

JANUSZ KRUPIŃSKI

DETERMINANTY DZIEŁA SZTUKI JAKO *CONTINUUM* OBRAZÓW

Dzieło sztuki istni się obrazami. Determinantami dzieła jako obrazu są:

0. wizja;
1. nośnik obrazu, wytwór lub/i wybrany twór;
2. otoczenie nośnika, w którym jest on ulokowany;
3. funkcjonalny kontekst dzieła;
4. „przedmiot” obrazu, czyli to, co widziane, to, czego obraz jest obrazem;
5. świat „przedmiotu” obrazu;
6. „podmiot” obrazu, czyli „widz”, patrzący;
7. ideacyjne konteksty obrazu, w szczególności jego przedmiotu („świat idei”).

Kategoria obrazu określa w istocie charakter dzieł sztuki, pierwotnie jednak określa sposób istnienia świata człowieka oraz samego człowieka. Stąd znaczenie sztuki dla człowieka.

Kategoria obrazu odnosi się do dzieł wszystkich sztuk, w tym także do dzieł sztuk projektowych: *design arts*. Co więcej, dzieła są dziełami sztuki jako obrazy – dzieła wszystkich sztuk, a nie tylko malarstwa, jak mógłby sądzić ktoś myślący po polsku.

Kategoria obrazu określa w istocie charakter dzieł sztuki, sposób, w jaki się istnią: dzieła malarskie, rysunki, rzeźby, dzieła architektury czy utwory poetyckie, wszystkie istnią się obrazami, *continuami* obrazów...

Kto z góry zakłada, że dziełu odpowiada jakiś jeden wyróżniony, właściwy mu obraz, kto absolutyzuje jeden obraz wyłaniający się w jego spotkaniu z dziełem, ten dzieło zubaża. Bywa, że redukuje je do poziomu i granic swoich własnych wyobrażeń dobrego obrazu, wypatrując na miarę swojego ideału, mając za nic, za szum, za śmieć wszystko, co jemu nie odpowiada... W praktyce konserwatora czy restauratora, w pracy nauczyciela prowadzącego korektę bądź w pracy krytyka podejmującego się interpretacji takie podejście oznaczać może niszczenie i zniszczenie. Artysta, z chwilą, gdy sam przyjmuje taką postawę wobec swego dzieła, przestaje być twórczy – staje się więźniem swoich intencji, nie otwiera się na to, co pojawia się czy pojawić się może dzięki temu, co nawet nie tyle „zrobił”, lecz co pojawia się w tym, co „się mu robi” (a bynajmniej nie chodzi o uświadamianie sobie tego, co chciał zrobić, „od początku”).

Stwierdzenie Cassirera, że „gotowe dzieło” z chwilą, gdy stanie przed artystą, „nigdy nie jest jedynie spełnieniem, lecz zawsze rozczarowaniem. Nie nadąża za źródłową intuicją, z której wyszło”¹, czytałbym następująco: owa intuicja nie jest intencją artysty, lecz odpowiada (objawieńczej) wizji, którą on podejmuje. Czy jednak pojawianie się takiej intuicji, wizji, poprzedza akt twórczy artysty, czy też przeciwnie, do niego należy, a miejscem tego pojawienia nie są same obrazy, którymi istni się dzieło? Trudno zgodzić się ze zdaniem Cassirera: „my, odbiorcy, nie mierzymy tą samą miarą, którą mierzył swe dzieło twórca”², jeśli zdanie to nie ma charakteru opisowego, lecz normatywny, jeśli nie opisuje stanu faktycznego, lecz miałoby określać ideał. Dlaczego? Ponieważ pierwszym widzem jest sam artysta, i to właśnie w widzeniu tworzy – tam i wtedy pojawiają się obrazy!

Dzieło istni się obrazami

Dzieła wszystkich sztuk ze swej istoty mają obrazowy charakter: istnią się w postrzeganiu (to racja obecności designu pośród sztuk, na akademii sztuk).

Istnią się – od „istnić się”. Odkrywam słowo potencjalnie obecne w języku polskim. „Istnić się” wskazuje na dynamiczny, otwarty spo-

¹ E. Cassirer *Logika nauk o kulturze* P. Parszutowicz (tł.) Kęty 2011 s. 128.

² Tamże.

sób istnienia, odmienny od statycznego „być” (co się istni, nigdy jeszcze nie jest) oraz od liniowej dynamiki „stawać się” (co się staje, to się tylko aktualizuje, realizuje przedustanowiony projekt, dojrzewa, dochodzi do swej pełni, przypisanej mu z góry entelegii). Człowiek też się istni, dlatego człowiek to Istny (ja, Ego, osobowość, charakter, sobość... to tylko powierzchnia Istnego).

Każde dzieło sztuki istni się obrazami. Również dzieło malarskie (*painting*) nie jest jednym obrazem, lecz otwartym ich *continuum*, a nawet zbiorem wielu takich *continua*. Dzieło istni się obrazami, w ciągach, w sekwencjach obrazów.

Owej wieloobrazowości dzieła odpowiada wielość interpretacji...

Estetyka jednego, idealnego, właściwego, ostatecznego obrazu obecnego w dziele, jeśli ma jakąś rację, to wraz ze wspomnianą koncepcją praobrazu (zgodnie z tą koncepcją, obrazy, jakimi istni się dzieło, byłyby obliczami, aspektami jednego praobrazu).

Kategoria obrazu jako kategoria świata człowieka

Doniosłość kategorii obrazu w sztuce oraz doniosłość sztuki dla człowieka i jego życia wynika stąd, że zasadniczo, pierwotnie kategoria ta określa sam świat człowieka. Świat, czyli to, co w światłach się pojawia, zjawia, jawi, ukazuje... Formy i sposoby istnienia wszystkiego, co należy do świata człowieka (do kultury), mają charakter obrazowy.

Już to krajobrazy są obrazami: istnią się w obrazach, na sposób, w jaki w oczach człowieka pojawia się jakiś kraj – kraj, przed którym ktoś stoi, a który wiednie, a raczej bezwiednie „wykrajal”, wykroił w swym spojrzeniu, przyjmując przy tym określony punkt widzenia, w perspektywicznym ujęciu, kierując się..., nie!, nie tyle kierując się przez siebie przyjętym (tym mniej wybranym przez siebie) oglądem, lecz raczej kierowany przez przyjęty, „panujący”, a więc władający nim ogląd świata (światoogląd).

Obrazy, czyli wyglądy, widoki, zjawiska, aspekty, sceny, perspektywy, profile, sylwety, postacie, oblicza, oczywistości (czyli wistości oczu, w odróżnieniu od rzeczywistości), wyobrażenia. Formy postrzeżeń. Uwaga: jakkolwiek absolutyzować zwykliśmy zmysł wzroku, to jednak istnieją nie tylko obrazy wzrokowe, a co więcej, same te wzrokowe są produktami naszej zdolności wyabstrahowania – na co dzień rzeczy jawią nam się w obrazach będących efektem współpracy

zmysłów. Analogia: rzeczy jawią nam się nie tylko w wyglądach wzrokowych, ale także dotykowych, słuchowych, zapachowych...

Podkreślę: kategoria obrazu odnosi się do samego człowieka: to człowiek jest zarazem człowiekiem-spojrzenia, tym, którym i jakim pojawia się w czyichś oczach, w którymś spojrzeniu, spostrzeganiu, zależnie od jego sposobu odczuwania (do takiego rozumienia człowieka zbliża się Norwid w *Sonecie do Marcelego Guyskiego*, pisząc o „kobiecie-spojrzenia”).

Dodam: od dawna, co najmniej już dzięki Platonowi, znamy to pytanie: czy istnieją praobrazy, prapostacie, prawidoki czy prasymbole, niczym absolutne źródła ducha, umysłowości i zmysłowości człowieka?

Słowa: pojęcia, koncepcje, intuicje...

Na samym wstępie poruszam kwestie językowe, zwracam uwagę na znaczenia słowa „obraz”. Czynię to w przekonaniu, że w każdym słowie, że w znaczeniach słowa złożone są sposoby pojmowania, ujmowania bądź koncygowania (czyli „poczynania”) odpowiadających mu elementów świata.

Uwaga metajęzykowa: pojęcie pojęcia określa słowo jako sposób pojmowania, pojęcie koncepcji określa słowo jako sposób koncygowania. Koncepcje to poczęcia (wie o tym każdy, kto uprzytomnia sobie etymologię słowa „antykonceptja”), to projekty. Koncepcje nie są neutralne, nie opisują czegoś od nich niezależnego, już samego w sobie określonego, ale przeciwnie, nadają określoność, mają twórczy charakter. Nawet pojęcie, jako pojęcie, nie jest neutralne – nie pozostawi sobie samemu czegoś, do czego się odnosi. Etymologia słowa „pojęcie” (tym bardziej analogicznego doń słowa z języka niemieckiego *Begriff*, od *greifen*, łapać, chwytać...) wskazuje na wpisana weń intencję zawładnięcia przedmiotem, wzięcia go w „garść”, wolę manipulacji, a dalej – wolę wyodrębnienia, ogarnięcia, przyswojenia, naznaczenia, wyniesienia czy poniżenia... W słowa wpisane są postawy, intencje, intuicje, wyobrażenia – bezwiednie przejmujemy je wraz ze słowami.

Znaczenia słowa „obraz”

Gdy na akademii sztuk pięknych pada słowo „obraz”, w pierwszym kręgu skojarzeń pojawia się właśnie malarstwo. Polak, a tym bardziej polski artysta, podobnie polski teoretyk bądź historyk sztuki, mówiąc „obraz”, ma przed oczyma coś na ścianie, w ramie (z „Obrazem”, ze znaczącym obrazem kojarzy „płótno”, olejne płótno w złotym kapiącej oprawie)... Jakkolwiek językoznawcy przypominają jednak, że etymologia słowa „obraz” jest isticie rzeźbiarska: „rzezanie”, „raz”; snycerza zwano „obraźnikiem” (starotestamentowy zakaz obrazów czy nie dotyczył zasadniczo właśnie posągów, figur?).

A przecież jednak takie określenia jak „obraz filmowy” czy „obraz poetycki” dają wyraz przekonaniu o stosowności użycia słowa „obraz” poza dziedziną malarstwa (i to bynajmniej nie w celu podkreślenia malarskości na przykład filmu czy wiersza) i poza dziedziną plastyki czy poza kręgiem sztuk pięknych (także myśląc po niemiecku: poza sferą *bildende Künste* – jakkolwiek *Bild* to „obraz”, to język niemiecki teatru, tańca, filmu, literatury, opery, musicalu, a tym bardziej muzyki orkiestralnej czy śpiewu nie ma za *die bildende Kunst*). Do obrazów zaliczyć należy także tzw. symbole czy „znaki ikoniczne” (wskazał na to Gadamer).

Polscy malarze, artyści, konserwatorzy, historycy i teoretycy sztuki ze słowem „obraz” spontanicznie, podświadomie kojarzą przede wszystkim dzieło artysty malarza (dzieło malarstwa, dzieło malarckie). Jednak nawet wówczas, gdy słowo „obraz” pada w odniesieniu do dzieła z zakresu malarstwa, nie chodzi po prostu (i nie tyle) o to, co w języku włoskim nosi miano *pittura*, w angielskim *painting*, w niemieckim *Gemälde*, we francuskim *peinture*, czyli coś, co stanowi efekt malowania, o coś, co w języku polskim nazywano niegdyś malowidłem lub malaturą (w przeciwnym razie trudno byłoby sobie wyobrazić to, że Ingarden potrafił oddzielić obraz od malowidła – fenomenolog wpadł w tę pułapkę języka polskiego³).

Można sądzić, że obecne w naszym języku użycie słowa „obraz” w odniesieniu do dzieła malarskiego wiąże się z tą właśnie intuicją, iż dzieło malarskie, jako dzieło sztuki, w istocie jest obrazem (jakkol-

³ Pisałem o tym szeroko: J. Krupiński *Obraz a malowidło. Rembrandt contra Ingarden* „Estetyka i Krytyka” nr 11 (2/2006).

wiek pewne teorie, na przykład „czystej formy” czy radykalnej abstrakcji, sugerują istnienie dzieł sztuki, które nie są obrazami).

Dzieło sztuki, na przykład malarskie, istni się obrazami: nie tylko jednym obrazem, nawet nie istni się tylko jakimś jednym spośród wielu, ale idealnym obrazem, nie istni się tylko jednym, aczkolwiek płynnym obrazem, ale istni się całymi ich ciągami. Czy to będzie jedno *continuum* obrazów bądź *odrębne* continua obrazów, między którymi można tylko przeskakiwać (*switch*) – to zależy od przypadku.

Mówiąc tu o obrazie, mam na myśli to, co odpowiada angielskiemu *image*, niemieckiemu *Bild* czy włoskiemu *immagine*. Tak pojętego obrazu nie należy mylić z dziełem malarskim czy malowidłem.

W te dystynkcje, niestety, bardzo często nie wchodzi nasi tłumacze. Przekłady z języka angielskiego jednym słowem, słowem „obraz”, oddają zarówno *image*, *painting*, jak i *picture* (zazwyczaj nawet nie spotykamy w przekładach zaznaczeń tego, jaki termin występuje w oryginalnym tekście).

Skoro w polskim środowisku artystycznym mianem „obraz” określa się coś, co wisi na ścianie, a w szczególności coś, co wisi w złotej ramie, podejmowane bywają nawet karkołomne próby translacji takich słów jak *image* czy *immagine* przy pomocy innego słowa niż... „obraz”. Skrajny tego przykład: Cesare Brandi w *Teoria del restauro* spełnienie dzieła sztuki utożsamia z *epifania del immagine*. Polski przekład słowa *immagine* (któremu w języku angielskim odpowiada po pierwsze *image*, ale i po drugie *picture*) nie oddaje jednak jako „obraz”, lecz jako... „wyobrażenie” (a to przecież w języku włoskim oznacza *immaginazione*).

Twórca – patrzący

To dzięki „odbiorcy”, chociażby dzięki „wiznowi” (patrzącemu), w nim i za jego pośrednictwem, włączane i łączone są determinanty – uczyniane w jego myślach (zmysłach i umyśle) stają się czynnikami określającymi obrazy wyłaniające się na czy w jakimś materialnym podłożu (w szczególności podłożu to stanowi materialne dzieło artysty). Ta aktywność spełniająca się w widzeniu (czy słyszeniu itd.) składa się na to, co nazywamy interpretacją. W tej też mierze widzenie nie tylko jest aktywnością, ale co więcej – ma twórczy charakter. Konsekwentnie dodać należy: także artysta malarz (artysta rzeźbiarz itd.) jako

twórca jest „widzem”, patrzącym (jest pierwszym widzem swego dzieła), tworzy w od-czuwaniu przenikającym jego widzenie (o twórczym charakterze kontemplacji pisałem szerzej w tekście *Od-czuwanie jako istota twórczości*). Wraz z tym stwierdzeniem wyjaśnia się, dlaczego słowo „odbiorca” napisałem powyżej w cudzysłowie: proces widzenia nie jest odbieraniem, oko nie jest otworem, przez który wpadałyby do umysłu jakieś gotowe twory (wizualne informacje, bodźce, dane...), by tam się zebrać, odłożyć... Podobnie słowo „widz” zbyt-
nio obciążone jest takimi znaczeniami jak bierność, zdystansowanie, przyglądanie się tylko...

Patrzący włącza, łączy determinanty. Szczęśliwy patrzący znajdują owocne ich konstelacje: w nich wyłaniają się, wyjawiają się, istnią się nowe, odkrywcze obrazy. Twórca nie wyszukuje przy tym czegoś, co miałby „na oku” czy „na sercu”. Nie zmierza w stronę jakiejś ich uprzednio wyznaczonej postaci. Z pewnością nie do jakiejś przez siebie lub kogoś oczekiwanej, upragnionej, wymarzonej. Ale czy także nie do jakiejś ich postaci („z góry”) praustanowionej, idealnej, której powinien wypatrywać? To pozostaje pytaniem. Natomiast z pewnością grozi mu idolatria, jeśli jakkolwiek wypatrzoną przez siebie weźmie za praobraz, za coś absolutnego i ostatecznego (jak gdyby mógł ogarnąć Absolut).

Picasso stwierdza: „dzieło malarskie [*peinture*] żyje wyłącznie dzięki osobie, która je ogląda”, „nie jest czymś z góry obmyślonym i kiedy się je tworzy, idzie się w ślad za ruchem myśli” (w rozmowie z Ch. Zurvos); „Kiedy zaczyna się malować, nigdy nie wiadomo, co z tego wyniknie. Kiedy się kończy, także nic nie wiadomo” (w rozmowie z Malraux, *Głowa z obsydianu*). Tym bardziej świadom tego być musiał autor *ready made*, Duchamp: „patrzący są tymi, którzy tworzą obraz”.

Esteza dzieła jako obrazu / sytuacja estetyczna

Oto sytuacja, w której tzw. odbiorca wchodzi w relację z dziełem jako takim, czyli jako obrazem, jako istnością obrazów... Wówczas czynniki nieobojętne jeszcze w procesie twórczym, takie jak na przykład inspiracje, pewne kwestie technologiczne czy ekonomiczne, leżą już poza horyzontem uwagi.

Z pewnością słowo „sytuacja” adekwatne jest w stosunku do chwili, w której w pewnym miejscu, otoczeniu, ktoś spotyka pewien obiekt jako dzieło sztuki. Realne oddziaływania zachodzą pomiędzy takimi elementami. Wówczas „odbiorca” wchodzi w relację z dziełem jako takim, czyli właściwą mu istotnością obrazów. Ów proces, w którym dzieło istni się obrazami, proces, w którym wyłania się obraz (*image*), określam mianem „estezy”. Po określenie to sięgam, zatrzymując się przy etymologicznym, pierwotnym znaczeniu *aesthesis*: zmysłowe spostrzeganie. Obraz wydarza się w aktywności, jaką jest widzenie – wejrzenie, przejrzenie, wgląd, ogląd, przewidzenie, wwidzenie, powidzenie (w nim czynne są powidoki), zobaczenie, wyobrażanie...

Natomiast niedorzeczne jest przekonanie, jakoby dzieła sztuki spełniały się w sytuacjach, gdy odbiorca wchodzi w relację z twórcą..., za pośrednictwem dzieła..., w sytuacjach twórca – dzieło – odbiorca czy nawet „twórca – dzieło – konserwator – odbiorca”. Niedorzeczne jest nazywanie takich sytuacji estetycznymi, jeśli miałyby to znaczyć, że w nich dzieło sztuki stanowi ośrodek i medium doświadczenia estetycznego (słowo „estetyczny” używane jest wtedy w znaczeniu „związany z pięknem” itp.). Taka koncepcja sytuacji estetycznej wyłożona została przez Ingardena we fragmencie wykładu, niestety wielu autorów w Polsce idzie bezmyślnie tym tropem. Jeśli nawet takie sytuacje czasem się przytrafiają (wernisaż, wizyta w pracowni, konferencja?), to nie w nich żyją dzieła sztuki. Szczęśliwi twórcy, którzy mogą odejść, a dzieło promieniuje, pomimo że ich (już) nie ma.

Jeśli nawet w szczególnym przypadku sztuki spotykałyby się i występowałyby te osoby, twórca i odbiorca (nie dodam konserwatora, krytyka, marszanda, publiczności...), to ich zachowania, akcje i ich spotkanie same podlegałyby wtedy przemianom analogicznej do efektu *ready made*. W takiej mierze sztuka odróżnia się od życia. Nawet w przypadku autoportretu nie musi on być obrazem twórcy jako twórcy, nie musi być portretem indywiduum, osobowości, ja... Kto w autoportrecie spotyka się z osobą autora, twórcy? Pytania te trzeba dopiero właściwie sformułować, postawić. Tu je sygnalizuję. Niemniej nawet wobec przypadku autoportretu neguję sensowność ekspresjonistycznej teorii sztuki, wedle której w swej istocie dzieła, jako dzieła sztuki, dają wyraz czy są wyrazem ja czy duszy artysty (neguję niezależnie od tego, że faktycznie ja artyści istni się w akcji twórczym). Kto chce się spotykać z twórcą, niechaj idzie z nim „na wino”.

Kto ogląda dzieła ze względu na tego, kto je uczynił, kieruje się osobistymi względami...

Położenia twórcy i tzw. odbiorcy w stosunku do dzieła jako obrazu nie różnią się. Wykładał to Ingarden w zapożyczonym, przeocznym fragmencie wykładu o „sytuacji estetycznej”. Nie wiedzą jednak o tym popularyzatorzy i dłużnicy jego myśli, odnoszący się do niej niejawnie lub jawnie, gdy piszą o sytuacji estetycznej, której elementami mieliby być co najmniej artysta, dzieło i odbiorca⁴.

Pierwszym widzem jest sam twórca – także artysta w istocie tworzy w widzeniu, w od-czuwaniu wobec tego, co się pojawia, i podejmując ruch odeń płynący lub go odrzucając. W skrajnym przypadku twórca niczego nie robi, a w czymś zastanym wynajduje... traktując je jako nośnik obrazu...

Determinanty obrazu

Obrazy, jakimi istni się/jest dzieło – estezę obrazu – warunkują i współ-określają następujące czynniki:

0. wizja;
1. nośnik obrazu, wytwór lub/i wybrany twór;
2. otoczenie nośnika, w którym jest on ulokowany;
3. funkcjonalny kontekst dzieła;
4. „przedmiot” obrazu, czyli to, co widziane, to, czego obraz jest obrazem;
5. świat „przedmiotu” obrazu;
6. „podmiot” obrazu, czyli „widz”, patrzący;
7. ideatyczne konteksty obrazu, w szczególności jego przedmiotu („świat idei”).

⁴ Ingarden koryguje swoją myśl następująco: „mówiąc o tej sytuacji jako o spotkaniu się jakiegoś człowieka z jakimś obiektem, odróżniłem twórcę i odbiorcę, co jest niepotrzebnym, zbyt daleko idącym przeciwstawieniem, izolacją, bo ten twórca w trakcie swojego procesu twórczego także jest perceptorem” (R. Ingarden *Wykłady i dyskusje z estetyki* Warszawa 1981 s. 173). Przy czym Ingarden *implicite* twierdzi, że w ten sposób artysta zdaje sobie sprawę z tego, co „mu się robi” w trakcie tworzenia (tamże). Cóż, próbuje zdać sobie sprawę..., a nawet, co więcej, tworzy właśnie w takich próbach wypatrywania!

To warunki – determinanty – istnienia się dzieła sztuki jako obrazu. Wraz ze zmianą tych czynników zmieniają się obrazy, którymi istni się dzieło.

Obraz (dzieło jako obraz) istni się w tych odniesieniach, do tych wielu sfer, do pewnych ich elementów bądź aspektów. W gruncie rzeczy zawsze włączonych i zapośredniczonych przez aktualne akty duszy, akty umysłu, świadomości lub nieświadomości „podmiotu” – to znaczy, o ile te wkraczają w horyzont czy tło doświadczenia dzieła. Jako takie czynne są właśnie „czynnikami”.

Na powyższej liście jako pierwszą wymieniam wizję. Numer „0” nadaję wizji z dwu powodów. Po pierwsze, to najbardziej kontrowersyjna pozycja na liście determinant obrazu. Najbardziej ulotna. Co więcej, czy nie brak obrazów, które najwyraźniej powstały bez wizji, czy nie brak odbiorców nieporuszonych żadną wizją? Wykreślenie tej pozycji z listy nie zakłóci numeracji. Po drugie, numer „0” może oznaczać punkt wyjściowy, początek...

Powyższe, krótkie charakterystyki determinant obrazów już wskazują, że pomiędzy nimi zachodzą pewne relacje. Narzuca się pytanie, czy tworzą one system warunkujący pojawienie się obrazu? Czy taki system istnieje uprzednio, zanim pojawi się obraz, czy też konstytuuje się dopiero wraz z nim? Potencjalnie wyznacza go nośnik czy też raczej akty podmiotu, widza składające się na interpretację?

Pora, by bliżej scharakteryzować determinanty obrazu.

0. Wizja

Wizja sięga ku czemuś, co nie było i nie jest widoczne i widziane (dotąd; jeśli nie niewidzialne nawet, w skrajnym przypadku), nieznane (niepoznane, niepoznawalne nawet?), niepojęte (niepojmowalne nawet?), inne, obce... Najmniej istotną charakterystyką: „nowe” (do niej przywiązani są progresiści).

Wizja to pierwotne przecucie innego, pewnej rzeczywistości? Wgląd, podejrzenie, intuicja. Zaś od drugiej strony: wygląd, oblicze, objawienie?

Wizja przychodzi do ciebie, może wciągać, porywać, zawładnąć, odtąd tam wypatrujesz w stronę rzeczywistości, na którą ona otwiera. Ponieważ otwiera się, ciebie, w nieuchwytnie, inne niż ty, niż coś, co

widziałeś, stanowi skrajne wyzwanie dla twojej wyobraźni. Wyobraźni, czyli zdolności generowania wyobrażeń – obrazów.

Wizja pobudza cię do mnożenia i formowania obrazów. Błądzenie? Próby i wycofania? Wędrowka bezdrożna. Majaczenie. Majaczenie czegoś, jak we mgle, jak przez zasłonę? Czy majaczenie moje – majaki?

Artysta – tworząc dzieło, w nim i poprzez nie, ściślej: w obrazach, poprzez obrazy, jakich wypatruje, wylaniają się w pociągnięciach farby, na przykład – próbuje wypatrzeć, dookreślać, krystalizować... wizję. Wizja pełni rolę źródłowego impulsu obrazu, zasady organizującej obraz...

Zauważmy, wizja nie daje się sprowadzić do poszczególnego obrazu, jaki udaje się komuś wypatrzeć w danym malowidle. Ani do ich mnogości.

Rolę wizji szczególnie dobitnie wskazuje Wyspiański:

wizja –
podnieca wyobraźnię widza i każe mu myśleć nad sobą – zastanawiać się, nie
zejdzie mu z oczu, ale owszem, niezatarcie wryje się w jego pamięć i nie po-
zwoli o sobie zapomnąć – – w dziedzinę poezji – muzyka. – [...]
p l a n y , o b r a z y – fantastyczność – czy ma swoją rację?⁵

Wizja otwiera ku czemuś. Daje do myślenia. Wobec tego, na co wizja się otwiera, widz zostaje poruszony, określa się, refleksyjnie (niejako w odbiciu) określa siebie wobec tego, na co otwiera się wizja.

Wizja inicjuje ruch ku... O ile wejdziemy na trop? W tekście *Restauracje jakie się u nas prowadzą* Wyspiański z żalem pisze o tych restauratorach dzieł, którzy najwyraźniej „uszy muszą mieć zalepione woskiem, przez co nie słyszą muzyk i harmonijnych grań, za którymi właśnie duszą iść powinni”⁶.

⁵ S. Wyspiański *Malarstwo a poezja* [w:] tegoż *Dzieła zebrane* t. 14 L. Płozewski (red.) Kraków 1966 s. 144–145.

⁶ Tenże *Św. Krzyż* „Życie” 1897 nr 7 [w:] *Dzieła zebrane* wyd. cyt. s. 19. Wprawdzie Wyspiański pisze o restauratorach dzieł sztuki, ale przecież w tych słowach wyraża swoją koncepcję aktu twórczego jako takiego ruchu duszy, w którym ona „potrafi iść za...”. Wyspiański używa określenia „restauracja” – odnotować należy, że w terminologii polskich konserwatorów słowo „restauracja” weszło w użycie dopiero niedawno, m.in. pojawia się obok słowa „konserwacja” w nazwach wydziałów uczelni).

Uwagę tę Wyspiański formułuje, mając na myśli *Restauracje jakie się u nas prowadzą*. Niemniej odnieść można je do wszelkiej interpretacji dzieł sztuki (konserwacja czy restauracja dzieł sztuki w istocie także opiera się na interpretacji, porównanie jej zadania z interpretacją muzyka wykonawcy wydaje się to uprzytamniać – w tej mierze konserwacja godna jest miana sztuki).

Pamiętajmy w tym miejscu i te pytania, jakie nasuwa lektura *Twierdzy* A. de Saint-Exupery'ego: Czy „widzenie przedmiotów wzbogaca cię o wizję, która nad nimi góruje”, czy „wchodzisz w związek nie z poszczególnymi przedmiotami, ale z łączącą je więzią”, czy jest coś w tobie, „co pozwoliłoby przedmiotom budzić w sobie wzajemne echa”⁷?

Czyż rdzeniem wizji nie jest intuicja, przeczucie praobrazu (praobrazu, czyli prapostaci, archetypu, idei...)? Pytanie to z jednej strony pokazuje rodzaj problemów i kontrowersji, jakie niesie ze sobą pojęcie wizji, ale z drugiej strony sugeruje stosowność odniesienia tego pojęcia do kategorii obrazu.

1. Nośnik/medium obrazu

Podstawowym członem relacji obrazowej („ikonicznej”) jest rzeczowe podłoże obrazu. Pewna rzecz, pewien realny twór (rzeczywisty, rzeczy podobny, znaczy tyle, co realny, za łaciną: *res*, czyli rzecz). Wchodzące w grę rzeczy mogą umożliwić pewien proces, stać się warunkiem pewnego zdarzenia, same są produktem pewnych procesów, efektem ciągów zdarzeń, niemniej to raczej rzeczy, a nie procesy czy zdarzenia są najbardziej podstawowymi nośnikami.

Ingardena twierdzenie o tym, że „realny fundament bytowy” nie stanowi żadnej spośród warstw dzieła sztuki, do niego nie należy, w konsekwencji oznacza, że poza polem uwagi widza leżałaby realność czy materialność dzieła. To prawda, pytając o to, jakie coś jest realnie, chcemy wiedzieć, jakie jest niezależnie od tego, czym się nam wydaje, niezależnie od tego, jak je postrzegamy. Niezależnie od jego zmysłowości (zmysłowość materii nie jest cechą jej samej, przeciwnie, pochodna jest wobec pracy zmysłów perceptora). Nawet nauki

⁷ A. de Saint-Exupery *Twierdza* A. Olędzka-Frybesowa (tł.) Warszawa 1998 s. 270, 256, 316.

przyrodnicze borykają się w tym względzie z granicą poznawalności. Zasada „nieoznaczoności” być może przekłada się na niemożliwość subatomowego skanowania obiektów materialnych (identyfikujących ich budowę z dokładnością do położenia cząstek elementarnych). Gdyby takie skanowanie było możliwe, restauracja dzieł sztuki mogłaby stać się problemem czysto inżynierskim. Restaurator-inżynier w ogóle nie musi widzieć obrazów, jakie znajdują nośnik w jakimś obiekcie materialnym. Zatrzymuje się przy nim samym.

Malując lub rzeźbiąc, pędzlując lub dłutując, kładąc farbę lub kamień artysta jednak nie jest inżynierem. Materia i materialność mają znaczenie. Rzeczywiście, nie sama jako taka, lecz tak, jak jest postrzegana, jak się ukazuje, czym się wydaje. Jako taka stanowi medium obrazu, w medium ktoś coś widzi, medium ktoś widzi jako coś... Tym samym jednak dokonuje się przejście do obrazu, na poziom obrazu.

(Wielu odbiorców, na przykład Pollocka, rozczarowuje się, nie widząc niczego poza pewną rzeczą: wylane, rozsmarowane farby – nic w tym nie widzą. Innych rozczarowuje widok roboty konserwatora...).

Złożoność estety obrazu komplikuje to, że nośnik obrazu nie jest po prostu jakąś rzeczą w samej jej rzeczywistości i w pełni jej rzeczywistości. Przykładowo, w odniesieniu do malarstwa oznacza to, że taki nośnik jak malowidło (*painting*), podobnie jak wszystkie obiekty kulturowe, nie jest po prostu rzeczą pośród rzeczy. Wszystkie obiekty kulturowe (od najprostszych przedmiotów użytkowych poczynając) znajdują swój fundament, swoje podłoże, w pewnych tworach realnych, rzeczach, przekraczają jednak ich rzeczywistość. To podmiot nadaje im celowość. Celowość przedmiotu nie jest redukowalna do żadnych materialnych własności rzeczy stanowiącej jego podłoże, nośnik, ani też nie daje się z nich wyprowadzić, w nich odnaleźć, ani też z tych własności nie wynika (jeśli celowość ma gdzieś źródło i rację, to w świecie idei). Jako takie wszystkie obiekty kulturowe istnieją tylko „dla” kogoś. Dzięki którymś aktom i w czyichś aktach myśli (myśl obecna jest zarówno tam, gdzie umysł, jaki i tam, gdzie zmysł, tu i tam „mysł”!, bezmyślne zmysły są ślepe, niczego nie widzą).

Szorstkość, surowość, nieokrzesaność kamienia, w jakiej doświadczamy go tak wyraźnie, jak to się dzieje w przypadku rzeźb Michała Anioła czy Rodina, ukazujących postać wylaniającą się z masy marmurowej bryły, nie są tymi cechami, jakie przedmiotem swych badań czy analiz mogłaby uczynić ta czy inna nauka (mechanika, petrogra-

fia...). To nie realne, ale fenomenalne, czyli zjawiskowe, to symboliczne przymioty... (Wtrącenie: tylko w ignorancji wobec tej różnicy (naturalne – kulturowe, realne – irrealne/fenomenalne) pojawia się postulat zredukowania konserwacji czy restauracji dzieł sztuki do poziomu inżynierii).

Pewna powierzchnia, w szczególności pokryta plamkami, jakkolwiek sama może nie podlegać żadnym wizualnie uchwytnym zmianom, sama niezmienna, staje się malowidłem dzięki temu, że ktoś odnosi się do niej w szczególny sposób. Nie patrzy na nią jak na rzecz pośród rzeczy. Nie widzi już tylko powierzchni pokrytej plamkami, ale w niej i w nich, dzięki niej i dzięki nim, widzi już coś innego, coś, co nie jest własnością tej powierzchni czy tych plam. Wtedy nie widzi się tylko plam, najczęściej nie widzi się ich jako plam, a tym mniej jako poplamienia czy popryskania. Przy czym te same plamy, linie, bliki, cienie w jednym ujęciu mogą zyskiwać znaczący charakter, a w innym mogą być traktowane jako szумы, co najwyżej jako martwe tło – zależnie od tego, co wynajdujemy w widzeniu, „konia bitewnego” czy „nagą kobietę” (M. Denis: „Malowidło, zanim stanie się koniem bitewnym lub nagą kobietą, wcześniej jest pewną płaską powierzchnią pokrytą plamkami farby/plamami barwnymi”⁸). To także swego rodzaju efekt projekcji (*ready made*). Nie inaczej dzieje się wtedy, gdy w smugach marmurowej posadzki, bądź w chmurach, pojawiają się „konie bitewne” lub „nagie kobiety”.

Podkreślić należy, że w tym samym dziele (ogólniej: w tym samym wytworze człowieka czy tworze natury) inne aspekty czy jakości mogą nabierać znaczenia, gdy staje się ono nośnikiem tego czy innego obrazu. Inaczej mówiąc, funkcja bycia nośnikiem nie przynależy żadnej rzeczy jako takiej, lecz powstaje dopiero w relacji obrazowej, zależnie od innych determinant wyłaniającego się obrazu (co oczywi-

⁸ „Se rappeler qu’un tableau, avant d’être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote, est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées” (M. Denis *Définition du Néotraditionalisme* revue *Art et Critique* 30 août 1890). W polskim przekładzie *tableau* oddano jako „obraz”, nawet nie zaznaczając wątpliwości przez przytoczenie, np. w nawiasie kwadratowym, słowa francuskiego: „Pamiętać trzeba, że obraz, zanim stanie się koniem bitewnym, nagą kobietą lub jakkolwiek inną anegdotą, jest przede wszystkim powierzchnią płaską pokrytą farbami w określonym porządku” (*Definicja neotradycjonalizmu* (1890) H. Morawska (tł.) [w:] *Artyści o sztuce* E. Grabska i H. Morawska (wybór i oprac.) Warszawa 1963 s. 70). Przekład angielski *tableau* oddaje jako *painting*.

ste, oczy-wiste!, w zależności od przyjętego punktu widzenia czy sposobu patrzenia).

Pamiętając o problemie nośnika, porównajmy malarstwo i muzykę. Nośnikiem utworu muzycznego nie jest partytura (zapis nutowy, słowa). Są nim dopiero dźwięki pojawiające się podczas wykonania utworu, w grze czy śpiewie. Wykonanie utworu muzycznego rozpoznawane jest w jego charakterze jako interpretacja. Porusza się ona w żywiole „ucha”. Naiwni sądzą, że w przypadku sztuk „wizualnych” na interpretację przychodzi pora po tym, gdy już dzieło zostało obejrzone. Jak gdyby interpretacja dokonywała się niezależnie od widzenia, patrzenia i zobaczenia, z dala od żywiołu „oka”. Czy jednak interpretacja dzieła malarskiego nie jest dalece bardziej podobna do interpretacji utworu muzycznego, niż zwykle się sądzić? Patrzący jest wykonawcą!? Obiekt materialny, składający się z pewnej powierzchni pokrytej plamami farby, pełni rolę analogiczną do roli partytury, w „oczach” patrzącego staje się zjawiskiem barwnym, sferą kolorytu, grą wrażeńiowych plam barwnych?

To, które własności danej rzeczy-nośnika okażą się ważne, które z cech zostaną uaktywnione – w których będzie coś wypatrywane i wypatrzone – zależy od nałożenia się pewnej konstelacji wszystkich czterech – zmiennych – czynników estetyki obrazu, w szczególności od intencji i ukierunkowania aktów składających się na widzenie. Na proces widzenia.

2. Otoczenie nośnika

Pewna rzecz, ów obiekt stanowiący materialne podłoże obrazu (dzieła sztuki jako obrazu), nigdy nie jest nigdzie. Lokowana czy ulokowana jest w pewnym otoczeniu. Materialnym. W zmieniającym się lub/i zmienianym otoczeniu. Pewne elementy otoczenia obiektu, podobnie jak i pewne elementy czy własności samego obiektu, mogą mieć istotny wpływ na jakości pojawiające się w obrazie, jakkolwiek same jako takie w ogóle nie muszą (a często nawet nie mogą, nie powinny) być zauważane, doświadczane w doświadczeniu obrazu... Na przykład, w otoczeniu źródła światła. W szczególnym otoczeniu obiekt nawet nie może funkcjonować jako fundament obrazu (skrajny przypadek: zakopany, przykryty itp.).

Dalece rola materialnego otoczenia obiektu jest podobna do roli samego tego obiektu jako fundamentu obrazu, niemniej ten sam obiekt może być lokowany w różnych otoczeniach, co wpływa na obrazy, jakimi on „się stanie” – rozistni.

Oczywiste przykłady nieobojętnych elementów otoczenia dzieła malarskiego: rama, szyba, ściana, oświetlenie, miejsca, z których dzieło może być widziane...

Elementy występujące w otoczeniu nośnika mogą w doświadczeniu dzieła odgrywać rolę podobną do tej, jaką odgrywa on sam. Toteż wiele uwag poczynionych w odniesieniu do nośnika mogłoby tutaj zostać powtórzonych.

3. Funkcjonalny kontekst dzieła sztuki

Nawet nie wnikając bliżej w różnice pomiędzy pewnym (wy)tworem materialnym, nim jako nośnikiem dzieła sztuki, a dziełem sztuki jako *continuum* czy *continuumami* obrazów, łatwo uprzytomnić sobie można, że dzieło sztuki określa związane z nim przeznaczenie. W zależności od założonego, przyjmowanego czy nadawanego przeznaczenia ten sam nośnik stanie się tym, a nie innym dziełem, które istnieć się będzie tym, a nie innym obrazem (ściślej: *continuum* obrazów). Przeznaczenie – innymi słowy cel, funkcja (sens, znaczenie) – wyznacza odpowiedni, właściwy mu kontekst, lokuje nośnik/dzieło w tym kontekście.

Uwaga: kontekst funkcjonalny dzieła nie jest tożsamy z otoczeniem jego ekspozycji, pewne elementy otoczenia stają się funkcjonalnym kontekstem dzieła, zależnie od owego przeznaczenia, sensu związanego z „działaniem” dzieła (wraz z jego zmianą inne elementy otoczenia nabierają znaczenia, a jeśli te same, to odmienne stają się znaczenia).

Uwaga: kontekst funkcjonalny wyróżniamy pochodnie wobec funkcji. Jak wiadomo, wylicza się wiele rodzajów funkcji: dekoracyjne, religijne, patriotyczne, rozrywkowe, terapeutyczne, wychowawcze itp. Jeśli nawet dzieło sztuki miałoby nie pełnić żadnej funkcji, jeśli nie służyłoby do czegoś, w sobie samym mając rację i sens swego istnienia, to wówczas nie istniałoby się nigdzie: wymaga ono miejsca i okoliczności, więcej, wymaga szczególnego odnoszenia się do miejsca i okoliczności jego ekspozycji.

4. Przedmiot obrazu. Przedmiot?

To, czego obraz jest obrazem, nazywam ogólnie „przedmiotem”. Nie bez zastrzeżeń. Tym „przedmiotem” może być ktoś, osoba, bynajmniej nie przedmiotowo traktowana. Pewien „przedmiot” może posiadać także tzw. sztuka bezprzedmiotowa, abstrakcyjna. Jeśli dzieło sztuki jako obraz zawsze posiada pewien przedmiot, to jeśliby w ogóle nie miało jakiegoś „przedmiotu”, tym sam nie byłoby obrazem.

Dzieła sztuki, które same stają się „obiektami artystycznymi”, w których chodzi o nie same i nie chodzi już o nic poza nimi czy o coś, co przez nie, są obrazami. Do natury obrazu należy bowiem to, że „nikt nie może oddzielić obrazu jako takiego od tego, czego jest on obrazem”⁹ (Mistrz Eckhart, *Kazanie 43*).

Jeśli nawet użycie zwrotu „przedmiot obrazu” należałoby tu traktować czysto technicznie, nie jest to kwestią czysto terminologiczną, sprawą konwencji. Czy to, czego obraz jest obrazem, jest przedmiotem? W każdym wypadku? Pojęcie przedmiotu niesie ze sobą wiele znaczeń, których adekwatność wobec sfery obrazów wydaje się ograniczona. Podobnie jak obraz zawsze jest obrazem czegoś, tak przedmiot jest zawsze przedmiotem dla jakiegoś podmiotu. To ważne, mamy tę trójkę: podmiot – obraz – przedmiot. W epistemologicznych teoriach relacji podmiot – przedmiot ów trzeci, zapośredniczający relację element bywał charakteryzowany jako „zjawisko”, „przejaw” (Kantowskie *Erscheinung*), „wygląd” czy „przedstawienie” (*Vorstellung*). Wymienione tu charakterystyki podkreślają, że właśnie przedmiot jest determinantą obrazu, określa, warunkuje go (to on się zjawia, przejawia, przedstawia, ale: w czyichś oczach). Nawet w przypadku czczej fantazji wyobrażane dyktuje pewne warunki.

Nie można wykluczyć takich rodzajów doświadczenia, w których ta relacja ma niejako przeciwny zwrot: stroną aktywną, czymś, co daje impuls, inicjuje, i w tym znaczeniu podmiotem byłoby wtedy to, czego obraz jest obrazem. Wreszcie czy niemożliwe są sytuacje w istocie niemające przedmiotowo-podmiotowego charakteru?

O ile pojęcia podmiotu i przedmiotu są adekwatne w odniesieniu do tego rodzaju obrazów, które są odbiciami czy odwzorowaniami (mówię w takich przypadkach „obraz-odbicie”), to dalece nie przy-

⁹ Mistrz Eckhart *Kazania* W. Szymona (tł.) Poznań 1986 s. 282.

stają do obrazów, które są uobecnieniami („obraz-uobecnienie”). W gruncie rzeczy zwodzą. Przedmiotowe ujmowanie wyklucza uobecnienie Innego.

W odniesieniu do obrazów-uobecnień, do relacji, do estezy, właściwej obrazom-uobecniom, zamiast o „przedmiocie” trafniej byłoby mówić o „oryginale” lub o „pierwowzorze” obrazu (dlatego piszę „przedmiot”, by przez cudzysłów wyrazić dystans do tego określenia). Tam, po stronie oryginału, leży źródło (*origin*).

5. Świat („przedmiotu”) obrazu

Rzeczywistość, do której należy czy do której się odnosi „przedmiot” obrazu, w szczególności jako życiowy kontekst, świat tego, czego obraz jest obrazem. W oderwaniu od tego kontekstu „przedmiot” jest niczym, nie ma sensu (ani bezsensu). Kontekst ten, świat, zasadniczo pozostaje założony, domyślny, domniemany – wyznaczony jest przez pewne idee właściwe dla odpowiadającego mu światoglądu (*Weltanschauung*, to ogląd świata, a nie pogląd na świat, w przeciwieństwie do przekładu polskiego przekład angielski to akcentuje: *world-view*).

6. „Podmiot” obrazu

Problem podmiotu obrazu dalece został już omówiony powyżej – wiąże się ściśle z problemem przedmiotu.

Pamiętamy pytanie, czy para tych pojęć jest zawsze i w jakiej mierze adekwatna do relacji obrazowej. Kolejne zastrzeżenie: skoro sam artysta, autor dzieła, jest widzem – kimś wypatrującym, w konsekwencji z ostrożnością, nie bez zastrzeżeń musi zostać potraktowane określanie go przy pomocy kategorii podmiotu. Widz jest podmiotem, gdyż przyjmuje i podejmuje, uczestniczy lub odrzuca... Wypatrując, wynajduje, odnosi. Tworzy obraz!

Obraz jest zawsze obrazem dla kogoś (w czyichś oczach) i dzięki niemu, jego aktywności spełniającej się w widzeniu. Dlatego też dzieło malarskie czy rzeźbiarskie jako obraz istni się dzięki widzowi.

Ta aktywna rola podmiotu w powstaniu obrazu, rola „subiektu” nie oznacza, że obrazy mają subiektywny charakter, że zależą od „widzi-mi-się” danego widza. „Każdy widzi inaczej”? Jeśliby nawet każdy widział inaczej, to nie znaczy, że wzajem nie możemy wykroczyć poza swój punkt widzenia i w dialogu wzajem „otwierać sobie oczu”, na przykład starając się uprzystępnić innym swój punkt widzenia (mówiąc o tym, co z niego widzimy). Co jeszcze jednak donioślejsze, obcując z dziełem stajemy przed zadaniem wyjścia poza własny punkt widzenia, przed zadaniem szukania i odkrycia punktu bardziej owocnego, płodnego. Animującego obraz, pozwalającego mu wzrastać, a przede wszystkim bardziej adekwatnego do „przedmiotu” obrazu, do rzeczywistości otwierającej się przede mną! Przede mną czy na mnie? Otwierającej czy chociażby przeczuwanej, domniemanej?

Punkt widzenia: w sensie dosłownym to położenie naszych oczu (miejsce, z którego patrzymy), szerzej to sposób odnoszenia się, rodzaj przyjmowanej postawy.

To w widzeniu (odpowiednio: w słyszeniu, dotykaniu...) dokonuje się „transfiguracja”: przeistoczenie nośnika (np. malowidła) w obraz, a to dzieje się wraz z uczynnianiem determinant obrazu. Widz uczynnia – w tym jest czynny, aktywny!

Podmiot idealny?

Podmiot idealny nie zachowuje swojej faktycznej postawy, z jaką przyszedł do dzieła. Swych oczekiwań, swego światoglądu, swego ja czy swojej osobowości nie ma za miarę dzieła („za miarę wszystkich rzeczy”). Kto tak czyni, ten w dziele spotyka tylko to, co mu odpowiada lub nie odpowiada (co mu nie odpowiada jako jemu nieodpowiadające, a nie w tego czegoś swoistości, autonomii...). Kto tak czyni, ten znajduje tylko refleksy, echa własnej duszy (narcyzm)? Kto tak czyni, ten żyje swymi upodobaniami, wartości utożsamia z podobaniem lub niepodobaniem się.

Podmiot idealny nie spotyka tylko tego, co go porusza, odpowiednio do swych własnych nastawień; gotów jest je porzucić. Odsunąć, zawiesić... Swej wrażliwości nie ma za coś ostatecznego, lecz podejmuje próby uwrażliwienia się... Otwarcia... Próbuje przyjąć inne, odmienne punkty widzenia. Szuka owocnego punktu widzenia – to mało, ryzykuje punkt widzenia, którego owocność nie jest już uprzed-

nio zdefiniowana przez to, jaki jest, w co wierzy, czego oczekuje... Rzykuje wchodząc w nowy sposób odnoszenia się...

Od-czuwanie jest przecież istotą twórczości¹⁰. Każde jest interpretacją – o ile nie jest pseudointerpretacją...

Idealny podmiot wchodzi w wielość punktów widzenia, wchodzi w ruch, w którym podejmuje próby odnoszenia się na wiele sposobów, wypatrując w tym, co dzięki nim się pojawia, nasłuchując... Daje się porwać grze wielu aspektów dzieła – aspektów, oblicz, czyli obrazów, a skoro obrazów, to (i) „przedmiotów” w nich się uobecniających – „pozwala im budzić w sobie echa” (por. A. de Saint-Exupéry: „co pozwoliłoby przedmiotom budzić w sobie wzajemne echa”¹¹).

7. Ideatyczne konteksty obrazu

Istotnym pozasubiektywnym czynnikiem określającym obraz są idee, w szczególności określają one przyjmowany punkt widzenia. Obraz określa się w odniesieniu, w kolejnych odniesieniach do elementów, grup wieloświata idei. To kolejna determinanta obrazu, jego kontekst ideatyczny.

Wprowadzam określenie „ideatyczny”, wiążąc z nim to właśnie znaczenie: odnoszący się do idei, związany z ideami, właściwy ideom. Znajdujące się w obiegu słowa „ideowy” oraz „ideologiczny”, jakkolwiek wskazują na związek z ideami, to jednak zbyt obciążone są konkretnymi, dodatkowymi znaczeniami, których tu nie chcę przywoływać.

Idee: pojęcia, koncepcje, opowieści, mity, ideały, wartości, problemy-pytania, teorie... Idee pozostają w tych czy innych relacjach, tworząc szczególne uniwersum, w którym można wyodrębnić różne poduniwersa. To wieloświat, ale zarazem jeden świat idei.

Ponieważ wchodzące w grę (!) idee mogą przynależeć do różnych, względnie samodzielnych, szczególnych kręgów ideowych czy zbiorów idei – np. nauka, magia, religia, teologia – skłonny byłbym użyć

¹⁰ Zob. J. Krupiński *Od-czuwanie – istota twórczości. Szkic o aktywnym charakterze kontemplacji* „Estetyka i Krytyka” 2003 nr 5; wersja poszerzona tego tekstu dostępna na stronie www.krupinski.asp.krakow.pl.

¹¹ A. de Saint-Exupéry *Twierdza* A. Olędzka-Frybesowa (tł.) Warszawa 1998 s. 316.

właśnie określenia „wieloświat idei”. Jednak to jeden świat, nawet jeśli składające się nań podzbiory zawierają wzajem sprzeczne elementy. Nie twierdzę przy tym, że jakkolwiek obraz może pojawiać się dzięki włączeniu lub poruszeniu całego wieloświata idei. Nawet przez to, że sam coś weń wnosi.

Liczba mnoga: dane dzieło może być osadzone, zakorzenione w kilku kontekstach, jeśli nawet jeden z nich dominuje, na przykład kontekst religijny, obyczajowy, moralny, społeczny, historyczny, naukowy bądź techniczny...

Jak wiadomo, o uniwersum idei uczył Platon. Platonik lokowałby tam praobrazy. Historia idei wskazuje, iż same idee myślane były obrazowo. Złagodzony platonizm w tym uniwersum lokuje obrazy, pojęcia, teorie (θεωρία, pierwotnie: „widoki”, „wglądy”), mity, wartości... W XX w. znaczące reinterpretacje platońskiego świata idei dają także K. G. Jung („nieświadomość zbiorowa”, archetypy początkowo nazywał „praobrazami”), N. Hartmann („duch obiektywny”) czy K. R. Popper („Świat nr 3”) – tak pojęty świat idei nie ma już statusu absolutu, ostatecznej Rzeczywistości. Wspomnieć można także, że z myślą o sztuce podobną koncepcję formułuje André Malraux (bodajże w ogóle nie wspominając inspiracji w myśli Platona). Pisze o *musée imaginaire*, „muzeum wyobraźni”. Wyjaśniając krótko: to zbiór obrazów, do których odwołuje się nasza wyobraźnia (czyli zdolność tworzenia obrazów) na przykład w doświadczeniu konkretnego tworu, dzieła.

W doświadczeniu dzieła, w stawaniu się obrazu idee mogą być czynne na kilka sposobów. Przede wszystkim pewne idee określają postawę „podmiotu”, jego sposób odnoszenia się, ujmowanie, nastawienie. Wyznaczają przyjmowaną przez patrzącego, przez „widza”, perspektywę. Perspektywę, czyli punkt i kąt widzenia (to zarazem perspektywa obrazu). Wyznaczają horyzont jego spojrzenia, czyli krąg, w granicach którego wypatruje, po który widzi – „widnokrąg” („podmiotu”) obrazu. Po drugie, pośrednio, na drodze projekcji perspektywy czy horyzontu podmiotu, jako jego projekcje wyznaczać mogą sens, znaczenie, wartość, istotę „przedmiotu” obrazu. W jakiejś mierze, wyznaczonej przez inne determinanty obrazu, przede wszystkim dzieło jako nośnik, projekcje te nie mogą być dowolne. To, na co ktoś rzutuje czy próbuje rzutować pewne treści swego umysłu czy swych zmysłów, swego ciała, nie jest tutaj obojętne – w przeciwnym razie dla wyłaniającego się obrazu obojętne byłby nośnik (obraz ist-

niałby rzekomo już „w głowie” podmiotu, a bez znaczenia pozostawałoby, czy jeszcze wtórnie zostanie rzucony na jakiś ekran).

Nie wyklucza to tej twórczej możliwości, że patrzący zmienia perspektywę i horyzont w toku obcowania z dziełem – a wraz z tym ukazują mu się odmienne obrazy. Ten nowy nie musi zastępować pierwszego i wykluczać go; mogą one wchodzić w tę czy inną interakcję, grę.

(Dobry fałszerz trafia w przyjęty przez siebie punkt widzenia. Dopóki reprezentuje panujący w jego kręgu punkt widzenia, dopóty jego falsyfikat nie zostaje rozpoznany jako taki. Na poziomie materialnym przeakcentowane zostają cechy malowidła doniosłe z danego, przyjętego punktu widzenia).

Dzieło, na przykład malarskie, jako obraz określa się w odniesieniu do świata idei (w szczególności ujawnianych przez inne dzieła). To odnoszenie czy odniesienie dzieła jako obrazu do idei może mieć dwojakie ukierunkowanie: dzieło odnosi nas do pewnych idei bądź zostaje przez nas odniesione do pewnych idei? Idee przywołuje, skupia, wiąże, do pewnych idei odnosi, a z drugiej strony właśnie (poniekąd odwrotnie) zestawione z pewnymi ideami, w świetle tych czy innych idei jest widziane. Nie chodzi o nasze skojarzenia (sfera psychiczna), lecz o związki idei (sfera duchowa)!

Nie można przesądzać, że w doświadczeniu estetycznym jako takim muszą zostać pominięte wszelkie możliwe pozaestetyczne czy pozaartystyczne znaczenia związane z nośnikiem obrazu. Taki estetyzm prowadzi do negacji obrazu jako obrazu, negując znaczenie estetyczne jego związku z tym, czego jest obrazem, i całej dziedziny, do której taki „przedmiot” należy (estetyka „czystej formy”).

Można wyodrębnić ideatyczne konteksty: teoretyczny („literatura”) oraz obrazowy („imaginatura”) – jakkolwiek nie oznacza to, że dzieli je przepaść.

„Literatura”

Znaczenie kontekstu teoretycznego w sztuce negują wyznawcy przekonania, zgodnie z którym pomiędzy dziedziną obrazów a dziedziną słów, pojęć, koncepcji, teorii występować ma rozdział wykluczający łączność i wzajemne dopełnianie się. Przekonanie to miałyby znaleźć uzasadnienie w tym, jakoby na przykład czyste malarstwo było wolne od „literatury”, byłoby sprawą oka, żywiołem samego widzenia. Zwo-

lenników tego stanowiska zapytać należy, czy samo oko cokolwiek widzi, czy „oko” to gałka oczna. A przecież w procesie widzenia bierze udział także nawet nie tyle mózg, ile umysł. Gdzie zmysł, gdzie umysł, tam i tu, o czym „dobrze wie” język polski, jest myśl – myśl! Słowa, a tym bardziej litery, mają także komponentę obrazową (poezja!).

O kontekście „teoretycznym” pozwala w szczególności mówić efekt *déjà dit* (to, co już powiedziano): słowa (pojęcia), zdania (opisy, teorie), „myśli”, na których tle, czy w odniesieniu do których, określa się dzieło – z perspektywy (idealnego?) odbiorcy. Jednak na kontekst „teoretyczny” nie składają się tylko elementy literatury.

Dzieło nawiązuje lub może być odniesione do pewnych wypowiedzi, zdań, „myśli”. Przywołuje je, narzucają się w związku z nim – pamiętane, żywe, chociażby w nieuświadomiony sposób, określają obrazy, którymi dzieło się istni.

Jeśli autorowi dzieła zależy na ukierunkowaniu uwagi i skojarzeń odbiorcy, może dobrać i użyć możliwie trafnych słów i sformułowań w tytułach prac: poszczególnych dzieł, całego cyklu. Te zwykłyśmy traktować jako integralnie przynależne do dzieła, w przeciwieństwie do tekstów i wypowiedzi artysty stanowiących formę autokomentarza (nie rozważę tutaj przypadku sztuki konceptualnej).

„Imaginatura”

Kontekst obrazowy dzieła to swego rodzaju „imaginatura”. Termin ten wprowadzam przez analogię do słowa „literatura” (to, co uformowane, zrobione z liter; wedle *Oxford English Dictionary* dosłownie to *acquaintance with letters*, czyli „obycie z literami”; jak pamiętamy, *illiterate* to analfabeta). W imaginaturze chodzi o *images*. Toteż synonimem imaginatury nie jest pinakoteka, czyli zbiór dzieł malarstwa i rysunków (*pinacotheca = picture gallery; picture = painting or drawing*).

Podobnie jak „obycie z literami”, dla uczestnictwa w kulturze, a w szczególności w jej wytworach o charakterze wizualnym, ważne jest obycie z obrazami. Brak takiego obycia także jest rodzajem „analfabetyzmu” (wizualnego, plastycznego, artystycznego). Niemniej czy w wypadku każdego człowieka jego imaginatura jest szersza od zbioru obrazów, które widział (dzieł obrazowych, zjawisk czy widoków)?

Bogatsza, jeśli w nieświadomości czy genach nosimy obrazy „wrodzone”, praobrazy (w ten sposób Jung początkowo określał archetypy).

Przez imaginaturę dzieła rozumiem zbiór wszystkich obrazów składających się na jego kontekst. Obrazów współokreślających je, dających się włączyć w jego sens, do- i współokreślających jego sens – dzieła jako obrazu czy *continuum* obrazów.

Z imaginaturą wiąże się efekt *déjà vu*. „Déjà vu”, pojęte dosłownie, jako to, co już widziane, co już widziano, a na tle czego, w czym, wobec czego określa się dzieło (w perspektywie odbiorcy dzieła).

Imaginatura dzieła albo inaczej obrazowy kontekst dzieła to zbiór (sieć) obrazów, które wchodzą w relacje z danym dziełem, określając jego sens – z perspektywy potencjalnego (idealnego?) widza, słuchacza – patrzącego, słuchającego...

Analfabetami wyobraźni, widzami, którzy niewiele widzieli i nie potrafili wiązać, odnosić, bywają często tzw. „odbiorcy”.

Nawet artyści „tworząc” mogą nie widzieć własnego dzieła: to znaczy nie widzą w istocie obrazów, jakimi istni się wykonana przez nich praca (nigdy nie wypatrzą wszystkich możliwości). Czy jednak nie jest twórcza dlatego, że przekracza ich myśli, ich samych? Co cudowne, (arcy)dzieło wyróżnia to, że nikt nigdy nie ogarnie wszystkich obrazów, którym może ono pozwolić się pojawić. (Arcy)dzieło obrazami istnieć się może nieskończenie. Obrazami, czyli wyglądami, aspektami, profilami, sylwetami... Rzeczywistości?

Determinants of a Work of Art: a Continuum of Images

A work of art exists through images. The determinants of a work of art seen as an image are the following: vision; the carrier of the image, the object produced and/or the chosen artefact; the surroundings of the carrier, in which it is placed; the functional context of the work the “subject” of the image, i.e., what is seen, the thing portrayed in the image; the world of the “subject” of the image; the onlooker, the viewer of the image; the “ideatic” context of the image, and of its subject in particular (“the world of ideas”). Essentially, the category of “image” determines the character of a work of art. Yet on a more basic and original level, it determines the very way the human world exists, and human beings themselves. Thus art becomes significant for human beings.