odczytywać znaczenia). W rezultacie przyjmuje ona taką perspektywę, z której wszystko, co widoczne, jest czytelne<sup>160</sup>. Francuski historyk sztuki postuluje tymczasem, by odejść od tak pojmowanej semiologii, wychodząc z założenia, że obrazy nie oddziałują poprzez – jak pisze – „transmisję wiedzy”. Ich moc ma to do siebie, że splata wiedzę i niewiedzę, przez co wymagają takiego spojrzenia, które ma nie tylko rozpoznawać, co zostało przedstawione, i jaka treść została przekazana, ale które ponadto nie dochodzi do ostatecznych konkluzji, ponieważ nie znajduje zwieńczenia w objaśnianiu tego, na co jest zwrócone. Chodzi o to, „by nie próbować uchwycić obrazu, lecz raczej pozwolić, by to on nas uchwycił – pozwolić, by pozbawił nas naszej wiedzy o nim”<sup>161</sup>. Należy więc skupić uwagę na tym, wobec czego nasza wiedza jest bezradna, odwrócić wzrok od tego, co potrafimy nazwać, a przez to dostrzec na obrazie. Owa – jak pi-

<sup>159</sup> Notabene Didi-Huberman przyznaje się do inspiracji Maldineyem, przy czym zaznacza, że jego koncepcja filozoficzna jest „ogólna”. Na jego własne propozycje można zatem spojrzeć jako na próbę przyłożenia maldineyowskiej teorii do konkretnych dzieł sztuki (wywiad z Didi-Hubermanem przeprowadzony przez François Noudelmana, *Image, matière: immanence*, „Rue Descartes” 2002, nr 38, s. 86–99); por. także: A. Leśniak, *Obraz płynny: Georges Didi-Huberman i dyskurs historii sztuki*, Kraków 2010, zwł. s. 22–30; w kontekście fenomenologii interesujące jest także zestawienie projektu Panofskiego z myślą Heideggera, por. R. Bernasconi, *Ne sutor ultra crepidam. Erasme et Dürer aux mains de Panofsky et Heidegger*, „La Part de l’Oeil” 1991, nr 7, s. 145–155.

<sup>160</sup> G. Didi-Huberman, *Przed obrazem*, tłum. B. Brzezicka, Gdańsk 2011, s. 8–13, 27.

<sup>161</sup> Tamże, s. 16.

sze Didi-Huberman – fenomenologia spojrzenia ma porzucić porządek przedstawienia i przenieść się w rejon „samych warunków możliwości spojrzenia, uobecnienia i tworzenia figur”<sup>162</sup>. (W nawiasie można zauważyć, że jest to koncepcja bliską *epoché*). Perspektywa ta pozwala ujrzeć – czy raczej należałoby powiedzieć „wystawić się na” – wizualność obrazu, czyli tę warstwę, na którą tradycyjna historia sztuki pozostaje niewrażliwa, a która na jaw wychodzi w tym, co Didi-Huberman nazywa „połaciami” (biel muru na fresku Fra Angelica, fragment żółtej ściany w *Widoku Delft* Vermeera), czyli tymi fragmentami obrazów, które zakłócają figurację, ponieważ posiadają tylko jedną cechę figury, mianowicie „konkretną, nieczytelną, narzucającą swą obecność materialność”<sup>163</sup>. Połącz to „fenomen, który nie pojawia się jako coś jasnego i wyraźnego”<sup>164</sup>, rozpięty między widzialnością i niewidzialnością. Wizualność jest wydarzeniem, w którym obraz sam z siebie uderza, zaskakuje widza, pogrąża go w niewiedzy, ponieważ nie pozwala się jednoznacznie odczytać. To w warstwie wizualnej obrazu objawiają swą moc, która nie daje się tematyzować czy „upojęciwić”, a przez to zostaje wyrzucona poza granice dyskursu historyczno-artystycznego jako pozbawiona sensu. Didi-Huberman stawia zatem pytanie: „czy znaczenie jest jedynym parametrem, do którego można odnieść treść dzieła sztuki? Czy dzieła sztuki nie zawierają czegoś więcej niż znaczenie?”<sup>165</sup> Tej refleksji służy, jak pisze, „otwarcie »skrzynki reprezentacji«,” polegające z jednej strony na ujmowaniu obrazu w taki sposób, by nie zakładać istnienia jakiegoś przedstawionego na obrazie przedmiotu (*figura figurata*), lecz zatrzymać się na *figura figurans*, czyli na procesie przedstawiania. „Otwierając skrzynkę, należy otworzyć oko na wyczekujący wymiar spojrzenia”, które wystawia się na

---

<sup>162</sup> Tamże, s. 17.

<sup>163</sup> Tamże, s. 18.

<sup>164</sup> Tamże, s. 17.

<sup>165</sup> Tamże, s. 85.

to, by widzialność obrazu ukazała swoją wizualność. Z drugiej strony, ów gest otwarcia obrazu polega na rezygnacji z „logiki” uznającej odmalowane przedmioty za elementy przedstawienia prawdziwego lub fałszywego, poprawnego lub nie<sup>166</sup>. Obraz oddziałuje bowiem w taki sposób, że podważa czytelność i widzialność, prowadząc z powrotem do tej warstwy, z której się wyłania, mianowicie do materii malarskiej, która dopiero czeka na to, by przyjąć określone formy. Słowem, prowadzi do wizualności, która dopiero przechodzi w stan widzialności<sup>167</sup>.

Podobnie jak Arasse, Didi-Huberman interesuje się szczególnie jako swoistym obiektem teoretycznym. To na poziomie detalu nasze spojrzenie przechodzi od rozpoznawalnych kształtów do nieokreślonej materii oczekującej dopiero na formę, to tu zaczyna szwankować logika przeciwieństw, dochodzi do zaniku rozpoznawalności przedmiotów. Tradycyjna historia sztuki, zauważa, interesuje się szczególnie o tyle tylko, o ile zakłada przezroczystość znaku ikonicznego, a mówiąc inaczej, szczegół jest interesujący jedynie jako minimalny nośnik znaczenia<sup>168</sup>. Szczegół jest jednak też tym „budulcem” obrazu, w którym dostrzec można, że malarstwo nie polega na odmalowywaniu, lecz malowaniu. To, jaką funkcję będzie pełnił szczegół, zależy od przyjmowanej optyki – historyk sztuki w słynnym, opisanym przez Marcela Prousta, fragmencie żółtej ściany na *Widoku Delft* ujrzy element siedemnastowiecznego miasta, podczas gdy Proustowski bohater widzi w nim fragment samego obrazu, który przyzywa, zaskakuje tu i teraz<sup>169</sup>. W tak ujętym szczególe – dla którego Didi-Huberman rezerwuje wspomniany już termin „połać” – objawia się „praca malarstwa, swego rodzaju olśnienie, zarazem oczywiste, pełne blasku, dostrzegalne i ciemne, tajemnicze, trudne do przeana-

<sup>166</sup> Tamże, s. 98.

<sup>167</sup> Tamże, s. 99.

<sup>168</sup> Tamże, s. 159.

<sup>169</sup> Tamże, s. 167–168.

lizowania, zwłaszcza semantycznie lub ikonicznie<sup>170</sup>. Para pojęć „szczegół”/„połąć” na dwa odmienne sposoby opisujących obrazowy budulec pozwala dobrze uchwycić istotę projektu Didi-Hubermana<sup>171</sup>. Szczegół to: przedmiot o określonej wielkości, odcięty od otoczenia (tła) konturem; widzenie szczegółu polega na wyodrębnieniu go, dostrzeżeniu i nazwaniu; szczegół jest czymś, czego się szuka, by to odkryć; szczegół należy do porządku semiotycznego, jest stabilny i zamknięty. Połąć zaś to wydarzenie mierzone intensywnością, nie jest przedmiotem osadzonym w przestrzeni obrazu, ale raczej możliwością, że coś się wydarzy; nie domaga się właściwego widzenia, lecz patrzenia; połąci się nie szuka, natrafia się na nią przypadkiem, zaskakuje nas; z semiotycznego punktu widzenia połąć jest otwarta i niestała. O ile więc szczegół należy do porządku ikonicznego, jest najmniejszą *figura figurata* rządząca się logiką tożsamości, o tyle połąć wprowadza moment tworzenia się figur, jest dynamiczną *figura figurans*, w której dochodzi do głosu tyleż figurowanie, co defigurowanie. Szczegół pozwala więc uchwycić „minimalną, najbardziej dyskretną widzialność znaku ikonicznego”, natomiast połąć „narzuca się (...) jako nie-ikoniczna oznaka aktu malarskiego; nie jest dokładna, nie odaje wyglądu; jest namalowana... jak nic<sup>172</sup>”.

Uwagi Didi-Hubermana można zestawić z kolei z perspektywą przyjętą przez innego francuskiego historyka sztuki, Huberta Damischa, który rozważając perspektywy semiologii malarstwa, zauważa, że znaki ikoniczne posiadają zawsze swoją „teksturę”, na którą zwraca się uwagę, gdy rozpatruje się dzieła pod względem stylistycznym i która bynajmniej nie stanowi wyłącznie elementu dekoracyjnego, ale raczej element konotacji, który nie tyle towarzyszy temu, co owe znaki denotują, ile raczej nierozzerwal-

---

<sup>170</sup> Tamże. s.168.

<sup>171</sup> Tamże, s. 182–183.

<sup>172</sup> Tamże, s. 183.

nie się na to nakłada<sup>173</sup>. Autor *Teorii /chmury/* proponuje więc taki projekt, który zrywa z modelem językowym, by uwzględnić właśnie ów wymiar materialny obrazu. W tym kontekście przywołuje on z jednej strony formalistów rosyjskich, a z drugiej malarzy abstrakcyjnych, dla których środki wyrazu nie służą wyłącznie przekazywaniu treści, ale same w sobie posiadają własne znaczenia, przez co należy dostrzegać ich wymiar autonomiczny<sup>174</sup>. (Na marginesie można zauważyć, że malarskim odpowiednikiem opozycji poetycka/komunikacyjna funkcja języka byłaby opozycja – posługując się terminologią Maldineya i Henry'ego – abstrakcyjna/ilustracyjna lub autentyczna/nieautentyczna). Kontrowersje, jakie początkowo budziło malarstwo awangardowe, w dużej mierze płynęły z faktu – zauważa Damisch – że po raz pierwszy w dziejach funkcja „poetycka” zdominowała w sztuce funkcję komunikacyjną. O ile jednak formalisci uczynili z funkcji poetyckiej cechę odróżniającą język poetycki od języka codziennego, o tyle coś podobnego nie dokonało się jak dotąd na gruncie teorii sztuki, która nigdy nie zadała sobie pytania o swoistość dzieł sztuki, o to, co je odróżnia od innych rodzajów obrazów.

Damisch nie godzi się na to, by obraz malarski redukowac się do tego, co przedstawia, a jego formalne składniki – do roli środka komunikacji. Niedostatkim fenomenologiczne teorii obrazu Husserla i Sartre'a jest, zauważa, to, iż obaj uznali, że materialna, formalna warstwa dzieła musi zostać zneutralizowana, by doświadczyć tego, co przedstawione. Takie ujęcie jednak nie jest w stanie uchwycić paradoksu formy, który polega na tym, że – przywołuje on tu Henriego Focillona, którego cytuje również Maldiney i Dufrenne<sup>175</sup> – forma jest swoją własną treścią,

<sup>173</sup> H. Damisch, *Théorie du /nuage/. Pour une histoire de la peinture*, Paris 1972, s. 24–27; notabene Damisch był uczniem Merleau-Ponty'ego.

<sup>174</sup> Tamże, s. 42–45.

<sup>175</sup> H. Maldiney, *Parole, regard, espace*, wyd. cyt., s. 108; M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique. I. Objet esthétique*, Paris 1953, s. 294–295.

jest znaczącym, którego nie sposób oddzielić od znaczonego<sup>176</sup>. Ów paradoks jest dla niego istotny, ponieważ pozwala uchwycić swoistość obrazów malarskich. Zadanie semiotyki polega zatem na uchwyceniu relacji między porządkiem formalnym, dzięki któremu dany obraz jest obrazem malarskim, a porządkiem znaków, dzięki któremu obraz można odczytywać<sup>177</sup>.

Mimo że Damisch odcina się od Husserlowskiej teorii obrazu, można zauważyć, że jego semiologiczny projekt wychodzi z podobnych przesłanek, co propozycje fenomenologów francuskich. Nie kto inny tylko Dufrenne wskazywał na to, że sztuki nie można uznawać za język, ponieważ znaczone (forma) jest nierozzerwalnie związana z treścią, przez co sposoby przedstawiania są tak samo ważne, jak to, co przedstawione<sup>178</sup>. „Dzieło sztuki – pisze filozof – ukazując się, wyraża siebie tak jak człowiek, który mówi, mówi nie tylko to, co chce powiedzieć, ale który zarazem – wbrew sobie – mówi o tym, kim jest, o swoim świecie”<sup>179</sup>. Tak więc, zauważa, lekturze ikonograficznej musi towarzyszyć analiza formalna, ponieważ to dzięki niej możemy ustalić, dlaczego dzieło wywołuje takie, a nie inne wrażenia, a przez to dlaczego otwiera przed nami taki, a nie inny świat.

Zaznaczmy w tym miejscu, że nie chodzi tu o to, by na siłę „fenomenologizować” przywoływanych historyków sztuki, jednak zestawienie ich koncepcji pozwala dostrzec wspólny rys, stanowiący zarazem jedną z osi fenomenologicznej estetyki. Wszyscy autorzy podkreślają bowiem fenomenalny wymiar obrazu – obraz jest czymś, co w sposób nieprzewidywany zjawia się samo z siebie, czymś, do czego należy dopasować swoje widzenie, które musi porzucić wszelkie „naturalne”, tradycyj-

---

<sup>176</sup> H. Damisch, *Théorie du /nuage/*, wyd. cyt., s. 46.

<sup>177</sup> Tamże, s. 47.

<sup>178</sup> M. Dufrenne, *Czy sztuka jest językiem?*, tłum. I. Wojnar, w: *Antologia współczesnej estetyki francuskiej*, wyd. cyt., s. 437.

<sup>179</sup> Tamże, s. 438.

ne założenia, przede wszystkim założenie mówiące, że forma jest podporządkowana treści, że istotą dzieła jest „sens”, „wiedza”, „przekaz”, czyli to wszystko, z czym mamy do czynienia w świecie codziennym. W rezultacie dzieło przestaje być przedmiotem, a staje się wydarzeniem, w którym jako widzowie uczestniczymy i którego w pełni nigdy nie uchwycimy. Co więcej, nie powinniśmy się nawet starać uchwycić go w pełni, bo wówczas popadamy w „retorykę pewności”, a nasza myśl ustaje, przez co tracimy z oczu fenomen dzieła sztuki.

## ZAKOŃCZENIE

Próbując wskazać miejsce francuskiej fenomenologii we współczesnej myśli estetycznej i historyczno-artystycznej, należy przywołać kilka zagadnień.

Po pierwsze, zaprezentowana powyżej perspektywa może stanowić interesujące uzupełnienie dla, na przykład, fenomenologicznych analiz Romana Ingardena. W swym artykule poświęconym estetycznej myśli polskiego filozofa Jan Patočka zauważa, że nie docenił on aspektu formalnego, widząc w nim jedynie podstawową warstwę, na której nadbudowują się kolejne, istotniejsze od niej, a która przez to w jego ujęciu nabrała wymiaru wyłącznie technicznego<sup>180</sup>. Tymczasem, zauważa czeski fenomenolog, traktując ją jedynie instrumentalnie, Ingarden pozostaje nieczuły na fakt, że choć artysta ma na względzie wytworzenie obrazu, w pierwszej kolejności operuje określonym medium, które to medium tak a nie inaczej przez niego uformowane stanowi bytowy fundament dla obrazu. Ponadto, zauważa Patočka, medium warunkuje podstawową warstwę wyglądu, co z kolei pozwala uzasadnić badanie stylu, które jako „główne zadanie nauki o sztuce nie oznacza bynajmniej ani spłylenia

<sup>180</sup> J. Patočka, *Uwagi o Romana Ingardena filozofii obrazu*, tłum. I. Krońska, w: *Fenomenologia Romana Ingardena*, „Studia Filozoficzne” (wydanie specjalne), Warszawa 1972, s. 267–275.

problematyki, ani jednostronnego formalizmu, pod warunkiem, że jest się gotowym płaszczyzną podstawową dzieła sztuki plastycznej rozpatrywać jednocześnie jako jego płaszczyzną kluczową, w której spotykają się ze sobą *malowidło* i *klucz*, by stworzyć *obraz*. I to właśnie warstwa formalna stanowi metafizyczną dymensję dzieła sztuki, ponieważ to w niej dochodzi do głosu „światopogląd”, a nie na poziomie treści (tematu literackiego)”. I to właśnie na tej płaszczyźnie – jak argumentowali wzmiankowani przez Patočkę Riegl, Wöllflin – dokonuje się „urzeczywistnienie świata”<sup>181</sup>.

Tym samym – po drugie – analizy francuskich fenomenologów wpisać można poniekąd w kontekst rozważań nad statusem medium artystycznego, które immanentnie – jako nośnik, a zarazem pośrednik – rozpięte jest między materialnością „czarnych linii ukazujących – jak pisał Husserl – bezbarwne figurki, a »uobrazowanymi« realnymi przedmiotami”<sup>182</sup>. Ambivalentny charakter medium bywa opisywany na różne sposoby, jednak problemem łączącym wszelkie próby jest kwestia znalezienia adekwatnych środków językowych i pojęciowych – medium bowiem wydaje się „warstwą” stawiającą opór wszelkiemu opisowi. Jednocześnie, jest tym obszarem, który gwarantuje sztuce autonomię i powoduje, że znaczenia sztuki nie można adekwatnie wyrazić językowo. Jeśli zaś uznać, że wszelka myśl o sztuce zasada się na przełożeniu medialnego, wizualnego (figuralnego) charakteru dzieł na język (dyskurs), wówczas problem medium siłą rzeczy musi sytuować się w centrum uwagi. Zatem „formalistyczne” próby opisywania dzieł sztuki podejmowane przez francuskich fenomenologów (próby, których literackim pierwowzorem były wywody Frenhofera na temat swojego arcydzieła) można uznać za próby przełożenia figural-

---

<sup>181</sup> Tamże, s. 274–275.

<sup>182</sup> Por. M. Salwa, *Czy medium można oddać „sprawiedliwość”?*, w: T. Załuski (red.), *Sztuki w przestrzeni trans medialnej*, Łódź, 2010, s. 20–30.

ności na dyskursywność w taki sposób, by nie ujmować niczego tej pierwszej<sup>183</sup>.

Po trzecie, propozycje francuskich fenomenologów można też zestawić z koncepcjami historyczno-artystycznymi, które wskazują na formalny, wizualny wymiar dzieła sztuki, przede wszystkim z tzw. egzystencjalno-hermeneutyczną historią sztuki (odwołującą się między innymi do Heideggera i Jaspersa), stanowiącą swoistą reakcję na kontekstualizujące podejście do sztuki. Niemiecki historyk sztuki Oskar Bätschmann formułuje, na przykład, projekt hermeneutyki historyczno-artystycznej, która nie tyle pyta o sens dzieła, ale o to, jak dzieło objawia się jako dzieło i jak wytwarza swoje znaczenie. Badacz ten zakłada przy tym, że w dotarciu do samego objawiania się wiedza historyczna – choć konieczna – jest niewystarczająca, ponieważ nie pozwala ustalić, na jakiej zasadzie w obrazie pojawiają się znaczenia. To zaś można ustalić, rozpoznając „elementy obrazowe i ich produktywność”<sup>184</sup>. Inny niemiecki historyk sztuki, Michael Brötje, wychodzi z kolei z założenia, że dzieła sztuki nigdy nie tracą swej aktualności w tym sensie, że jawią się nam zawsze tu i teraz. A ponieważ relacja między nimi a odbiorcami ma charakter „pozapojęciowego widzenia”, do prawdy, którą ukazują czy też – jak pisze – „wydobywają na jaw”,

<sup>183</sup> Por. N. Bryson, *Dyskurs, figura*, tłum. M. Bryl, „Artium Quaestiones” 2008, nr 19, s. 300–333; sam Bryson nie odwołuje się do fenomenologii (choć przywołuje Husserla (s. 309), twierdząc, że przekonanie, iż obraz przedstawia jakąś rzeczywistość zewnętrzną stanowi odpowiednik „nastawienia naturalnego”, podczas gdy – zdaniem Brysona – taka perspektywa jest błędna). Na temat relacji figura/dyskurs – w kontekście filozofii Lyotarda por. między innymi: I. Lorenc, *Minima aethetica. Szkice o estetyce późnej nowoczesności*, Warszawa 2010, s. 118–144 oraz teje *Świadomość i obraz. Studia z filozofii przedstawienia*, Warszawa 2001, s. 150–191; M. Gołębiowska, *Koncepcja figury i dyskursu Jean-Francois Lyotarda*, w: E. Domańska, M. Loba (red.), *French Theory*, Poznań 2010, s. 386–407.

<sup>184</sup> O. Bätschmann, *Historia sztuki na przejściu od ikonologii do hermeneutyki*, tłum. A. S. Labuda, „Artium Quaestiones” 1986, t. III, s. 170.

nie można uzyskać dostępu w żaden inny sposób. „Nauka, która uzależnia »rozumienie« dzieła sztuki od znajomości towarzyszących mu okoliczności historycznych, naraża się na to, że przez wyspekulowane sprowadzenie znaczenia dzieła do tego, co zaszło w przeszłości (...), odbiera mu jego aktualną obecność (...) i autonomię znaczeniową jego wyglądu”<sup>185</sup>. Również w projekcie ikoniki Maksa Imdahla dochodzi do głosu przekonanie o konieczności dowartościowania warstwy wizualnej<sup>186</sup>. O ile ikonologia – zauważa niemiecki uczonej – traktowała formy jako konfiguracje linii i barw, w których należy rozpoznać przedmioty naturalne, czyli widzieć w nich nośniki sensu pozaobrazowego, o tyle ikonika postuluje konieczność nie tylko rozpoznawania przedmiotów (widzenia rozpoznającego), ale także przyglądania się relacjom formalnym (widzenia widzącego). Z perspektywy ikoniki obraz zawsze wykracza bowiem poza nasze oczekiwania wizualne, jak również poza wszelkie językowe ujęcia danego wyobrażenia.

Słowem, fenomenologia francuska – posługując się inną siatką pojęciową i stawiając przed sobą inne zadania – wpisuje się we współczesny nurt myślenia o sztuce sprzeciwiający się redukowaniu dzieł sztuki do warstwy sensów pochodzących z zewnątrz, którego – słusznie czy nie – paradygmatycznym przykładem jest ikonologia<sup>187</sup>.

Po czwarte wreszcie, omawiani autorzy zgodni są co do tego, że oglądając obraz doświadczamy świata wykreowanego w dzie-

---

<sup>185</sup> M. Brötje, *Obraz jako parabola. O pejzażach Gustawa Courbeta*, tłum. W. Suchocki, „Artium Quaestiones” 1993, t. VI, s. 85.

<sup>186</sup> M. Imdahl, *Giotto. Z zagadnień ikonicznej struktury sensu*, tłum. T. Żuchowski, „Artium Quaestiones” 1990, t. IV, s. 106–107.

<sup>187</sup> Na zbieżność analiz myślicieli francuskich z egzystencjalno-hermeneutyczną historią sztuki wskazuje między innymi M. Seel, *Estetyka obecności fenomenalnej*, tłum. K. Krzemieniowa, red. nauk. K. Wilkoszewska, Kraków 2008, s. 211 i n.; por także: W. Biemel, *Prawda metafizyki – prawda sztuki*, tłum. L. Kusak, tłumaczenie przejrzał S. Czerniak, w: S. Czerniak, J. Rolewski (red.), *Współczesna fenomenologia niemiecka*, Toruń 1999, s. 40–43.

le sztuki i że to właśnie owo aktualne doświadczenie otwiera przed nami świat artysty. Z jednej strony uznają bowiem wszelkie dzieła za terażniejsze, bo dane w terażniejszym doświadczeniu, a z drugiej na dawne dzieła sztuki patrzą przez pryzmat zdobyczy XX wieku. Ich podejście jest zatem przykładem tego, co Arasse nazwał „kontrolowanym anachronizmem”<sup>188</sup> i uwidocznia swoistą oksymoroniczność, która, zdaniem amerykańskiego historyka sztuki Davida Carrier, cechuje wszelkie spojrzenie na sztukę dawną<sup>189</sup>. Płynie ona z faktu, że gdy patrzymy na dzieło sztuki, z jednej strony mamy do czynienia ze śladem przeszłości, która bezpowrotnie minęła i przez pryzmat której winniśmy je interpretować, z drugiej zaś mamy ów ślad stale przed oczyma i wszelkie konkluzje winniśmy konfrontować z tym, co widzimy tu i teraz, to jest bowiem ostateczna rzeczywistość, w której zawarty jest sens i z którą mamy do czynienia.

Wracając na zakończenie do Balzakowskiej noweli, zauważmy raz jeszcze, że można interpretować ją jako historię konfliktu dwóch modeli spojrzenia na sztukę. Z jednej strony mamy spojrzenie „niefenomenologiczne”, ujmujące dzieło jako przedstawienie rzeczywistości pozaobrazowej, z której czerpie swe sensory, a przez to warstwa formalna zostaje niejako zredukowana do poziomu technicznego, o czym pisał Patočka, i oceniana pod względem skuteczności odsyłania do „uobrazowanych« realnych przedmiotów”. Mamy zatem tu do czynienia z klasycznym perspektywicznym obrazem, w którym formy mają charakter jednoznacznie określony, statyczny, wyraźnie odcinają się od tła, i w którym perspektywa biegnie od widza do przedstawionego przedmiotu, zaś punkty, linie i płaszczyzny – czyli podstawowe elementy obrazu – funkcjonalnie zależą od tego, do czego odnoszą, a przez to są jakby przezroczyste. Z drugiej zaś strony mamy do czynienia ze spojrzeniem fenomenolo-

<sup>188</sup> D. Arasse, *Histoire de peintures*, wyd. cyt., s. 241.

<sup>189</sup> O oksymoroniczności pisze D. Carrier, *Art History*, w: R. S. Nelsen, R. Shiff (red.), *Critical Terms for Art History*, Chicago 2003, s. 174–187.

gicznym, które ujmuje dzieło jako autonomiczny byt, który nie przedstawia rzeczywistości, ale stanowi obszar, w którym sama rzeczywistość się rodzi, wydarza, a przez to nie czerpie sensów spoza siebie, przy czym warstwą, na której i dzięki której znaczenia się pojawiają jest warstwa formalna – a więc obraz, w którym perspektywa biegnie w przeciwnym niż poprzednio kierunku, gdyż, o czym pisał Marion, od tła do widza, i w którym formy są uchwycone w samym formowaniu się, a przez to relacje figura/tło mają charakter płynny, zmienny.

Spojrzenie fenomenologiczne jest rezultatem swoistej *epoché*, zawieszenia pewności, otwarcia się na to, co niewidziane, nieprzewidziane, zaskakujące. Przede wszystkim zaś wypływa z gotowości, by owej płynności i niestałości form odpowiadała płynność i niestałość myśli i spojrzenia, którym obdarza się dzieło, nie chodzi bowiem o to, by rozpoznawać, lecz poznawać. Słowem, w pewnym sensie rację mieli Poussin i Porbus, twierdząc, że niczego nie widzą, ale jednocześnie owo nic dopiero otwierało przed nimi nową rzeczywistość, której dostrzec już nie potrafili.