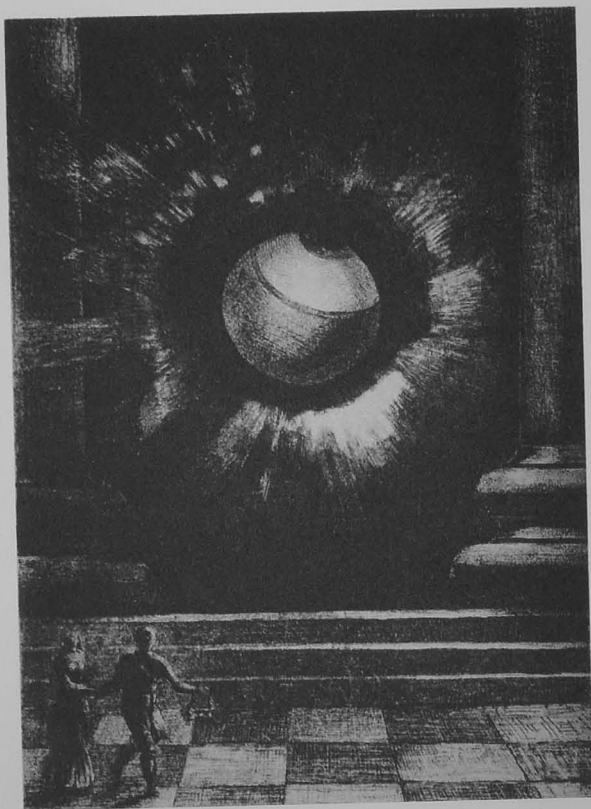


Inne obrazy



Odilon Redon *Dans le Rêve*, plansza VIII: *Wiza*, 1879

Maria Poprzęcka

Inne obrazy

Oko, widzenie, sztuka. Od Albertiego
do Duchampa

słowo/obraz terytoria

Biblioteka IHS UW



1077014461

Biblioteka
Instytutu Historii Sztuki
Uniwersytetu Warszawskiego

26733

Inne obrazy

Może świat został przez Pana Boga po to stworzony, żeby odbijał się w nieskończonej liczbie oczu istot żywych, albo, co bardziej prawdopodobne, w nieskończonej liczbie ludzkich świadomości.

Czesław Miłosz

„Przechodzimy przez życie z jednym okiem nadmiernie aż wyostrozonym, z drugim ślepy, zaciągniętym bielmem. Wystarczy, by widzieć? Nie, nie wystarczy”¹ – twierdzi Gustaw Herling-Grudziński, pisarz obdarzony wyjątkowym darem widzenia².

Oculis corporis i oculis mentis, oczy ciała, zdolne postrzegać tylko świat zmysłowy, i oczy duszy, mogące ujrzeć to, co niewidzialne, złudne „widzenie jak w zwierciadle”, przeciwstawione przez świętego Pawła widzeniu „twarzą w twarz”, mamidła, które przed ludzkimi oczyma roztacza świat, i prawdziwe widzenie ślepych mędrców – Herling-Grudziński, mówiąc o jednym oku „nadmiernie aż wyostrozonym”, a drugim „zaciągniętym bielmem”, dodaje kolejny dualizm do długiej listy opozycji, jakie kultura wiąże ze wzrokiem.

Oko jest nie tylko „oknem na świat”, jest też „zwierciadłem duszy”. Okiem się widzi, ale także, w sposób zamierzony lub bezwiednie, wyraża siebie. Bogactwo języka daje pojęcie o możliwościach tej ekspresji. Można dawać znak wzrokiem, patrzeć porozumiewawczo, przeszywać lub miażdżyć spojrzeniem, spoglądać otwarcie, ale i uciekać wzrokiem, wstydliwie lub obłudnie spuszczać oczy. Nawet ruchy powiek są pełne znaczeń. Jakże wymowne jest „puszczenie oka”, zaledwie jedno mrugnięcie. Spojrzenie może mieć wielką siłę – błogosławioną lub przeklętą. Jest wspaniałym darem, bo wzrok to najbardziej poznawczy ze zmysłów. Ale patrząc, można sprowadzić na siebie najstroższe kary – jak żona Lota, zamieniona w słup soli za złamanie boskiego zakazu. Także ślepotą, straszliwe kalectwo, wcale nie jest jednoznaczna. Może dotknąć za przekroczenie boskich prerogatyw, ale jest też szczególnym znamieniem

wieszczy, proroków, jasno widzących „okiem wewnętrznym”³. Z racji swej siły i przewagi wzrok może być wreszcie cenzorem innych zmysłów.

Nie tylko widzimy, także jesteśmy widziani. Tracimy wówczas dominującą pozycję podmiotu patrzącego, stając się kimś wystawionym na pokaz, bezbronnym przedmiotem czyjegoś spojrzenia. Fenomen „złego oka” – przynoszącego nieszczęście *malocchio* – obecny w wielu kulturach, jest zaledwie jednym ze świadectw mocy przypisywanej spojrzeniu i lęku przed nim. Zabija nie tylko śmiercionośny wzrok Meduzy⁴ czy bazyliuszka, ale także miłosne spojrzenie Orfeusza. Stąd tyle tak krańcowych emocji budzi świadomość, że oto ktoś na nas patrzy. Od maniakalnej obawy przed byciem śledzonym po dewiacyjny ekshibicjonizm – te skrajne, chorobliwe objawy świadczą, jak silne i biegunowo odmienne mogą być psychiczne reakcje na fakt bycia przedmiotem czyjegoś oglądu. Psychologia wskazuje na skopofilię – chęć bycia widzianym, i skopofobię – obawę przed czyimś wzrokiem, jako na jedne z podstawowych stron ludzkiej psyche⁵. I jest wreszcie samopostrzeżanie – widzenie naszego własnego odbicia w lustrze lub innej lśniącej powierzchni. Lustro chwyta zarówno nasze spojrzenie, jak i nasz obraz. „Antyczny mit o Narcyzie, który zakochał się we własnym obrazie odbitym w zwierciadlanej tafli wody, do dzisiaj stanowi najgłębszy wyraz doświadczenia Ja jako Innego (w sensie Lacana)” – twierdzi Hans Belting⁶.

Historyka sztuki, którego zawodem jest patrzeć na obrazy⁷, nachodzi w pewnym momencie pokusa, aby przyjrzeć się już nie obrazom, ale samemu patrzeniu. Patrzeniu, którego wynikiem jest obraz, lecz także swemu patrzeniu na obrazy. Czy jednak ma po temu kompetencje? Czy nie jest to sprawa wymagająca wejścia w tak specjalistyczne dziedziny jak oftalmologia, psychofizjologia wzroku czy – już bliższa historii sztuki – psychologia percepcji? W przedstawionych w tej książce refleksjach pozostają jednak na obszarze swojej dziedziny. Idę tu za radą Gastona Bachelarda, zwierającego się w małej, cudownej książeczce

Plomień świecy, jak oparł się „pokusie napisania uczzonej książki na temat płomieni”⁸. Oprzeć się pokusie napisania uczzonej książki o patrzeniu na obrazy nie jest trudno. Temat jest właśnie jak płomień – tyleż przyciągający, co migotliwy, wciąż zmienny i niepozwalający się uchwycić. Można tu wykorzystać jeszcze inne zalecenie dane tamże przez Bachelarda, które niech też stanie za deklarację metodologiczną: „Mniej wnikliwej erudycji ze stanowiska psychologii intersubiektywnej, więcej wrażliwości ze stanowiska psychologii spraw intymnych”⁹. A patrzenie na obrazy – przy wszystkich zakłóceniach, zapośredniczeniach i zniekształceniach, jakie napotyka i o jakich będzie tu mowa – pozostaje wszak „sprawą intymną”.

Brian O’Doherty w brawurowym tekście o „białym pudle” nowoczesnej galerii i sytuacji widza, który się w niej znalazł po to tylko, by patrzeć na sztukę, dochodzi do wniosku, że jako osoba został on wyeliminowany, zredukowany do oka. Galeryjny widz to „patrzący i jego snobistyczny kuzyn Oko”, które jest „organem szlachetnym, estetycznie i społecznie wyższym niż patrzący”. „Twe własne ciało jest tu dziwnym meblem, wyraźnie zbytecznym intruzem”¹⁰. Oko oznacza czystą wizualność i „ma problem z treścią, która jest ostatnią rzeczą, którą pragnie zobaczyć”¹¹. Wychodząc z zupełnie innych założeń, do takich samych wniosków doszedł Jean-François Lyotard: „zwiedzający jest okiem [...] na wystawie malarstwa doświadczenie podmiotu jest kształtowane przez jeden jedyny zmysł, jego wzrok”¹². Tekst O’Doherty’ego to znakomita (choć zjadliwa) diagnoza galeryjno-muzealnej przestrzeni, w ogromnej mierze determinującej eksponowaną w niej sztukę i jej odbiorcę. Przyjemnie czyta się zdania będące potwierdzeniem własnych kłopotów z patrzeniem, jak to na przykład, że „hydrant w nowoczesnym muzeum nie wygląda jak hydrant, ale jak estetyczna zagadka”¹³. Pisząc o patrzeniu na sztukę – bo temu poświęcona jest ta książka – chcę jednak bronić osoby widza, także jego cielesności i niesionych przez nią, nie zawsze patrzenie wspomagających uwarunkowań. Nie ma sprzeczności między okiem a patrzącym. I oko nie ma trudności w dochodzeniu sensu tego,

na co patrzy. Oko, ta „najdoskonalsza z wszystkich rzeczy stworzonych przez Boga” (ten cytat z Leonarda da Vinci będzie tu parokrotnie powracal), jest naszym, nam danym i nam poddanym cielesnym organem, a nie oddzielnym optycznym aparatem, choć bywało jako takie traktowane.

Bardzo trudno byłoby napisać systematyczną historię patrzenia, a nawet tylko jeden (choć może najbardziej pouczający i fascynujący) jej rozdział, tytuły patrzenia w sztuce i na sztukę. Byłaby to „wielka narracja o bardzo szlachetnym rodowodzie”¹⁴. „Historyczność widzenia”, „historyczność oka” – głównie w odniesieniu do sztuki – jest obecnie przedmiotem żywych debat¹⁵. Na najszerszym planie dyskusja ta, jak wiele podobnych, dotyczy „naturalnej” bądź też „kulturowej” istoty postrzegania wzrokowego, jak również jego uzależnionego od danej kultury bądź też uniwersalnego charakteru¹⁶. Dyskusję komplikuje podnoszony ze strony psychologii fakt, że wzrok w swoim działaniu jest sprzężony z innymi zmysłami, aczkolwiek w pewnych kulturach może być sztucznie wydzielony¹⁷. Stąd pogląd, iż pewne kultury czy epoki są okolocentryczne, albo zdominowane przez zmysł wzroku. Wzrok był zmysłem, który w swej pełni i złożoności wykształcił się najpóźniej (co swego czasu sprawiało kłopot zwolennikom teorii ewolucji), ale też – o czym warto pamiętać – jak żaden inny ze zmysłów doczekał się potężnego wsparcia ze strony techniki niezmiernie udoskonalającej i pomnażającej jego możliwości.

Na planie bliższym samej sztuce dyskusja dotyczy w równej mierze wzroku twórcy, jak i wzroku odbiorcy. Tu także ścierają się poglądy zwolenników tezy o historycznej zmienności widzenia i jej przeciwników, przekonujących – jak filozof sztuki Arthur Danto – iż to nie oko, lecz my, patrzący, jesteśmy historyczni¹⁸. Teza, że oko jest tak historyczne jak ludzka wiedza – to znaczy że w wizualnej percepcji zachodzą zmiany odbijające zmiany historyczne i że historia widzenia jest całkowicie analogiczna do zmian w produkcji artystycznej – zdaniem Arthura Danta przypisuje znacznie większą elastyczność naszemu systemowi

optycznemu, niż na to pozwalają badania nad percepcją. Co więcej, teza o elastyczności naszego systemu wzrokowego zakłada także, że obrazy zawsze i wszędzie mają te same cele i że wszędzie mogą być mierzone kryterium mimetycznym. Oraz że istnieje paralela między rozwojem sztuki a rozwojem nauki, wreszcie – że w sztuce ma miejsce jakiś postęp. Tymczasem oko raczej ewoluuje, niż ma historię. Zmienia się dzięki mutacjom, nie poprzez zwroty historyczne. Historia, którą możemy nazwać „historią oka”¹⁹, to dzieje tworzenia i kojarzenia²⁰. Historyczna jest różnica między tym, co widzimy, a tym, co widzimy przypisując temu znaczenia. Jesteśmy istotami historycznymi, w przeciwieństwie do zwierząt, mimo że z pewnością dzielimy z nimi podstawowe cechy systemu percepcyjnego. Możemy wyobrazić sobie – zapewnia Danto – achajskich wojowników zmartwychwstałych na środkowym Manhattanie i widzących świat, jakkolwiek daleki od ukształtowanego przez ich kulturę i wierzenia²¹.

Do głównych oponentów przekonania o ponadczasowym charakterze widzenia należy filozof Marx W. Wartofsky, który w licznych publikacjach opowiada się za radykalnie kulturowym rozumieniem wszelkiego doświadczenia wizualnego. „Ludzkie widzenie samo w sobie jest artefaktem, wywołanym przez inne artefakty, zwłaszcza obrazy” – twierdzi²². Niechętny wszelkim fizjologicznym próbom wyjaśniania ludzkiego doświadczenia wzrokowego, Wartofsky uważa, że cała percepcja jest wynikiem historycznych przemian reprezentacji. Widzenie jest produktem zbiorowej ludzkiej woli.

Dyskutowana wciąż teza o historyczności widzenia ma dawną tradycję w historii sztuki. To jeden z klasyków dyscypliny, Heinrich Wölfflin, przed niemal stu laty twierdził, że każdy artysta rozporządza pewną sumą optycznych możliwości, że widzi otaczający świat tylko w pewien właściwy sposób i że to widzenie ma swoją osobną historię. Odkrycie owych warstw optycznych, wytworzonych w rozwoju dziejowym, uczony uważał za elementarne zadanie historii sztuki²³. Wölfflin, kreśląc swoje „podstawowe pojęcia historii sztuki”, ujęte w słynne pięć par

przeciwnych kategorii formalnych, chciał właśnie ustalić „formy widzenia artystycznego”, historyczne, acz powtarzalne schematy optyczne, w które artysta wtłacza treść swoich wzrokowych doznań (nazywając je później – wbrew językowi potocznemu – „formą wewnętrzną”, w przeciwieństwie do „zewnątrznej”, przez którą rozumiał temat, wyraz, treść).

Wölfflin stał się – przywoływanym lub nie – patronem wielu późniejszych tendencji historii sztuki skupionych na rozwoju problemów formalnych i na analizie wizualnej struktury dzieł sztuki. W Polsce szczególnym oddźwiękiem poglądów Wölfflina stała się *Teoria widzenia* Władysława Strzemińskiego, książka – także ze względu na trudne losy autora – oddziałująca u nas szerzej niż naukowe, późno na polski przetłumaczone dzieło szwajcarskiego uczonego²⁴. „Proces narastania świadomości wzrokowej jest procesem historycznym i historycznie uwarunkowanym przez potrzeby społecznie ukształtowanego procesu pracy w różnych, następujących po sobie formacjach historycznych” – pisze Strzemiński, czyniąc retoryczne koncesje na rzecz materializmu dialektycznego. „Ta narastająca baza świadomości wzrokowej stanowi istotne podłoże rozwoju i przemian naszej wiedzy o świecie. Tak my widzimy świat. Nie biologicznie, lecz historycznie. Widzimy realnie, naszym rzeczywistym, uświadomionym wzrokiem”²⁵. I w bezpośrednim odniesieniu do sztuki konkluduje: „Załóżmy określony typ świadomości wzrokowej – a będziemy mieli określony typ plastyki”²⁶.

Celem Strzemińskiego nie było pisanie historii widzenia, lecz zarysowanie jego teorii na szerokim tle modernistycznej reformy widzenia²⁷. Pogląd, zgodnie z którym modernizm charakteryzuje się – między innymi – nowym rodzajem percepcji, jest nadal podzielany przez wielu historyków sztuk wizualnych²⁸. Tu przywoływanym do dziś klasykiem jest Walter Benjamin: „Na przestrzeni wielkich okresów historycznych wraz z całym sposobem bycia ludzkich kolektywów zmienia się również ich sposób zmysłowego postrzegania. Ludzkie spostrzeganie za pomocą cą zmysłów – medium, w jakim się ono dokonuje – jest uwarunkowane

nie tylko przez naturę, lecz również przez historię²⁹. Jako przyczynę dokonującej się w nowoczesnej kulturze masowej zmiany percepcji Benjamin wskazuje zanik „aury” dzieła sztuki, płynącej z jego niepowtarzalności. „Wyluskanie przedmiotu z łupiny, zburzenie aury, jest wyróżnikiem percepcji, której «wyczulenie na jednorodność na świecie» urosło do tego stopnia, że za pomocą reprodukcji wydobywa ją nawet z rzeczy niepowtarzalnych³⁰. Ale Benjamin wskazuje jeszcze na inne, niesione przez nowoczesność zmiany w percepcji. Uosabia je Baudelaire’owska postać flâneura. To spacerujący obserwator nowoczesnego życia miejskiego, „przemieszczający się konsument nieprzerwanie następujących po sobie, iluzorycznych, oferowanych jak towary obrazów”, stale przerzucający swoją uwagę z jednej rzeczy na drugą – od jednego wydarzenia, atrakcji, widowiska czy produktu do następnego. „Percepcja była dla Benjamina czymś zdecydowanie czasowym i kinetycznym: ukazuje on wyraźnie, jak nowoczesność przekreśla możliwość kontemplacyjnego spojrzenia. Nie ma bezpośredniego widzenia poszczególnego obiektu: widok jest zawsze zwielokrotniony, z czymś pomieszany, kolidujący z innymi obiektami, dążeniami, kierunkami” – pisze Jonathan Crary, wnikliwie badający dzisiaj przemiany dziewiętnasto- i dwudziestowiecznej percepcji³¹. Na poparcie tej konstatacji dodajmy cytaty z apologety „nowoczesności”, Fernanda Légera: „Oko powinno być szybkie i dobre. Nie ma czasu na zmarszczenie brwi, na opuszczenie powieki – może być za późno. [...] Dawniej trzeba było czasu: na podróż, na lekturę książki, na katastrofę, na zachód słońca; zjawiska miały długość, szerokość, objętość. I było to zadowalające. Dziś przedmioty są tylko fragmentami przedmiotów³².”

Obraz flâneura – uosobienia modernistycznego sposobu patrzenia – jest pociągający, budzi jednak sprzeciw. Jakie są dowody, że mieszkaniec miasta ma żywszą i bardziej rozproszoną uwagę niż ludzie żyjący na wsi? Czy ma to prowadzić do innych zdolności percepcyjnych? Na poziomie anatomii i fizjologii ludzkie oko jest stale w ruchu, stale bada otoczenie. Oponent tezy „nowoczesnej percepcji”, Noël Carroll, pyta,

czy człowiek pierwotny, żyjący w stałym zagrożeniu, nie musiał mieć bardziej czujnych i ruchliwych oczu niż dzisiejszy mieszkaniec miasta. Owszem, nowoczesne miasto jest bardziej dynamicznym, może bardziej stymulującym otoczeniem. Ale czy jego wizualna atrakcyjność i agresywność (nieporównywalna zresztą z miastem dziewiętnastowiecznym) nie budzi potrzeby ucieczki, właśnie kontemplacji? „Oba sposoby percepcji współlistnieją dzisiaj i sądzę, że zawsze tak było. Modernizm nie wyeliminował kontemplacyjnego spojrzenia” – konkluduje Carroll³³. Koncepcja percepcji rozproszonej, niezdolnej do kontemplacji sztuki, która utraciła swą „aurę”, nie wyczerpuje modernistycznych teorii postrzegania sztuki. Znacznie bardziej ekspansywna i dziś budząca znacznie żywsze opory jest, rozwinięta przez krytyków – klasyków nowoczesności, jak Clement Greenberg, doktryna wizualnego doświadczenia sztuki jako bezinteresownej percepcji czystych form i zawartych w nich prawd uniwersalnych³⁴. Opozycja w stosunku do „modernistycznego okulocentryzmu” ma charakter nie tylko teoretyczny i filozoficzny³⁵, także ideologiczny, artystyczny, antyinstytucjonalny. „Wpływowe teksty o modernizmie – pisze Rosalyn Deutsche – [...] doświadczenie wizualne traktowały jako czystą, nieredukowalną kategorię, odizolowaną od innych porządków doświadczenia. Wizja zyskała charakter esencjonalny. Prestiż tradycyjnej sztuki opierał się właśnie na tej doktrynie czystości wizualnej. Uznawano, iż muzea i galerie po prostu odkrywają i przechowują pozaczasowe, transcendentalne wartości obecne w obiektach artystycznych. [...] W istocie oznaczenie obiektu jako dzieła sztuki zależne jest od warunków tworzących ramy jego funkcjonowania – obejmujących fizyczny mechanizm udostępniania, dominujący dyskurs na temat sztuki i obecność widzów”³⁶. Zdaniem autorki różne, w tym feministyczne manifestacje i działania postmodernistyczne „zakłóciły podstawy modernistycznego modelu neutralności wizualnej w samym jego rdzeniu, demonstrując, że znaczenie powstaje jedynie w interaktywnej przestrzeni pomiędzy widzem a wizerunkiem”, i to kobietom artystkom należy przypisać zasługę „rozbitcia moderni-

stycznej przestrzeni czystego widzenia”³⁷. Czystego – to znaczy całkowicie niezależnego od kontekstu, warunków i okoliczności, w jakich percepcja przebiega. Nie bez znaczenia jest tu fakt, że sztuka coraz częściej wydobywa się z galeryjnej enklawy, a muzeum już nie jest jedynym miejscem jej doświadczania. Zachwianie wiary w modernistyczne „czyste widzenie” miało wielkie konsekwencje zarówno dla sztuki, jak dla wystawienniczej i muzealnej praktyki, lecz wejście w te zagadnienia prowadziłyby daleko poza założenia i cele tej książki. Niemniej owej niewierze, choć raczej płynącej z prywatnych doznań, a nie lekturowych inspiracji, na pewno wiele ona zawdzięcza.

Wspominając tu tylko najważniejsze naszym zdaniem koncepcje „patrzenia w sztuce” i „na sztukę”, trzeba na pewno przypomnieć te, które szczególną rolę przypisywały właśnie patrzącemu i jego wyobraźni. Tradycja takiego myślenia sięga renesansu, gdy Leonardo radził, by dla pobudzenia inwencji wpatrywać się w chmury, przypadkowe plamy, zacieki czy błoto³⁸. Idea ta, spotęgowana w romantyzmie, najbardziej radykalny wyraz znalazła w formule Marcela Duchampa: „*Ce sont les REGARDEURS qui font les tableaux*” – „To WIDZOWIE tworzą obrazy”³⁹. „Udziałem widza” od dawna też interesowała się historia sztuki. „Obrazom w chmurach”, które „z ócz naszych szydzą powietrzną uludą”, czyli zdolnościom projekcyjnym odbiorcy, poświęcił część swojej *Sztuki i złudzenia* Ernst Gombrich⁴⁰. Wychodząc nie od psychologii, jak Gombrich, lecz od analiz odbioru, koncepcję „widza, który jest w obrazie”, rozwinął Wolfgang Kemp⁴¹. Obszerne, historyczne ujęcie tematu „obrazów potencjalnych”, które „zależą od stanu umysłu widza i stają się w pełni, zgodnie z intencją artysty, tylko dzięki udziałowi patrzącego”, dał Dario Gamboni⁴².

Wszystkie te roztrząsania dotyczą w gruncie rzeczy poznawczych funkcji widzenia, roli oka/widzenia w poznaniu, a zatem również poznawczych funkcji sztuki. Wiele z nich pomijam, jak na przykład niewygajające nadzieje scjentystów, przekonanych, że sztuki wizualne mogą

wiele skorzystać ze zdobyczy współczesnej neurobiologii⁴³. Nawet jednak tak pobieżny i wybiórczy przegląd wskazuje, że więcej tu pytań niż odpowiedzi. Czy „historyczność” oka należy rozumieć dosłownie, czy metaforycznie? Czy ludzkie spojrzenie jako takie jest faktem kulturowym, kształtowanym przez zmiany historyczne, na gruncie sztuki zaś kanoniczne „style” i „kierunki” to historyczne formy widzenia? Czy zmiany w sztuce są odbiciem zmian w widzeniu, czy przeciwnie – sztuka zmienia nasze widzenie? Czy w różnych momentach kulturowych ludzie widzą świat inaczej, czy raczej widzą inne światy? Do jakiego stopnia kultura kształtuje nasze widzenie, w tym widzenie sztuki? Czy je zmienia? Czy analiza widzenia sztuki może nam coś powiedzieć o widzeniu (bądź niedowidzeniu) otaczającego świata? Naszym codziennym udziałem jest widok rzeczywistości zapośredniczonej przez fotografię, monitor komputera, ekran telewizora, różnego rodzaju świetlane projekcje. Otaczają nas obrazy wirtualne, szybko i bezładnie miksowane, o alogicznym montażu i iluzorycznej rzeczywistości, która okazuje się wielce sugestywna i perswazyjna. Widzimy, jak media elektroniczne zmieniają sztukę, ale zmieniają też przecież naszą percepcję. Pewnie bardziej, niż jesteśmy to w stanie sobie uświadomić.

Osobna sprawa to inflacyjny nadmiar współczesnej wizualności. Może już nie chcemy patrzeć?

...zakrywam oczy,
broniąc się od natłoku biegnących do mnie obrazów –

pisał stary poeta⁴⁴. Obrona ta jednak może okazać się nieskuteczna, gdyż stajemy wobec obrazów nie tylko nacierających na nas ze świata. Także tych, które są w nas. Obok obrazów zewnętrznych istnieją przecież obrazy wewnętrzne, widziane zamkniętymi oczyma. To jednak te pierwsze pozostawiają ślad w naszej pamięci i w naszej wyobraźni. I nie sposób opisać ich wzajemnych relacji⁴⁵.

Wróćmy jednak do nieposłusznego oka, które w muzeum, tym „zbiegowisku arcydzieł”, pociąga nie tylko sztuka, ale też hydrant czy – co jeszcze bardziej kuszące – widok przez okno. „Obrazy nie istniałyby bez naszego spojrzenia, bez niego byłyby one czymś innym lub w ogóle niczym”, „ożywają jednak dopiero dzięki naszemu spojrzeniu. Wyposażone są wszakże w ów osobisty sens, który wyłącznie my sami możemy im nadać”⁴⁶ – pisze Hans Belting. Obrazy tworzy nasze spojrzenie – w różnej szacie słownej przekonanie to wciąż powraca w refleksjach nad patrzeniem na sztukę. Ale nie ma czegoś takiego jak spojrzenie w ogóle. Aczkolwiek wymagałoby to innego rzędu dyskusji, nie sposób przyjąć Ingardenowskiego zdania, iż „n i e m a [...] dwóch konkretnych wyglądków tej samej, z tej samej strony i w tych samych warunkach spostrzeganej rzeczy”⁴⁷. Jest nieskończona liczba wyglądków, tak jak jest „nieskończona liczba oczu istot żywych i nieskończona liczba ludzkich świadomości”. Stąd jedynie uzasadnione wydaje się, zgodne z Bachelardowskim zaleceniem, rozpatrywanie rzeczy „ze stanowiska psychologii spraw intymnych”.

Przywołany na wstępie Gustaw Herling-Grudziński uważał, że patrzenie „jednym okiem nadmiernie aż wyostrzonym”, a drugim „zaciągniętym bielmem” – nie wystarczy. Tak też to, co mnie najbardziej interesuje, to *tertium quid*, to, co mieści się pomiędzy zrjonalizowanym ostrowidztwem a niedowidzeniem. Książka mówi o „innych obrazach” powstałych w wyniku „innego spojrzenia” i przez to „wyposażonych w osobisty sens”. Nie chodzi rzecz jasna o żadne „osobiste wrażenia” wzbudzone przez sztukę. Wychodząc nie od teoretycznych założeń, lecz raczej od własnego doświadczenia, przeciwstawiam się modernistycznej „doktrynie czystości wizualnej”. Ciekawi mnie to, co nieostre, niejasne, niepewne. Obraz za szybą, w którym odbija się świat otaczający i my sami – ich widzowie. Obraz za mgłą, w którym kształty są trudno rozpoznawalne i niemal nic nie widać. Obraz, który niedoskonała pamięć rysuje pod powiekami. I pomieszanie obrazów zrodzonych z winy

ułamności naszej mnemotechniki, z domysłów, ze skojarzeń. Obrazy powstające za sprawą spojrzenia oka chorego, załamionego, zmęczonego. Oślepienie światłem, uciekającego w ciemność. Także oka złego, bezwładnego, którym – jak pisał Delacroix – ludzie „widzą przedmioty dosłownie, ale doskonałości – wcale”⁴⁸. Albo przeciwnie – oka rozsadzanego przez własną zachłanność, nigdy niezaspokojonego. Wizualne palimpsesty nakładających się na siebie obrazów, odbić, zwielokrotnień i refleksów, jakimi otacza nas współczesne miasto, ale też i dzisiejsza sztuka. Obrazy wykreowane przez wyobraźnię pobudzoną przez dzieło sztuki, ale daleko od niego odbiegłe. Proustowskie rytuały patrzenia nie na to, co jest, ale na to, co się staje dzięki spojrzeniu przekształcającemu rzeczywistość obrazu we własną, artystyczną fikcję.

Wbrew potocznie przyjętemu mniemaniu o „wizualności” kultury współczesnej podzielałam pogląd wyrażony już pół wieku temu przez Rudolfa Arnheima, iż „zdegradowaliśmy nasze oczy do roli instrumentów pomiarowych i rozpoznających – stąd nieurodzaj idei, które można wyrazić obrazowo i nieumiejętność wykrywania znaczeń w tym, co się widzi”⁴⁹. Niepowstrzymanie rozrastające się „wtórne miasto”⁵⁰ towarzyszących sztuce komentarzy i wszelkiego rodzaju zapośredniczenia coraz skuteczniej niwelują zdolność do kontaktu ze sztuką jako „rzeczywistą obecnością”.

Książka traktuje o sztuce, ale nie ma nic wspólnego z popularyzatorskim dydaktyzmem typu: „jak patrzeć na dzieło sztuki”. Kontakt ze sztuką jest tu traktowany jako droga do rozszerzenia i pogłębienia kontaktu ze światem w całym jego wizualnym bogactwie. Przy założeniu, że artyści widzą więcej i lepiej, wnikanie w ich sztukę może stać się dla odbiorców „szkołą patrzenia”, nie tylko na dzieła sztuki. Szkołą patrzenia nieobojętnego, wielostronnego, wartościującego. Bo chodzi przede wszystkim o umiejętność „wykrywania znaczeń w tym, co się widzi”.

Studia wprowadzające poświęcone są właściwym sztuce europejskiej sposobom „dyscyplinowania” widzenia, racjonalizowania zmysłowego

postrzegania, co znalazło wyraz w obowiązujących przez kilka wieków konwencjach przedstawieniowych, jak przede wszystkim perspektywa malarska. Punktem wyjścia dalszych rozważań są pewne sytuacje odbiorcze, zwykle w jakiś sposób zmacone, zakłócone („obraz za szybą”, „obraz za mgłą”), które prowadzą do namysłu nad wdrożonymi przez kulturę mechanizmami i nawykami percepcyjnymi. Przedmiotem rozważań są tu też „inne obrazy” – odbicia, refleksy, zamglenia, cienie, efekty oślepienia światłem. Studium „Obraz pod powiekami” mówi z kolei o, często pomijanej, roli pamięci i niepamięci w naszym obcowaniu z obrazami. Książka, traktując o zagadnieniach teoretycznych, pozostaje bliska dziełom sztuki, które często są i punktem wyjścia, i egzemplifikacją rozważań. Kilka wplecionych tu szkiców poświęconych konkretnym dziełom i artystom pełni funkcję sprawdzianu, testu bardziej ogólnych dywagacji. Nie ma tu żadnych chronologicznych ograniczeń, w polu widzenia jest zarówno sztuka zwana dawną, jak twórczość współczesna. Dzięki temu wychodzi na jaw „długie trwanie” pewnych zagadnień i zjawisk artystycznych, pozornie ulegających szybkim i głębokim zmianom. *Wielkiej szybkości* Marcela Duchampa poświęcone jest studium zamykające książkę. To niepokojące antyarcydzieło XX wieku jak w soczewce skupia w sobie rozliczne wątki przewijające się przez refleksje o „innych obrazach”.

Oko za oko

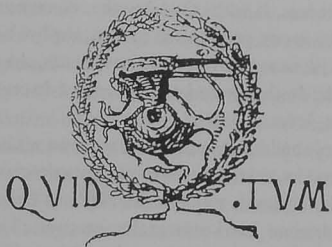
Po co otwarłem oczy
Zalewa mnie świat kształtów i barw
fala za falą
kształt za kształtem
barwa za barwą
wydany na łup
jadowitych zieleni
zimnych błękitów
intensywnych żółtych słońc
jaskrawych czerwonych homarów
jestem nienasycony.

Tadeusz Różewicz

Patrzę nie okiem, lecz poprzez oko.

William Blake

Leone Battista Alberti, najbardziej wszechstronny spośród artystów włoskiego Quattrocenta, uważany za pierwszego, który ustalił system perspektywy centralnej, przedstawił sam siebie na stylizowanym na antyczną cesarską kameę profilowym reliefie. W zakolu brody i szyi umieścił emblemat: uskrzydłone oko¹. Zarówno medalion, zwyczajowo datowany na lata 1434–1436, jak i widniejący na nim emblemat (któremu na manuskrypcie *Della pittura* towarzyszy motto *Quid tum*) doczekały się wielu interpretacji, dotyczących głównie pytania, czy uskrzydłone oko jest okiem artysty, z lotu ptaka ogarniającego wszechświat², czy okiem Boga, który jako *iustitiae servator* swym wszystkim widzącym wzrokiem przypomina o nieuchronności Ostatecznego Sądu³. Źródło literackie, łaciński dialog samego Albertiego *Anuli*, zdaje się wskazywać na wewnętrzną ambiwalencję znaczenia uskrzydłonego oka, które jako swój emblemat obiera dumny *l'uomo universale*, ale zarazem chrześcijański duchowny: „oko jest potężniejsze niż cokolwiek, szybsze, cenniejsze; cóż więcej mogą rzec? Jest przed wszystkim najpierwsze, niczym wódz,



1. Leone Battista Alberti *Uskrzydłone oko*, rysunek 148

król, niemal bóg wszystkich ludzkich członków [...]. Lecz winno to nam przypominać, że musimy za te wszystkie rzeczy oddać chwałę Bogu, radować się całą duszą w Nim, wypełniać kwitnący i mężny ideał doskonałości, wiedząc, iż widzi On wszystko, co czynimy i co myślimy. Także, z drugiej strony, przypomina to nam, aby być baczny, wszechstronnym, tak jak na to pozwala nasza inteligencja, aby odnaleźć wszystko, co prowadzi do chwały doskonałości, dążyć do celu z pracowitością i wytrwałością, które są dobre i boskie”⁴.

Kolejny cytat nie budzi już wątpliwości, że mowa w nim o oku ludzkim, jednym ze zmysłów, w które wyposażony jest człowiek: „Czyż więc nie widzisz, że oko obejmuje piękno całego świata? Ono prowadzi astrologów, jego dziełem jest kosmografia, ono wszelkie sztuki ludzkie wspomaga i poprawia, ono wiedzie człowieka w różne strony świata; ono jest księciem matematyki, jego umiejętności są najbardziej pewne; ono odmierzyło wysokość i wielkość gwiazd, ono odkryło żywioły i ich siedliska; ono umożliwiło przepowiadanie przyszłości z biegu gwiazd, ono dało początek architekturze i perspektywie, i boskiemu malarstwu. O, najdoskonalsza z wszystkich rzeczy stworzonych przez Boga! Jakichże pochwał by trzeba, by móc wyrazić twą szlachetność? Jakie ludy, jakie języki zdolne będą w pełni opisać istotne twe działanie?”⁵ – to najwyższa spośród wielu sformułowanych przez Leonarda pochwała oka.

Pochwała wzroku jako najszlachetniejszego ze zmysłów⁶, a co za tym idzie, pochwała malarstwa jako sztuki do tegoż zmysłu się odwołującego, była stałym argumentem szesnasto- i siedemnastowiecznych teoretyków sztuki. W ich tekstach niezmiennie przewija się kilka motywów. Oko jest nie tylko „najdoskonalszą z wszystkich rzeczy stworzonych przez Boga”. Jest ono również „oknem ciała ludzkiego, przez które człowiek rozpatruje swą drogę i zażywa piękności świata”⁷. W oku jest miara i cyrkiel, skąd zresztą kolokwializm „na oko”. „Gdy już nauczyłeś się dobrze, jak dokonywać pomiaru, i zdobyłeś zrozumienie wraz z praktyczną wprawą, tak że możesz robić swe rzeczy ze swobodną

pewnością [ręki] i umiesz każdą rzecz zrobić w sposób właściwy – wówczas nie ma już stałej konieczności, aby wszystko zawsze mierzyć, bo zyskana przez ciebie wiedza o sztuce daje ci dobrą miarę w oku, a wprawna ręka jest ci posłuszna” – pisze Dürer⁸. Wedle świadectwa Vasariego także Michał Anioł „mawiał [...], że cyrkiel trzeba mieć w oku, a nie w ręku, to znaczy osąd”⁹. Topos „cyrkla w oku” powraca u wielu teoretyków manierystycznych, aż po Federica Zuccariego¹⁰. „Czy jednak są nade wszystko oknami duszy i w nich malarz może najwłaściwiej wyrazić wszelkie uczucia, jak radość, ból, gniew, lęk, nadzieję, pragnienia”¹¹. „Ponieważ oko jest oknem duszy – argumentuje z kolei Leonardo – pretože ona boi się utracić je, tak, że jeśli jakiś przedmiot porusza się naprzeciw w ten sposób, że nagle przestrasza człowieka, on za pomocą rąk nie niesie pomocy sercu, źródłu życia, ani głowie, przybytkowi pana zmysłów, ani słuchowi, ani węchowi, ani smakowi, lecz natychmiast przestraszonemu zmysłowi; nie wystarcza mu zamknąć oczu powiekami zaciśniętymi z największą siłą, lecz w tej chwili odwraca je w stronę przeciwną; a nie będąc jeszcze bezpieczny, zakrywa je ręką a drugą wyciąga naprzód, czyniąc ochronę przeciw swemu podejrzeniu”¹².

W kręgu włoskich manierystów napotykać wszakże sąd skrajnie odmienny od powszechnej wśród renesansowych teoretyków pochwały wzroku. Ociemniały artysta, Gian Paolo Lomazzo, podyktował: „Pewne jest, że tym, którzy w wyobraźni tworzą rzeczy subtelne, wydaje się, iż pomaga im, gdy nie słyszą i nie widzą, gdyż unikają nieprzyjemności, jakie przynoszą im oczy przez [oglądanie] przedmiotów [...]. Nic bowiem tak jak przedmioty nie rozprasza człowieka i nie uniemożliwia mu skupienia. [...] Co do tego można wyczytać, że Homer, Demokryt i Platon sami pozbawili się światła wzroku, ażeby lepiej i subtelniej studiować naturę tego, co powzięli i wyobrazili w swym umyśle”¹³.

Motyw oślepięcia jest oczywiście motywem platońskim, wieloznacznym i złożonym u samego Platona¹⁴, podjętym i różnie interpretowanym przez filozofów chrześcijańskich, wśród których szczególne miejsce zajmuje święty Augustyn, odwracający się w *Wyznaniach* od „pożądli-

wości oczu” i zmysłowej światłości ku „Światłości, którą Tobiasz widział, mając cielesne oczy niewidome”¹⁵. Pogląd Lomazza – pozbawionego wzroku malarza – może wydawać się szczególnie przejmujący, ale nie był w swoim czasie oryginalny. W epoce renesansu utrzymywała się legenda, oparta na zdaniu z *Timajosa* Platona, jakoby niektórzy starożytni filozofowie dobrowolnie pozbawiali się wzroku¹⁶, co dla Leonarda było czynem obłąkanym: „A jeśli ów filozof wydarł sobie oczy – pisał w *Traktacie o malarstwie* – aby usunąć przeszkodę dla swych dociekań, to zważ, że czyn taki był godny jego mózgu i owych dociekań, gdyż wszystko to razem było szaleństwem. Czyż nie mógł on zamknąć oczu, gdy popadł w taki szal, i trzymać ich zamkniętych, dopóki szal nie minie?”¹⁷.

Fragment *Traktatu o malarstwie* Lomazza, mówiący o dobrowolnej ślepotcie, stał się dla Michała Pawła Markowskiego punktem wyjścia do rozważań o relacji widzenia jako doświadczenia zmysłowego i tego, co ogarnia „wzrok pozazmysłowy”. Następnie wiedzie go do daleko idących wniosków dotyczących rozdzielenia kultury europejskiej, która „oczy ciała” zwróciła ku idolom, a „oczy duszy” – ku ikonom, jak też nowożytnej teorii malarstwa jako próbującej godzić naśladowanie zewnętrznej strony rzeczy z odtwarzaniem ich strony wewnętrznej¹⁸. Wychodząc od tej samej konfrontacji tekstów Leonarda i Lomazza, chce pójść innym tropem, pytać mianowicie, o jakim oku i o jakim widzeniu może być mowa. Dychotomia *oculis corporis* i *oculis mentis* wyznacza bowiem tylko bieguny, między którymi mieszczą się różne „oczy” i rozliczne „sposoby widzenia”¹⁹.

W *Konkordancji biblijnej* hasło „oczy” zajmuje bez mała pięć stron²⁰. W tej mnogości przywołań objawia się cała związana z okiem i z widzeniem wieloznaczność – tak samego rozumienia słów, jak moralnych ocen wzroku. Mając w pamięci tę wieloznaczność, trzeba zacząć od pytania: jakie „oko” było przedmiotem entuzjazmu renesansowych teoretyków, znających i Euklidesa, i Platona, i Alhazena, i świętego Augustyna? Powołując się na klasyczne studium Erwina Panofsky’ego o per-

spektywie jako formie symbolicznej²¹, Maurice Merleau-Ponty przypomniał, że entuzjazm ten nie był pozbawiony złej woli i że „starali się [oni] zapomnieć o sferycznym polu widzenia Starożytnych, o ich perspektywie kątowej, wiążącej wielkość widoczną, pozorną nie z odległością, ale z kątem, pod jakim widzimy przedmiot, zwanej przez nich pogardliwie *perspectiva naturalis* lub *communis* w odróżnieniu od podziwianej *perspectiva artificialis*, z zasady przydatnej do tworzenia bardzo dokładnych konstrukcji, i aby uwierzytelnić ten mit, posuwali się aż do cenzurowania tekstów Euklidesa, pomijając w przekładach zawadzający im VIII teoremat”²². Istotnie, na perspektywicznych wykresach Albertiego, Piera della Francesca, Pomponia Gauricusa i innych odkrywców perspektywy oko jest jedno. Jest to na pewno „oko cielesne”, a nie „oko duszy”, lecz traktowane raczej jak mechanizm niż część żywego ciała. Ku niemu zbiegają się proste „promienie widzenia”. W jednym oku, niczym w szklanej soczewce, skupia się „piramida widzenia”. „Tu kształty, tu barwy, tu wszystkie obrazy części świata sprowadzone są do jednego punktu i ten punkt jest takim cudem!” – woła Leonardo, badając „naturę oka”²³. Dogłębne studium Martina Kempa o perspektywicznej wiedzy artystów pozwala jednak na zrelatywizowanie przekonania o bezwarunkowym uznaniu za *costruzione legittima* perspektywy centralnej, czyli nieruchomej, monokularnej wizji²⁴. Jej ograniczeń świadomy był i Leonardo, i komentujący traktat Iacoma Vignoli *Le due regole della prospettiva pratica...* (1583) Egnatio Danti²⁵. Danti był matematykiem, ale opierał się na najnowszej wówczas wiedzy na temat budowy oka. Dostrzegał – i to ze względu na sztukę – problem widzenia dwuocznego. Argumentował wszakże tradycyjnie, że oba obrazy przechodzą razem przez połączony nerw wzrokowy i ostatecznie widziane są jako jeden, co pozwala problem zminimalizować, jeśli nie całkowicie go pominąć. Co zaś do kłopotów, które nastęrcza ruchliwość oka, usiłował je rozwiązać, stwierdzając, że malarz ukazuje tylko to, co jest widoczne w jednym okamgnieniu. Czającego się za takim rozstrzygnięciem zagadnienia *punctum temporis* nie podjął. Dostrzegwał natomiast

konsekwencje dla oglądających obraz, którzy muszą znaleźć się w odpowiedniej odległości, aby ogarnąć go jednym spojrzeniem. Stojąc przed tymi problemami, Danti zalecał szczegółowe badanie oka.

Tymczasem oko jako anatomiczny narząd wzroku, struktura oka i jego funkcjonowanie nie interesowały specjalnie renesansowych teoretyków²⁶, niepomnych zalecenia Leonarda co do porządku dzieła: „Nasamprzód opisz oko”²⁷. Wyjątkiem był właśnie Leonardo, podważający wiedzę starożytnych w tej kwestii i roztrząsający takie zagadnienia jak „szklista sfera oka”, rozszerzanie się i kurczenie źrenicy, zdolność przystosowawcza oka, siła i słabość wzroku, wreszcie zwodniczość widzenia. Podobnie w zakres rozważań perspektywistów nie wchodziły problemy percepcji, wystarczająca była tu tradycja arystotelesowska. Ich teorii nie naruszyła też definicja Keplera, zgodnie z którą oko jest niczym *camera obscura*, gdzie na siatkówce powstaje odwrócony obraz. Także Galileusz i Kartezjusz, podkreślając niebezpieczeństwo formułowania wyjaśnień bezpośrednio na podstawie doznań zmysłowych, ugruntowywali przekonanie, iż analiza – również widzenia przestrzennego – winna być prowadzona w ściśle matematyczny sposób. Utwierdzało to artystów o intelektualnej postawie, takich jak Poussin, w poglądzie o zasadności perspektywy geometrycznej, ujmującej przestrzeń w formę wykreślonego „prospektu”, a nie chwytającej powierzchowne dwuznaczności „aspektów”. Wiarę w konieczność poprawiania oka przez rozumowanie tak wyrażał – słusnie uchodzący za akademickiego doktrynera – Roland Fréart de Chambray: „Geometrii [...] posługują się nazwą optyki, chcąc przez ten termin powiedzieć, że jest to sztuka oglądania rzeczy poprzez rozum i oczami myślenia, byłoby bowiem nader bezczelne sądzić, iż cielesne oczy same z siebie zdolne są do operacji tak wzniosłej, jak osądzanie piękna i znakomitości obrazu; wyniknęłyby z tego niemało absurdów. A ponieważ malarz stara się naśladować rzeczy tak, jak je widzi, pewne jest, że jeśli je widzi źle, przedstawi je zgodnie ze swą niedobrą wyobraźnią i wykona zły obraz; toteż zanim weźmie do ręki ołówek i pędzle, winien poprawić swe oko przez rozumowanie, opie-



2. Leonardo da Vinci, anamorficzny rysunek oka

rając się na zasadach sztuki, która uczy, jak widzieć rzeczy nie tylko takimi, jakimi one same w sobie są, lecz także tak, jak winny zostać przedstawione. Byłby to bowiem nieraz ciężki błąd tak je chwytac, jak je oko widzi – choć wydaje się to paradoksem”²⁸.

Zastrzeżenia co do systemu perspektywicznego, a tym samym założonego w nim sposobu widzenia „poprzez rozum”, jakie pojawiły się w XVII wieku, płynęły zasadniczo z dwóch kierunków. Z jednej strony nawiązywano do obecnej już w renesansie idei „sądu oka”, „miary w oku”, przeciwstawionej mechanicznemu, geometrycznemu mierzeniu, wskazywano na zdolności przystosowawcze oka, na jego dynamikę, na problemy widzenia dwuocznego wreszcie. Zwłaszcza w siedemnastowiecznej Francji oponenti rygorystycznej nauki perspektywicznej Abrahama Bosse’a podkreślali, że wiedza matematyczna winna być ograniczana świadomością, jak oko rzeczywiście „widzi” złożone formy w naturze, aczkolwiek ta świadomość nie przekształciła się jeszcze w spójną teorię naukową. Z drugiej strony zastrzeżenia związane były z przemianami w myśleniu o sztuce, wynikały z przekonania, że podstawowe czynniki twórczości, takie jak wyobraźnia czy talent artysty, nie mogą być ujęte w reguły. Co prawda poglądy takie miały w pełni ukształtować się później, dopiero w romantyzmie, lecz zwątpienie w aksjomat, że sztuka jest rzeczą wiedzy i reguł, w tym geometrycznej wiedzy perspektywicznej, nurtowało nawet ortodoksyjnych akademików²⁹.

Do tego zwątpienia w XVIII wieku doszły zasadnicze pytania dotyczące percepcji: jak „widzimy”, jak rozszyfrowujemy doznania zmysłowe, jak je rozumiemy, jak zmysły – zwłaszcza wzrok i dotyk – mają się wzajemnie do siebie (czego przykładem może być *Dioptryka* Kartezjusza³⁰). Debata badających percepcję wzrokową filozofów, oftalmologów i optyków była szczególnie ożywiona w Anglii. Podstawową kontrowersją, którą – upraszczając – nazwać można sporem natywiistów z empirystami, było pytanie, czy percepcja jest wynikiem wrodzonych struktur umysłu, czy też musimy się stopniowo uczyć, jak „widzieć”, czyli właściwie interpretować mieszaninę fizycznych wrażeń, którym poddawane są

nasze zmysły³¹. Odpowiedź na to pytanie utrudniały rozwój wiedzy na temat wielkiego skomplikowania samych mechanizmów odbioru doznań zmysłowych. Interesujące, jak często w owych debatach i w doświadczeniach pojawia się wątek ślepoty – dostarczający zresztą argumentów obu stronom. Wtedy też zaczęto na naukowym gruncie rozpatrywać problemy stawiane niegdyś przez Leonarda, na przykład zależność siły światła od odległości, z jakiej jest ono widziane, odbić na różnych powierzchniach, efektów przezroczystości. Jednakże – jak stwierdza Martin Kemp – zarówno ówczesne filozoficzne rozważania nad percepcją, jak i prowadzone nad nią i nad samym wzrokiem empiryczne badania, aczkolwiek nieporównanie głębiej wnikające w istotę widzenia niż to czyniono wcześniej, znajdowały się już poza zasięgiem zainteresowania artystów. Po części były im niedostępne ze względu na ściśle naukowy charakter, po części zaś przemiany dokonujące się w sztuce odsunęły na daleki plan problemy „uprawnionego” sposobu odwzorowywania na płaszczyźnie przedmiotów umiejscowionych w przestrzeni. Doświadczenia optyków i konstatacje filozofów zerwały prosty łańcuch zależności między widzeniem a wiedzą oraz uczonym sposobem przedstawiania, co leżało u podstaw renesansowej teorii sztuki oraz jej późniejszych rozwinięć i kontynuacji³².

Wszystko to są rzeczy znane, niemal podręcznikowe, przypominam je wyłącznie, aby uwydatnić to, co jest tutaj głównym przedmiotem mojego poszukiwania, a mianowicie *inne widzenie*, jakiego ślady znajdujemy czasami w tekstach, rzadziej w samych obrazach. Nie chodzi mi w tym miejscu o przypominanie – znanych – inspiracji myślą platońską, skłaniającą do odwracania „oka duszy” od cieni, zjawiskowych odbić i widziadeł świata widzialnego ku jasności świata myśli i *Idei*, inspiracji żywych w kręgu włoskich manierystów, a potem znajdujących kanoniczną formę w *Idei* Belloriego. Z drugiej strony nie chodzi tu również o wyszukane i wyspekulowane gry z percepcją. Przeciwnie, interesuje mnie widzenie, które umyka konceptualizacji, maści klarowny obraz ostrowidzów, wprawia patrzącego w pomieszenie.

Można jednak pytać: po co szukać tych spojrzeń niedoskonałych, ułomnych? Przecież wysiłek teoretyków konstruujących wizję rzeczywistości, która zadomowiła się w sztuce europejskiej na wiele stuleci, zmierzał właśnie do eliminacji wszystkiego, co widzenie zakłóca czy komplikuje. Najdobitniej wyraża się to chyba w zaleceniu zasłaniania jednego oka przy odrysowywaniu widoku przez szybę³³. To nie tyle dobrowolne pozbawianie się pełni wzroku, ile naginanie go do apriorycznej, optyczno-geometrycznej koncepcji porządkującej widzialną przestrzeń. Wszystkie pomoce techniczne, o których piszą i Alberti, i Dürer, i Leonardo, jak przydatne w wykresie perspektywy welum, siatki, nakłuwany papier, pozwalająca wiernie odwzorowywać widok szyba, używane jako narzędzie korekty zwierciadło, traktowane są w istocie instrumentalnie, jako całkowicie przezroczyste. Ich naoczna obecność, nieprzezroczystość lub półprzejrystość, refleksyjność, połysk, lśnienia, zniekształcające obraz krzywizny – są nie tylko niedostrzegane, ale całkowicie ignorowane. Odnosi się to nawet do Leonarda, który osobne partie swej książki poświęcił przecież połyskowi i refleksom. W relacji między aktem umysłu a doświadczeniem zmysłowym dominuje ten pierwszy. Widzenie zostaje pozbawione cech zmiennych, przypadkowych, wynikających z cielesnych uwarunkowań, świat widzialny zaś przekształca się w odpowiednio spreparowane, dostępne naszym zmysłom „pole wizualne”³⁴. Po co zatem szukać jakichś elementów przygodnych, działając jakby na opak ówczesnemu myśleniu?

Rozważając „widzenie widzenia”, Tadeusz Sławek zauważa: „Spojrzenie jest darem, o ile wylamuje się ze struktury świata, języka i naszego organizmu jako pewnego rodzaju oczywistości [...] Powiedzmy nawet, iż jest to spojrzenie oka «chorego», którego słabość nagle burzy dotychczasową oczywistość i ostrość wzroku. Rozchwianie, rozpląnięcie się konturów tak dobrze do tej pory znanych przedmiotów, nakładanie się na siebie słów pozornie nieobcych pozwala na restytucję spojrzenia: najpierw dlatego, iż świat zmienia swoją orientację, przestaje należeć do perfekcyjnej, encyklopedycznej pamięci, która pozwala nam nie-

omylnie odzyskać przedmioty i słowa zawsze w tej samej, nieziennej postaci³⁵. W tym miejscu tylko kilka wychwyconych „innych spojrzeń”, innych niż to, które ofiarowuje szeroko otwarte oko poprawione przez rozum.

„Ważną jest rzeczą, ażeby przy obserwowaniu naświetlenia zawęzić pole widzenia przez zmrużenie oczu; w ten sposób światła wydają się przyciemnione i jak gdyby namalowane na przecięciu” – radzi Alberti. „Może tego rodzaju próby doprowadzą adepta do zaprawienia się raczej w rzeźbie niż w malarstwie” – dodaje³⁶. Słowa te padają we fragmencie mówiącym o kopiowaniu i mają czysto praktyczny charakter. Mrużenie oczu jest częstym nawykiem patrzących na obrazy, zarówno malarzy, jak widzów, co można wytłumaczyć tym, że zawężenie pola widzenia eliminuje szczegóły i pozwala lepiej uchwycić ogólną dyspozycję obrazu. Na przeciwnym biegunie tej warsztatowej wskazówki odnajdujemy zalecenie Plotyna: „musisz jakby zmrużyć powieki i zmienić wzrok i zbudzić inny, który wprawdzie każdy posiada, ale którego mało kto używa”³⁷. Chodzi oczywiście nie o pozbawienie oczu ostrości widzenia (wymagania Plotyna wobec sztuki szły wręcz w odwrotnym kierunku), lecz o pobudzenie „wzroku duszy”, który jedynie pozwala dostrzec piękno duchowe. Konfrontując te dwa cytaty, można zauważyć, że to, co było filozoficzną metaforą, staje się przyziemnym, roboczym zaleceniem³⁸. Lecz owo przeciwstawienie nie wyczerpuje oczywiście refleksji nad „zamrużaniem oczu”, mającym *nota bene* bogate odniesienia biblijne. Najbardziej niezwykle – jak to się często zdarza – jest spostrzeżenie i idące za nim pytanie Leonarda: „Spójrz na światło i podziwiał jego piękność. Przymruż oko i spójrz na nie znowu: tego, co w nim widzisz, nie było wprzód, a tego, co w nim było, nie ma już. Kto jest, który je odnawia, jeśli twórca ustawicznie umiera?”³⁹. Nie jest to zdanie empiryka, na ogół przemawiającego do nas z kart *Traktatu o malarstwie*. Zmrużenie oczu kieruje myśl Leonarda poza zmysłowe doświadczenie. Oczywiście spojrzenie narażone na najwięcej złudzeń i mylnych sądów, ale zarazem jakże wzbogacone, to spojrzenie na odbicia – w wodzie,

w lustrze, w szybie. Używanie zwierciadła do kontrolowania malowanego obrazu zalecał już Alberti, twierdząc, że każdy błąd obrazu jest w lustrze szczególnie widoczny⁴⁰. Parokrotnie do tej wskazówki powraca Leonardo, radząc malarzom, aby obierali powierzchnię zwierciadła za swego mistrza⁴¹. Natomiast powstające dzięki odbiciom zwielokrotnienie obrazu, ofiarowywana przez nie wieloaspektowość widzenia, poszerzenie jego pola nie wchodzi w zakres teoretycznej refleksji. Czy zredukowanie szyby i lustra do roli pomocniczych instrumentów to kolejny przykład dążenia do eliminacji wszystkich wizualnych dwuznaczności? Można by tak sądzić, gdyby nie ówczesne obrazy, świadczące o korzystaniu z tkwiących tu możliwości. Najlepszym przykładem może być znany z opisu Vasariego obraz Giorgionego, przedstawiający nagiego młodzieńca odbijającego się w wodzie, w pancerzu i w lustrze i tym samym widocznego ze wszystkich stron, co miało być argumentem na rzecz wyższości malarstwa nad rzeźbą i dowodem, że sztuka malarzka zdolna jest ukazać wiele, a nie tylko jeden aspekt postaci⁴².

Można wreszcie uciec od widzialnego świata, lecz nie po to, by otworzyć oczy duszy, lecz doskonalić pamięć i artystyczne umiejętności. Zamknąwszy oczy, „spoczywając w ciemności w swym łóżku”, powtarzać i utwierdzać w pamięci „zarysy powierzchni kształtów poprzednio studiowanych lub inne rzeczy godne subtelnych rozważań”⁴³.

I można również patrzeć cudzymi oczyma, które widzą inaczej, lepiej. Wtedy „podzielimy sąd Nikomachosa o Helenie Zeuksisa. «Weź moje oczy» rzekł do nieuka, który chciał zganić obraz, «a wyda ci się ona boginią»”⁴⁴.

Widzenie może napotykać różne przeszkody. Leonardo, tak czuły na zjawiska świetlne i atmosferyczne, powodujące zamazywanie się konturów, niejasność barw, nieostrość kształtów, nie mógł pozostać obojętny na różne zakłócone sposoby widzenia. Takie jest widzenie przez kurz, przez dym⁴⁵ czy przez mgłę, będącą „czymś podobnym do zmaconego powietrza”. Leonardo dostrzega, że rzeczy widziane we mgle wydają się większe od rzeczywistych, mniej wyraźnie widzimy rzeczy oddalone

od ziemi, a w mgłę porannej lub wieczornej partie budynków, na które nie pada słońce, są niemal koloru mgły – i usiłuje to wyjaśnić⁴⁶. Opisuje widzenie w strugach deszczu, także takich, przez które przeziera słońce⁴⁷. Jeszcze więcej uwagi poświęca widzeniu samej wody, powstających na niej odbić oraz widzeniu poprzez wodę, która i odbija, i jest przezroczysta, i deformuje kształty, gdy na jej powierzchni tworzą się fale⁴⁸. „Widzenie poprzez wodę” przywodzi oczywiście na myśl słynny fragment *Państwa*, w którym Platon, dowodząc lichoty malarstwa jako sztuki naśladowczej, wskazuje, iż „i jedno, i to samo wydaje się i złamane, i proste, zależnie od tego, czy się to widzi w wodzie, czy poza wodą, i wklęsłe, i wypukłe”⁴⁹. Znowu zjawisko będące dla filozofa argumentem na rzecz zwodniczości widzenia i wszystkich za tym idących konsekwencji, dla renesansowego teoretyka staje się przedmiotem obserwacji, bacznej, lecz tylko obserwacji. Nie oślepi go blask Prawdy, może tylko oślepić blask słońca.

Jest jeden bardzo szczególny sposób patrzenia poprzez wodę, o którym milczą teoretycy, lecz dostrzegają je poeci – to patrzenie przez lzy. „Łzawienie» tyleż osłabia, co i oczyszcza spojrzenie: nie można poważnie myśleć o spojrzeniu nie biorąc pod uwagę łez, które zdaniem siedemnastowiecznego poety są wyznacznikiem człowieczeństwa”⁵⁰. Autor idzie tu za Jacques’em Derridą, przywołującym Andrew Marvella, który chwali Naturę za to, że tym samym oczom kazała widzieć i płakać:

Niech się więc służą podwójną otworzą
Oczy me, czyniąc to na chwałę Bożą;
Inne stworzenia też śpią albo patrzą;
Lecz tylko nasze, ludzkie oczy płaczą.⁵¹

„Gdy lzy napływają do oczu, gdy je wypełniają, a co za tym idzie, jeżeli przesłaniają spojrzenie, to być może właśnie w tym doświadczeniu, w tej strudze wody odsłaniają istotę oka, oka ludzkiego” – konkluduje Derrida w *Pamiętnikach ślepeca*⁵².

Oko łzawi nie tylko, gdy płacze. Także gdy coś w nim uwiera. Lecz to właśnie niedogodność w patrzeniu jest zdolna pozbawić widzenie oczywistości. I tu powraca pytanie: czy oczy zaćmione zdolne są widzieć więcej? Tylekroć cytowany tu Leonardo, dowodząc wyższości obrazu nad słowem, napisał: „Złóż na jakimś miejscu napisane imię Boga i postaw obok niego jego wizerunek; zobaczysz, co będzie bardziej czczone”⁵³. Możemy oglądać taki obraz – to płótno Andrzeja Dłużniewskiego, zamknięte pokaz Kolekcji Centrum Sztuki Współczesnej. Obraz powstał w 1999 roku, dwa lata po wypadku, w którym artysta stracił wzrok. W katalogu wystawy reprodukcję obrazu *Bóg* poprzedza kalka, która obraz/słowo czyni zamglonym, niemal niewidocznym.



Bóg

3. Andrzej Dłużniewski *Bóg*, 1999

Grzeszne oko

Pełna ciebie wyłącznie, tobie wierna dusza
Oko do niewiernego widzenia przymusza.

Szekspir

Żaden zmysł tak nie przywodzi do grzechu jak wzrok. Żaden ludzki organ – czy to w tekstach biblijnych, czy w potocznych porzekadłach – nie był tak wielbiony i tak potępiany jak oko. „Wyniosłe oczy człowieka są poniżone i nachylona będzie wyniosłość mężów” – prorokuje Izajasz (Iz 2, 11). Dawid prosi Pana, aby strzegł go „jak źrenicy oka” (Ps 16, 8), lecz oko lepiej wylupić, niżby się miało gorszyć (Mt 5, 29, Mk 9, 47). Przejrzenie ślepego jest cudem, o czym kilka razy opowiada Pismo, lecz warunkiem wstąpienia Szawła na drogę do świętości była trzydniowa ślepotą (Dz 9, 9). Chrystusowi oczy zasłaniane są przez tych, którzy bijąc go, żądają: „prorokuj!” (Mk 14, 65). „Wszystko, co jest na świecie jest pożądliwością ciała i pożądliwością oczu” – przestrzega Jan (1J 2, 16), lecz obawiających się braku chleba apostołów Chrystus gani: „Jeszczeż macie serce wasze zaślepione? Oczy mając nie widzicie?” (Mk 8, 18). Mówi też uczniom: „Wasze zaś oczy błogosławione, że widzą [...] wielu proroków i sprawiedliwych pragnęło widzieć, co wy widzicie, a nie widzieli” (Mt 13, 17). Rejestr moralnych przeciwstawięń można by ciągnąć długo, wspomnijmy jednak tylko pełne głębokich ambiwalencji, ale też wyjątkowej przenikliwości, odnoszące się do wzroku fragmenty *Wyznań* świętego Augustyna. Poza zwodniczym pięknem świata zewnętrznego „jest jeszcze inny rodzaj pokusy, kryjący w sobie rozliczne niebezpieczeństwa. Oprócz owej pożądliwości, która pociąga do napawania się wszelkimi rodzajami przyjemności zmysłowych i której hołdownicy, gdy się oddalają od Ciebie, giną – istnieje też w duszy popęd do posługiwania się tymi samymi zmysłami już nie dla cielesnych przyjemności, lecz dla zaspokojenia próżnej, nieuzasadnionej ciekawości, okrytej – niby płaszczem – mianem wiedzy. Ponieważ wy-

nika ona z pędu do poznania, a oczy są wśród zmysłów głównymi przewodnikami w poznawaniu, Pismo Święte ją nazywa pożądliwością oczu”¹.

Święty Augustyn o pożądliwość wini też oczy lubujące się w pięknych i różnorodnych kształtach, w świetlistych i powabnych barwach². My, trywialnie, za grzechy oka, przedmioty jego „pożądliwości”, skłonni jesteśmy uważać voyeurystyczne obscena, z których można by ułożyć całą historię sztuk przedstawiających. Liczne wydawnictwa typu „eros w sztuce” już tego zresztą dokonały, ukazując przebogatą panoramę rozciągającą się od paleolitycznych fallusów po współczesne pornografica wszelkich seksualnych orientacji. Może z żalem, ale odsuwam pokusę tego rodzaju przeglądu. Chcę skupić się nie na ikonografii grzechu, skądinąd obfitej i wdzięcznej, nie na tym, co oko widzi, ale jak widzi, a raczej: jak przyuczono je patrzenia na użytek sztuk przedstawiających. Tu bowiem widzieć można przyczyny i grzeszności, i bezgrzeszności widzenia. Jak powiedziano, żaden zmysł tak nie przywodzi do grzechu jak wzrok. Ale też żaden organ naszych zmysłów nie został ujęty w takie karby i poddany takiej kontroli jak oko. Długie i zawile dzieje grzechu oka są więc raczej dziejami prewencji niż występku. Nierozdzielnie powiązanymi z dziejami samego oka.

Szczątkowo znana historia oka – tak jak rysuje się ona z perspektywy nowożytnej sztuki europejskiej – to zatem historia jego dyscyplinowania i samoograniczenia. Wydawać by się mogło, że przy całej wieloznaczności ocen tego zmysłu – najcenniejszego, ale i najniebezpieczniejszego – w sztukach zwanych (trochę z definicyjnej bezradności, ale to inna historia) „wizualnymi” oko i widzenie winny pozostawać w centrum zainteresowania. I tak pozornie jest.

Jak powiedziano, pochwała wzroku jako najszlachetniejszego ze zmysłów była wyjściowym argumentem szesnasto- i siedemnastowiecznych teoretyków sztuki dowodzących szlachetności malarstwa. Przypomnijmy tylko uniesienie Leonarda, nazywającego oko „najdoskonalszą z wszystkich rzeczy stworzonych przez Boga!”³. Ale w kontekście wielkiej

platońskiej tradycji dobrowolnego pozbawienia się wzroku w celu lepszego skupienia się na rzeczach „powziętych w umyśle” zdroworozsądkowość jego rady, aby miast wylupiać sobie oczy, po prostu je zamknąć i czekać, aż szal minie, może wydać się szokująca, niemalże prostacka. Eliminacja filozoficzno-teologicznej spekulacji z rozważań o sztuce to jednak wspólna cecha renesansowej teorii malarstwa. Jej podstawą pozostawało zdanie Albertiego: „malarza w ogóle nie obchodzi to, czego się nie widzi”⁴. Paradoksalne, że ten prawodawca całej nowożytnej teorii sztuki, osoba duchowna, wykształcony na uniwersytetach Padwy i Bolonii doktor prawa kanonicznego, papieski sekretarz i dyplomata, dokonał radykalnego zeświecczenia myśli o sztuce. A także – jeśli tak można powiedzieć – zeświecczenia oka i widzenia.

Albertiańskie oko, w którym tkwi wierzchołek „piramidy widzenia”, to wprawdzie „oko ciała”, lecz traktowane czysto mechanicznie. Albertiego nie interesuje fizjologia oka, pisze na przykład: „niemalżo zastanawiali się starożytni nad tym, czy promienie [widzenia] wypływają z powierzchni, czy z oka; kwestię tę, niewątpliwie trudną, lecz dla nas bez znaczenia, pominiemy”; „nie tutaj miejsce na rozważania, czy obraz powstaje na spojeniu wewnętrznego nerwu, jak niektórzy utrzymują, czy też obrazy tworzą się na powierzchni oka jak gdyby na ruchomym zwierciadle”⁵. Na wiedzę „filozofów” Alberti powołuje się z rzadka, zwykle przeciwstawiając ich poglądom wiedzę malarzy. Jego oko to geometryczny, nieruchomy punkt, w którym zbiegają się „promienie widzenia”. To centrum rzutu. Rozumienie obrazu jako przecięcia przez „piramidę widzenia” zakładało też, a raczej wymuszało dystans, stosowaną odległość oka od obrazowanych przedmiotów. Owo zdystansowanie, odcięcie od tego, co widziane, najlepiej pozwalają odczuć, zalecane jako warsztatowe pomoce przy wykreślaniu przestrzennej struktury obrazu, szyby, wela, kratki. Alberti i inni renesansowi teoretycy, pełni uwielbienia dla *virtù visiva*, stworzyli system, który przy wszystkich jego odmianach i przemianach⁶ ujarzmił oko na bardzo długi czas. Ujarzmił nie przez cenzuralne zapisy (te mogły mieć znaczenie wyłącznie doraźne),

lecz poprzez matematyzację dziedziny zmysłów i sposobu widzenia świata, co – jak twierdzi Jean Clair, stało się po raz pierwszy w kulturze Zachodu⁷. Wynalazek odkrywców *perspectiva artificialis* ujął widzenie w paradygmat jasny i czytelny, przekształcił w czysty owoc intelektu. Ustanowiono i hipostazowano klarowną i wyraźną wizję rzeczy, *fruitio lucida rerum*, eliminując to, co płynne, niewyraźne, zamglone, jako pochodną zmałowanej myśli czy wadliwych założeń. Wizję oczyszczoną z przypadkowości i całkowicie uregulowaną. Nigdy w dziejach sztuki obraz widzialnego świata nie był tak uładzony jak w perspektywicznym pudełku, w którym nawet Leonardo umieścił swą *Ostatnią Wieczerzę*. Oku narzucono spojrzenie, które rozróżnia, przenika na wskroś – łacińskie *perspicere*, skąd perspektywa bierze swą nazwę i swą siłę. Spojrzenie, które wnika, izoluje, wydziela i analizuje. Czy tak patrzące oko mogło być jeszcze „pożądliwe”? Czy zaspokajało tylko *libido scienti* – żądzę wiedzy, która, jeśli nawet należy do szczególnie niedobrych grzechów, to innego wszakże rodzaju⁸. Najbardziej wiodący na pokuszenie ze zmysłów został ujęty w restrykcyjny system przez jego entuzjastów – co jest kolejnym paradoksem. Dokonało się to na użytek sztuki i przedstawiania, lecz konsekwencje desensualizacji i intelektualizacji widzenia były znacznie szersze i zastanawiająco trwałe.

Trwałe zastanawiająco, zważywszy że przy całym zapale do *costruzione legittima* (a zatem właśnie „uprawnionego” sposobu widzenia i przedstawiania, nie tylko umożliwiającego stworzenie iluzji głębi na płaszczyźnie, ale też dającego gwarancję artystycznej doskonałości) widziano jej ograniczenia. Widział je przede wszystkim Leonardo, niepodważający zasad perspektywy geometrycznej, lecz przekonany, że sprawa nie jest wcale prosta, skoro przestrzeń na drodze promieni wzrokowych wypełniają rozmaite ciała obdarzone mniejszą lub większą przezroczystością⁹. Leonardo poświęca tym zjawiskom szczególnie wiele miejsca w swych notatkach. Z tego wszystkiego w malarstwie mamy tylko słynne Leonardowskie *sfumato*, zmiękczające rysy Giocondy czy świętego Jana. Brak jednak wyobrażeń, które choć trochę zbliżyłyby się do

zawartych w *Traktacie* przepisów na obrazy: pejzażu za mgłą, burzy¹⁰ czy bitwy. Lekceważone przez Leonarda ograniczenia malarstwa – jego beczasowość, nieruchomość, niemotę – nowożytnie malarstwo europejskie przełamywało na różnorakie sposoby. Natomiast nie obrazowało tego, czego nie widać. Widzialność pozostawała warunkiem *sine qua non*. Bo przecież „malarza w ogóle nie obchodzi to, czego się nie widzi”. Czego się nie widzi – dodajmy – szeroko otwartym jednym okiem zbrojnym w wiedzę. Malarza nie interesuje też to, co niewyraźne, niejasne, nieostre, zobaczone w przelocie, w rzucie okiem, omiecione wzrokiem, ujrzone mimochodem, znienacka, kątem oka, przypadkiem, w okamgnieniu, z bardzo bliska lub z bardzo daleka, zezem, nie jednym okiem wreszcie, lecz dwoma, ruchomymi i ruchliwymi, zmrużonymi, przyćmionymi, zmęczonymi, chorymi – katalog wyeliminowanych niedowidzeń malarstwa można by ciągnąć długo. Wyeliminowanych przez utożsamienie widzenia z poznaniem, z *cognitionis via*, jakim to mottem opatrzył personifikację Widzenia nieoceniony Cesare Ripa¹¹.

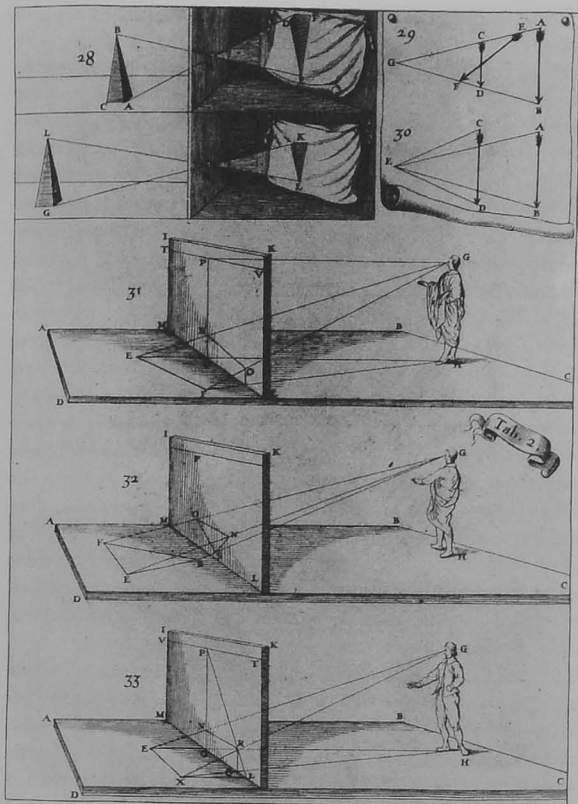
Pogląd o pełnym zdyscyplinowaniu oka przez nowożytnie myślenie o sztuce można kwestionować, przywołując, kwitnące zwłaszcza w manieryzmie, wyszukane gry z percepcją, jak na przykład anamorfoza, wszelkie obrazy-zagadki czy różnego rodzaju sztuczki perspektywiczne, jak też zmyślne optyczne urządzenia wywołujące różnorakie iluzje¹². Sam Leonardo pozostawił zresztą anamorficzny szkic oka. On też chciał zbudować ośmioboczną komnatę z luster, optyczny labirynt. „Istnieją liczne możliwości przedstawiania labiryntów jako przeciwnych biegunów «wszystkiego, co da się przeniknąć»” – pisze Gustav Hocke w niedawno spolszczonej, lecz dawnej książce *Świat jako labirynt*¹³. Trudno jednak zgodzić się z jego konkluzją, że „w nowo uzyskanej wolności «to, co prawdopodobne», a więc to, co bezpośrednio zrozumiałe, w duchu reguł Arystotelesa, nie jest już wiążącym kryterium”. Triki optyczne, będące pochodną wiedzy perspektywicznej¹⁴, właściwe uczonej kulturze *curiosità* i *meraviglia*, nie niosły ze sobą wyzwolenia oka, podobnie jak nie niosła go potem iluzjonistyczna *quadratura*, stwarzająca

pozór otwartych sklepień. Pozostawało ono uzależnione, w jeszcze większym stopniu, od matematyczno-optycznej spekulacji. Stało się tylko przemądrzałe, wbrew przewrotnym iluzjom niezmiennie racjonalne i otwarte wyłącznie na to, co widzialne. Jego nosiciele mogli być znakomitymi członkami Accademia dei Lincei – stowarzyszenia uczonych, rysiookich ostrowidzów¹⁵.

Zupełnie odmienny rozdział nienapisanej historii oka to zarysowane przez Victora Stoichitę przeciwstawienie „oka zaskoczonego” i „ciekawego” – „oku metodycznemu”¹⁶. Stoichita nie wychodzi od teorii, bada „metamalarstwo” – niezwykle bogate i złożone w XVI i XVII wieku „wyobrażenia w wyobrażeniu”, komplikowane przez wprowadzanie w ramy pola obrazowego innych obrazów, ich odwroci, map, luster, przedstawień pracowni malarskich i samego malowania. „Oko zaskoczone” to oko, które wchodzi w różnorakie obrazowe gry intertekstualne, odkrywa pozornie nieważny, daleki plan, czasem niosący przesłanie obrazu. „Oko ciekawe” gromadzi, kumuluje i kombinuje wyobrażenia, jak we flamandzkich *cabinet d’amateur*: obrazach – katalogach kolekcji. „Oko metodyczne” to oczywiście oko z *Dioptyryki* Kartezjusza, urządzenie do widzenia, *camera obscura*, w której obraz rzutowany jest na siatkówkę. Stoichita uważa, że opozycja „ciekawość” – „metoda” jest podstawowym konfliktem malarstwa XVII wieku¹⁷. „W sferze artystycznej kultura ciekawości oparta była na *ars combinandi et inveniendi*, podczas gdy kultura metodyczna na – można powiedzieć – *ars videndi*”. Pierwsza opiera się na mnemotechnice, druga – na *camera obscura*. Pierwsza odwołuje się do erudycji, druga chce osiągnąć *tabula rasa* przez starcie wszystkich mniemań nabytych. Pierwszą kieruje „nienasycona ciekawość”, drugą – „dusza uporządkowana”. Spojrzenie metodyczne właściwe jest malarstwu holenderskiemu, które – niczym postać z ryciny do *Optyki* Kartezjusza, oglądająca oko i rysujący się na siatkówce obraz – sytuuje się przed płótnem, aby zobaczyć, co to jest malarstwo¹⁸.

Lecz oczywiście trzeba się wystrzegać zbyt ostro rysowanych dychotomii. „Ciekawość” i „metoda” czasem stykają się z sobą i nie wyczerpują

siedemnastowiecznych sposobów widzenia i przedstawiania. Inaczej wygląda modelowanie widzenia we francuskich kręgach akademickich, które miało ogromne i długotrwałe znaczenie dla europejskiego malarstwa. Nie chodzi tu o fanatyka wiedzy perspektywicznej Abrahama Bosse'a i jego ryciny, najdobitniej ukazujące rygor, jakiemu poddane zostało widzenie, Bosse'a, któremu wtóruje Roland Fréart de Chambray, zalecający poprawianie oka przez rozumowanie. Bardzo upraszczając: dopiero siedemnastowieczny akademizm postawił przed malarstwem postulat przedstawiania rzeczy wedle zasad sztuki, „która uczy, jak widzieć rzeczy nie tylko takimi, jakie one same w sobie są, lecz także jak powinny być przedstawione”¹⁹. Dla zobrazowania powszechności tego przekonania wesprzyjmy go zdaniem niedoktrynalnego teoretyka, jakim był Roger de Piles: „[malarz] winien patrzeć na naturę dostępną wzrokowi jako na swój przedmiot; powinien mieć jej ideę, nie tylko takiej, jak się ją widzi przypadkowo w indywidualnych przedmiotach, lecz takiej, jaką winna ona być sama w sobie, zgodnie ze swą doskonałością, i jaką byłaby ona rzeczywiście, gdyby nie odwoływały jej od niej rzeczy przypadkowe”²⁰. Eliminacja oka i doświadczeń wzrokowych z procesu przedstawiania – samemu Fréartowi de Chambray zdająca się paradoksem – dokonywała się nie tylko przez poprawianie ich przez rozum. Eliminował je olbrzymi zespół tekstów teoretycznych, owych zasad sztuki, nawet jeśli nie zawsze z sobą zgodnych, to zgodnie prowadzących do celu, jakim miała być doskonałość, osiągnięcie abstrakcyjnego w istocie *point de perfection*. To, co widziane, przekształcane było w kolejnych aktach *inventio, dispositio, elocutio* – aż do pełnej obrazowej autonomizacji. Tutaj najwyraźniej dał o sobie znać retoryczny fundament nowożytnej teorii sztuk wizualnych. Całe akademickie *curriculum*, zarówno dydaktyczne, jak odnoszące się już do samego procesu powstawania obrazu, zostało ujęte w zespół przepisów pozwalających z powodzeniem posuwać się na drodze twórczej właściwie bez oglądania się na cokolwiek – dosłownie: „ogłądania”. Na ewentualne pytanie: jak patrzeć i jak przedstawiać to, co widzialne, istniały gotowe



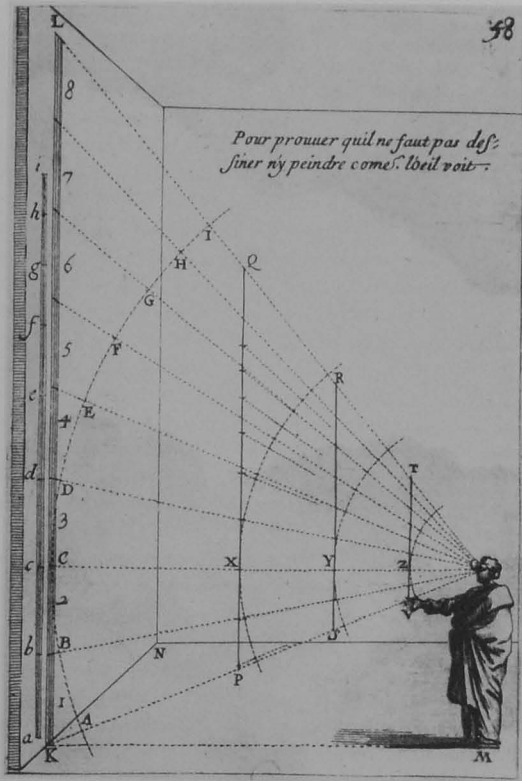
4. Camera obscura jako analogia do ludzkiego oka

odpowiedzi. Denis Diderot twierdził, że naukowa perspektywa jest przestrzenią dla ślepców, zdolnych ją zrozumieć za pomocą swych lasek²¹. W gruncie rzeczy nie potrzeba jej widzieć. Jest bowiem autoreferencyjna. To samo można powiedzieć o akademickich zasadach malarza doskonałego. Oko mogło go tylko sprowadzić na manowce.

Teoria zwana akademicką, będąca w istocie zespołem powszechnie i długo panujących przekonań dotyczących sztuki (do dziś kołających się w potocznym myśleniu), określała nie tylko, „jak widzieć”. Określała też, „co widzieć”, co warte i godne jest malarskiego przedstawienia. To regulowały zasady „wielkiego smaku” i *decorum*. Tu zacytujmy raz jeszcze Rogera de Piles: „Ten wielki smak w dziele malarza [wyraża się] użyciem dobrze wybranych, wielkich, niezwykłych i prawdopodobnych efektów natury: wielkich, ponieważ rzeczy są o tyle mniej doznawalne [*sensible*], o ile są małe lub podzielone; n i e z w y k ł y c h, bo to, co zwyczajne, nie porusza i nie przyciąga uwagi; p r a w d o p o d o b n y c h, ponieważ trzeba, aby rzeczy wielkie i niezwykle wydawały się nie chimeryczne, lecz możliwe”²². Malarz ma zatem mieć idee natury, dokonywać wyboru i przedstawiać rzeczy wielkie stosownie do ich godności – bo tak należy rozumieć zasadę *decorum*. Rzeczy godne przedstawienia przedstawiać w sposób ich godny. Dodajmy tylko, że akademickie zasady nie były tak zasadnicze i restrykcyjne, jak zwykło się sądzić. Jednego wszakże nie było wolno na pewno: przedstawiać byle czego i byle jak. Tak jak byle co i byle jak może widzieć nieuprawnione oko.

Z różnych możliwych przypomniano tu te przypadki i sposoby prewencyjnego niewolenia oka, które zdają się mieć największe konsekwencje dla nowożytnego malarstwa – naukową perspektywę i akademickie zasady regulujące proces powstawania obrazu. Ówczesnej teorii sztuki wyraźnie przyświecała zasada „raczej zapobiegać niż karać”. Nasuwa się zatem pytanie, kiedy i jak oko wyrwało się z systemów mających uchronić je przed pokusami i nieprawidłowościami?

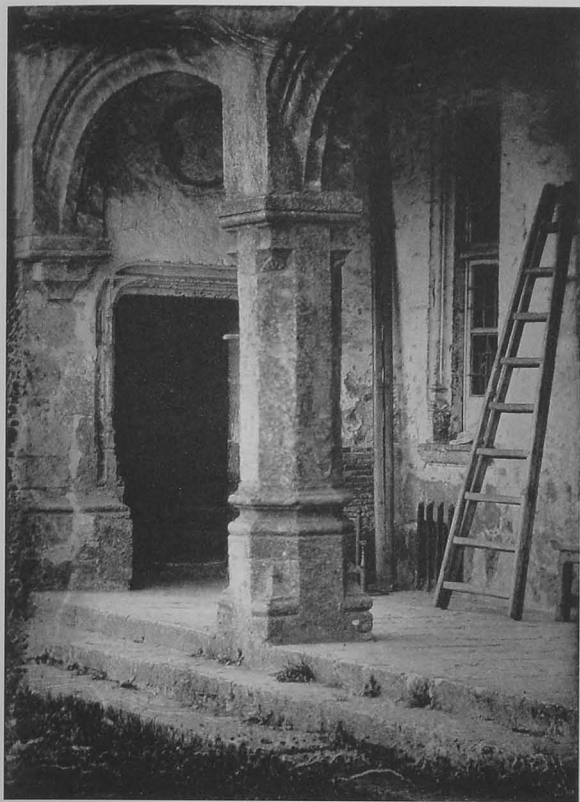
*Pour prouuer quil ne faut pas des-
siner ny peindre come: l'oeil voit.*



5. Abraham Bosse „By dowieść, że nie należy rysować lub malować tak,
jak widzi oko”, 1665

Od czasu klasycznej książki Fritza Novotnego zwykło się wskazywać dopiero na sztukę Cézanne'a nie tylko jako na koniec „naukowej perspektywy”²³, ale i początek rozpadu parowiekowego sposobu przedstawiania. Wydaje się jednak, że rozpad zaczął się wcześniej, i to nie za sprawą wyzwolonego oka artysty, lecz mechanicznego obiektu aparatu fotograficznego. Gdy wytyka się wady perspektywy geometrycznej, zwykle przyrównuje się ją właśnie do aparatu fotograficznego: jednooczna, nieruchoma, mechaniczna, centryczna. Obraz fotograficzny powinien być więc obrazem perspektywicznym i metodycznym. Tymczasem właśnie obiekt – przynajmniej w swych początkach – urzeczywistniał romantyczne marzenie o „niewinnym oku”, nieobciążonym żadnym wizualnym bagażem, choć zapewne czego innego oczekiwali ci, którzy o nim marzyli. Brzmi to jak paradoks, bo to przecież *camera obscura*, optyczne urządzenie wyręczające oko malarza, służące głównie do perfekcyjnego kreślenia widoków perspektywicznych, dała początek aparatowi fotograficznemu. Mechaniczny instrument jako „niewinne oko”? Lecz czas i miejsce są bliskie – Constable marzył, by malować jak *natural painter* wtedy, gdy William Henry Fox Talbot intensywnie pracował nad chemicznym utwaleniem świetlnego obrazu powstającego w *camera obscura*. Znane z historii fotografii wczesne próby Niépce'a czy Talbota dowodzą, że kamera „widzi” inaczej. Odzwierciedla rzeczywistość bardzo daleką od tej, jaką przez kilka wieków ukazywało malarstwo europejskie i do widzenia jakiej nawykły nasze oczy²⁴.

Niepomierne rozszerzenie skali doświadczeń wizualnych i zupełnie inaczej objawiona „prawda natury”²⁵ sprawiły, że fotografia zachwiała wiarą w pewność ludzkiego oka. Więcej – kamera przyczyniła się do utraty uprzywilejowanego miejsca, jakie oko i widzenie miały w procesie poznania²⁶. Ponadto fotografia, od zarania uplątana w różne funkcje, w dużej mierze nieartystyczne, otworzyła drogę do gry z tym, co poza sztuką, w tym także drogę do innych niż przyjęte w sztuce sposoby widzenia i przedstawiania. Pozwalając zobaczyć to, co niewidzialne,



6. Albert Stapfer *Drabina w krużganku zamku de Talcy*, 1840 (?)

niezauważalne lub eliminowane z pola widzenia, zmieniła też sposób patrzenia na rzeczy widziane, najbliższe. Fotografia była niczym „filtr oczyszczający widzenie świata i rzeczy z wielowiekowych narośli”²⁷, aczkolwiek jej wyzwolicielską rolę docenili dopiero surrealiści.

Badania nad wczesną fotografią, długo skoncentrowane na osiągnięciach technicznych, postępującej „artystyczności” z jednej, a komercjalizacji z drugiej strony, pomijały ten aspekt. Lepiej teraz poznawane, ogromne zasoby wczesnych fotografii objawiają inny, nieobecny w tradycyjnej reprezentacji obraz widzialnej rzeczywistości. A więc jakieś nie wiadomo co, nieznaczące i niepiękne widoki, ujęte z niewłaściwego dystansu, niezakomponowane, bez ładu, w zwichrowanej perspektywie, na których, prawdę mówiąc, niewiele widać. Puste pierwsze plany. Zbliżenia nieważnych detali. Obojętność wobec motywu²⁸. Obrazy jakby nieudane, nieporadne – a jednak wykonywane z całą świadomością i z niemalym trudem. Tak jakby koncentracja autorów na samej nowo odkrytej technice pozostawiła widzeniu swobodę. Można to tłumaczyć faktem, że wynalazcy fotografii byli uczonymi, a nie artystami, stąd ich niedbałość o komponowanie kadru (znamienne, że Daguerre, który był malarzem, nawet w swych wczesnych doświadczeniach konwencjonalnie układał utrwalane motywy). Może jednak właśnie dzięki temu odejściu od wymogów sztuki mechaniczne oko aparatu – u zarania wynalazku, gdy ludzkie oko jeszcze nie uczyniło go sobie poddanym – nieoprawione jeszcze przez rozum, pozwoliło zobaczyć coś, co niewarte widzenia, i zobaczyć to w sposób niezgodny z zasadami przedstawiania. Więcej – uznać za warte przedstawienia i utrwalenia. Bardzo rychło i rozwój fotograficznej techniki, i jej aspiracje do rangi sztuki przywołały oko kamery do porządku i wpasowały w wizualne konwencje. Ale proces destrukcji się zaczął. Można było zrobić obraz przedstawiający byle co, ukazane byle jak.

Tu tylko jeden współczesny wynalazkowi fotografii cytat, świadectwo – może nieprzypadkowo kobiece²⁹ – podobnej zdolności widzenia „ni-



7. Gustave Le Gray *Kupa kamieni*, okolo 1849

czego”. George Sand pisze o Rembrandta *Medytującym filozofie*: „oto te przedmioty nie zasługujące na spojrzenie, a tym bardziej na namalowanie, stają się tak interesujące, tak piękne na swój sposób, iż nie możecie oderwać od nich wzroku, istnieją i są godne istnienia”³⁰. Tu zauważyć trzeba, że niemożność oderwania wzroku od „byle czego” czuł już święty Augustyn, jak nikt zdolny przyznać się do niewytlumaczalnych pokus: „Czym to usprawiedliwić, że nieraz, kiedy siedzę w domu, nie mogę oderwać oczu od jaszczurki łowiącej muchy albo od pająka oplatającego je pajęczyną?”³¹.

Czy zdolność zobaczenia byle czego i byle jak rzeczywiście uznać można za wyzwolenie oka, któremu wszak sztuka, za cenę ograniczeń, ofiarowywała wszystkie swoje cudowności? A jednak, gdy patrzymy na nią z rozległej perspektywy, sztuka dwudziestowieczna w wielu swych przełomowych działaniach zwraca się właśnie ku przedmiotom niezasługującym na spojrzenie, nie tylko czyniąc je godnymi namalowania, lecz także pozwalając im istnieć jako takim, czyniąc godnymi istnienia w obszarze sztuki.

„Ostatnie zdobycze fotografii – to już cytaty niekobięcy – ścielą u stóp katedry domy, które z bliska wydawały się nam często prawie równie wysokie jak wieże; każą się kolejno poruszać tym samym budowlom na kształt pułku, szeregami, tyralierką, zwartymi masami; zbliżają do siebie nawzajem na Piazzetta dwie kolumny, przed chwilą tak od siebie odległe; oddalają tak bliskie Salute i umieją na bladym i zatartym tle zamknąć olbrzymi widnokrąg pod łukiem mostu, w ramie okna, wśród liści znajdującego się na pierwszym planie i silniej zaznaczonego drzewa; stwarzają kolejno jednemu i temu samemu kościołowi ramę z arkad wszystkich innych. I sądzę, że jedynie ten proces mógłby, w równym stopniu co pocałunek, z tego, co uważaliśmy za jakąś rzecz o określonym wyglądzie, wydobyć sto innych rzeczy, którymi jest ona równie dobrze, skoro każda z nich jest wyrazem nie mniej uprawnionej perspektywy”. I dalej o pocałunku: „w owej krótkiej wędrówce moich warg do jej policzka ujrzałem dziesięć Albertyn; ta jedna dziewczyna stała się niby



8. Édouard Delessert *Ulica w Millis*, 1854

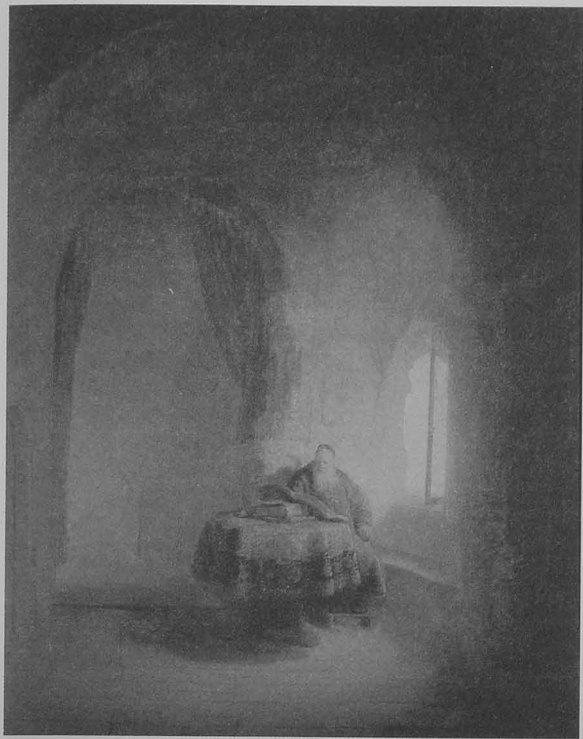
bogini o wielu głowach; ostatnia, którą widziałem, kiedyś się starał zbliżyć do niej, ustępowała miejsca innej”³².

Inne widzenie, jakie objawiła fotografia, niesione przez nią zakłócenia skali i odległości Proust zestawia z widzeniem intymnym, widzeniem z bardzo bliska, które pozwala „z tego, co uważaliśmy za jakąś rzecz o określonym wyglądzie, wydobyć sto innych rzeczy, którymi jest ona równie dobrze, skoro każda z nich jest wyrazem nie mniej uprawnionej perspektywy”. Trudno lepiej i krócej określić rewolucję w widzeniu.

A więc aby wyzwolić oko, potrzeba miłosego zbliżenia? Miłość – jak w sonecie Szekspira – „do niewiernego widzenia przymusza”?

„Ten podwójny profil – jak to nazywają – bierze się stąd, że mam zawsze oczy otwarte. Każdy malarz powinien mieć zawsze oczy otwarte. Moglibyście pytać, jak dochodzi się do widzenia prawdziwie, z jednym okiem czy z dwoma oczami? To po prostu twarz mojej kochanki, Dory Maar, gdy ją trzymam w ramionach” – tłumaczył Picasso swe osławione zniekształcenia twarzy bliskich sobie kobiet³³.

Ale jest też całkowicie inna, acz nie sprzeczna relacja, zanotowana przez fotografa Brassai’a jako komentarz do wypowiedzi Matisse’a: „Z zamkniętymi oczami...” Zjawisko spontaniczności i zagadkowej mocy ręki wyjętej spod kontroli oczu, a nawet umysłu bardzo interesowało Matisse’a. Pragnął się dowiedzieć, do czego była zdolna zdana na samą siebie i jakby odcięta od ciała. Może nie bez wpływu na to były doświadczenia Picassa... Jego rysunki robione około 1933 roku w ciemności albo z zamkniętymi oczami, gdzie poszczególne organy – oczy, nos, uszy, usta – zajmowały nie należące do nich miejsca, dały z pewnością początek twarzom o przemieszczonych częściach, które zaczęły się pojawiać w kilka lat później. Pewnego dnia, 1939 roku, w swojej pracowni przy ulicy des Plantes, Matisse narysował mnie przewiązawszy sobie oczy. Twarz naszkicowana kredą. Wykonał to jednym pociągnięciem. Portret był niesłychanie ekspresywny, może właśnie dzięki temu, że, jak w wykrzywionych twarzach Picassa, usta, nos i uszy błąkały się



9. Rembrandt van Rijn *Medytujący filozof*, 1633



10. Pablo Picasso *Głowa Dory Maar*, 7–8 czerwca 1941

na wszystkie strony. Matisse był zachwycony i od razu mnie poprosił o sfotografowanie go przed tym rysunkiem. Jestem pewien, że to dzieło Matisse'a istnieje już tylko na mojej fotografii”³⁴.

Patrzeć dwojgiem oczu. Mieć je zawsze otwarte. Patrzeć z bliska. Albo oddać się „zagadkowej mocy ręki wyjętej spod kontroli oczu, a nawet umysłu”. Zlikwidować dystans, za sprawą którego perspektywa (i jej dzisiejsze potomstwo, w tym najmłodsze – komputerowa przestrzeń wirtualna) oddala nas od świata. Stłuc szybę, tę zalecaną malarzom *parete di vetro*, za którą rozgrywa swój spektakl sztuka europejska – to przecież leżało w centrum wielu dążeń sztuki nowoczesnej od początku XX wieku. Oczywiście nie wystarczyło zbliżyć ust do policzka Albertyny, ale grzeszna pożądlivość oczu miała w tym swój udział.

„Malować tylko to, czego się nigdy nie widziało” ...

Słuchaj lepiej. Patrz dalej. Czuwaj.
Wszystko dźwięczy osobliwie.

Edmond Picard

W 1879 roku Odilon Redon zaprezentował swe pierwsze litograficzne portfolio *Dans le Rêve*. Album, poza kartą tytułową, zawierał dziesięć litografii odbitych na chińskim papierze w kolorze kości słoniowej. Niski nakład – zaledwie dwadzieścia pięć egzemplarzy – wskazuje na przeznaczenie dzieła dla wąskiego kręgu przyjaciół i wielbicieli. Jego celem była raczej prezentacja samego artysty, stanowiło rodzaj odpowiednika wystawy¹. Stąd też cykl nie składa się na żadną tematyczną całość, brak mu wewnętrznej spójności. O niczym nie opowiada, inaczej niż to zwykle bywa w wypadku graficznych serii². Nie odwołuje się do żadnego dzieła literackiego. Zbudowaniu zbornej całości nie służą odautorskie tytuły: *Wykluwanie*, *Zaród*, *Koło*, *Limbo*, *Gracz*, *Gnom*... Plansza VIII zatytułowana jest *Wizja*. W kadrze monumentalnej architektury, w ciemności, unosi się olbrzymia galka oczna, od której bije promienista aureola. Jej światło pada na wyraźnie poruszone dwie drobne postaci, wciśnięte w dolny narożnik obrazu. One widzą oko, które ich nie widzi. Żrenica szklistej kuli zwrócona jest ku górze. Wyobrażenie oka jest odtąd stale obecne w dziele Redona: *Oko jak dziwny balon unoszące się ku nieskończoności* z portfolio *À Edgar Poe* (1882, poprzedzone rysunkiem węglowym z 1878); *Oko* (rysunek węglem, około 1880–1885); *Była być może pierwsza wizja wypróbowana na kwiecie* (druga plansza z cyklu *Les Origines*, 1883); *Wszędzie płonęły galki oczne z Kuszenia świętego Antoniego* (1888); *A oczy bez głów unosily się na wodzie jak mięczaki* z trzeciej serii *Kuszenia świętego Antoniego* (1896). Oko-glob, zawieszona między niebem a ziemią. Omdlewające oko-kwiat. Oko-montgonfliera, wzlatująca nad pustym

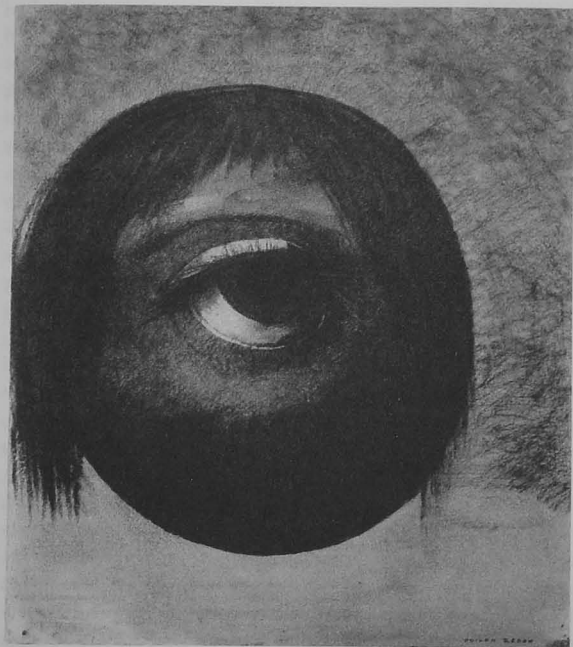
horyzontem. Zawsze pojedyncze. Krążące w przestrzeniach samotne planety wyposażone wyłącznie w oko. Galki oczne bez powiek, czasem tylko okolone rzęsami. Żrenica promieniejąca nad skalnym szczytem. Oko wyzierające spomiędzy szczeliny między sękatymi deskami. Oko – niczym damski kapelusz przyozdobione piórkiem i makówką³. Oczy patrzące przenikliwie lub medytacyjnie. Patrzące bez patrzącego. Sam tylko organ wzroku.

Ów powracający latami motyw wskazuje na to, co jest istotą twórczości Redona – na widzenie. Tak bowiem w jego czasach, jak i teraz ocenia się go przede wszystkim jako wizjonera ukazującego to, co „poza widzialnością”. Nazywający Redona „francuskim Blakiem” Arthur Symonds pisał: „Wrażenie, jakie wywiera dzieło Redona, to przede wszystkim wrażenie nieskończoności, świata poza widzialnym. Każdy jego obraz jest małym zakątkiem przestrzeni, której nigdy nie przeniknęło ludzkie oko”⁴. Po ponad stu latach odczytania są podobne. Oko-balon interpretuje się jako manifest osobistego i artystycznego wyzwolenia ku nowym obszarom wyobraźni. Autorzy wielkiej międzynarodowej wystawy Redona z 1994 roku, porównując znaną karykaturę Daumiera, która ukazuje Nadara fotografującego Paryż z balonu (1862), i litografię Redona, wskazują, iż w przeciwieństwie do fotografa mechanicznym okiem kamery spoglądającego z góry ku dołowi antypozytywistyczne oko-balon Redona, zwracając się ku górze, nie tyle rozszerza pole widzenia, ile przekracza jego granice ku wewnętrznej wizji⁵. W katalogu niedawnej (2005) ekspozycji artysty wyobrażenie ulatującego oka-balonu interpretowane jest jako wizualna metafora porzucenia naturalistycznego pejzażu. Unosząc się ku nieskończoności, oko wyzwala się od ograniczeń ciała i umysłu, zdolne widzieć prawdziwie, widzieć to, co poza rzeczywistością, poza naturą, poza widzialnością⁶.

Sztuka Redona, niemająca precedensów – pomimo oczywistych historycznych odniesień, by wspomnieć tylko Goyę – zawsze prowokowała do poszukiwania genezy owych rzeczy nigdy niewidzianych. Liczne interpretacje, skupione przede wszystkim na dochodzeniu źródeł ima-

ginacyjnego świata artysty⁷, wskazują zarówno na ezoterykę i hermetyzm⁸, fascynację ówczesnymi badaniami naukowymi z różnych dziedzin⁹, natchnienia literackie¹⁰, perturbacje psychiczne spowodowane dziecięcą epilepsją¹¹, jak i na bezpośrednie doświadczenia wyniesione z pokazów balonowych, wojny francusko-pruskiej czy mającego wówczas miejsce zaćmienia słońca¹². Przywoływane są wszelkie autorytety dwudziestowiecznej humanistyki – od Freuda po Foucaulta, Lacana i Derridę¹³. Podświadomość eksplorowana przed psychoanalizą, pozytywistyczny scjentyzm, metempsychoza, „wyobraźnia opuszczona przez rozum, rodząca potwory”, stara symbolika astrologiczna, dekadentkie urzeczenie rozkładem i najniższymi formami życia, ponura groteska, Darwinowska teoria ewolucji, astrologiczne teorie wielości światów, kwestionujące dominującą pozycję planety ludzi, „czarne słońce melancholii”, choroba psychiczna – mnogość i czasami sprzeczność tych odczytań dowodzi nie tylko wielkiej złożoności dzieła Redona, lecz także jego nieuchwytności. W końcu też obnaża niełatwe problemy, jakie napotyka krytyka i historia sztuki, stając wobec obrazowania „rzeczy niewidzianych”.

Czy jakieś tropy wskazuje sam artysta? Redon wypowiadał się sporo, miał ambicje literackie, parał się krytyką artystyczną. Analiza jego pisma (także niepublikowanych) ujawnia, iż poprzez wypowiedzi i autokomentarze artysta dokonywał świadomej automitologizacji, projektował rozumienie swej sztuki, aczkolwiek zawsze w bardzo ogólnych terminach¹⁴. Po opublikowaniu *Dans le Rêve* wygłosił w salonie pani Berthe de Rayssac, którego był bywalcem, autobiograficzny poemat prozą *Il rêve*, zyskując miano *le prince du rêve*. Wtedy też jego twórczość została określona jako *la pensée peinte*¹⁵. Redon, rówieśnik impresjonistów, już samym tytułem dzieła manifestował opozycję w stosunku do dominującego naturalizmu z jego „patrzeniem poniżej pułapu”¹⁶. Przywoływał historyczne postacie artystów myślicieli: Leonarda, Dürera, Rembrandta. Uwielbieniu dla tych mistrzów pozostał wierny, ale w późniejszych refleksjach wielokrotnie i konsekwentnie podkreślał, że źród-



11. Odilon Redon *Oko*, okolo 1880–1885

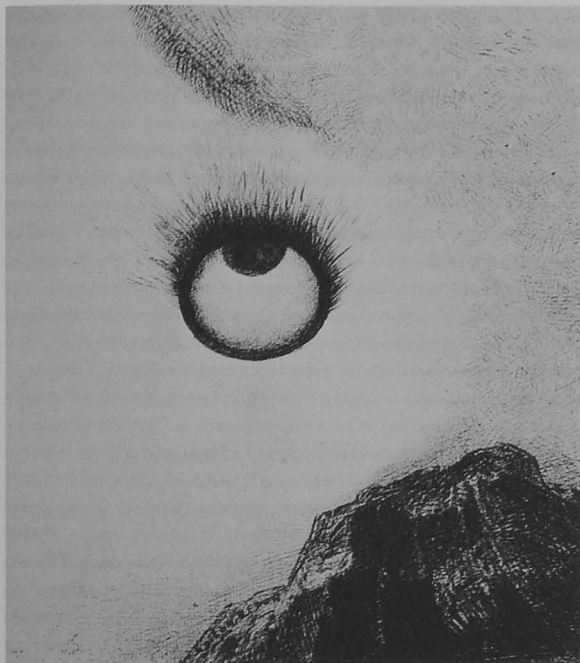
lem jego sztuki jest on sam: „im więcej się zastanawiam, tym bardziej widzę, że najwięcej nauczyłem się od siebie”¹⁷. Odżegnywał się też od innych wpływów: „Myśl stać się dziełem sztuki nie może, z wyjątkiem literatury. Również z filozofii sztuka nie zapożycza niczego”¹⁸. Zresztą z biegiem lat, stając się znaną postacią życia artystycznego, Redon świadomie zmieniał i racjonalizował swój publiczny wizerunek, tak aby odzwierciedlał on ewolucję jego sztuki, ku końcowi wieku mniej wizyjnej, a bardziej lirycznej. Był przy tym dwuznaczny, pełen ambiwalencji i sprzeczności¹⁹. W opublikowanym pośmiertnie dzienniku, zatytułowanym *Sobie samemu*, wspomina pewnego „młodego i naiwnego Anglika”, który przebył morze, aby spotkać artystę i wypytać go o genezę jego prac: „Znam skutki, chciałbym poznać przyczyny”. Jako odpowiedź uzyskał tylko uśmiech²⁰. Z drugiej strony w 1894 roku Redon przygotował dla swego patrona, belgijskiego prawnika i miłośnika sztuki Edmonda Picarda bardzo wyważony tekst, który parokrotnie przepracowywany towarzyszył kolejnym wystawom artysty jako autokomentarz, a następnie został włączony do *À soi-même*. Autoprezentacja Redona jest niezwykle powściągliwa, zwłaszcza na tle nierzadko egzaltowanych, stylistycznie rozwichrzonych wypowiedzi symbolistów. Nie jest tym, czego oczekivalibyśmy po twórcy tajemniczych i mrocznych *noirs* – zwłaszcza jeśli skonfrontujemy ów tekst z przerażającym, naturalistyczno-delirycznym obrazem dzieła Redona danym przez Jorisa-Karla Huysmansa²¹. Redon, jeśli sięga po wielkie słowa, to mówiąc o wzniosłym powołaniu sztuki: „Tworzyłem sztukę w zgodzie z samym sobą. Tworzyłem ją, mając oczy otwarte na cuda widzialnego świata i, cokolwiek by powiedzieć, zawsze posłuszny prawom natury i życia” – wyznaje na wstępie. „Tworzyłem ją pełen miłości dla kilku mistrzów, którzy wpoili mi kult piękna. Sztuka jest Celem Najwyższym, jest wysoka, zbawcza i święta; ona sprawia, że wszystko rozkwita...” O sobie mówi już jednak znacznie skromniej: „Sądzę, że nie można odebrać mi zasługi obdarzenia złudnym życiem moich najbardziej nierealnych stworów. Cała moja oryginalność polega więc na daniu ludzkiego życia

istotom nieprawdopodobnym zgodnie z zasadami prawdopodobieństwa, przy zastosowaniu, na tyle, na ile to możliwe, logiki widzialnego w służbie niewidzialnego. [...] Wysiliwszy się, aby dokładnie skopiować kamyk, źdźbło trawy, dłoń, profil lub jakąkolwiek inną rzecz ze świata żywego lub nieorganicznego, czuję umysłowe wrzenie; chcę tworzyć, pozwolić sobie na puszczenie wodzy wyobraźni. Natura, w ten sposób odmierzana i wchłaniana, staje się moim źródłem, moimi drożdżami, moim zaczynem. Stąd, wierzę, pochodzą moje prawdziwe pomysły”²².

W tej wypowiedzi zdaje się wręcz pobrzmiewać dalekie echo starej, akademickiej zasady studium natury jako punktu wyjścia artystycznej inwencji, inwencji zawsze świadomej i kontrolowanej. Tyle że natura przefiltrowana przez pobudzony nią umysł artysty staje się nie idealizowaną *belle nature*, lecz tajemniczą naturą, nieznaną ludzkiemu oku. Wydobywając owe nieznanne istoty z mroków swych *noirs*, Redon upewnia nas, że mogą być one widziane. Jaki to rodzaj widzenia? Ścisła obserwacja świata naturalnego pozostaje punktem wyjścia. „Oko – pisze Redon – jest niezbędne, aby wchłonąć elementy, które karmią naszą duszę, i jeśli ktoś nie rozwinął w pewnej mierze zdolności widzenia, widzenia właściwego, widzenia prawdziwego, jego inteligencja będzie niepełna. Widzieć to spontanicznie chwycić związki między rzeczami”²³. A więc widzieć dobrze to wchłaniać z widzialnego to, co karmi duszę. Redon zapewnia dalej, że jego rysunki są „ukształtowane, ustanowione i zbudowane według praw życia i moralnego przesłania, niezbędnego wszystkiemu, co jest”²⁴. Wielokrotnie podkreślając wagę studium natury, artysta idzie wbrew opiniom krytyki, która – poczynając od piszącego o jego pierwszej wystawie Émile’a Hennequin – zawsze podkreślała rolę podświadomości, a nie bezpośredniej obserwacji²⁵. Co więcej, po wielu latach wspominając proces powstawania pierwszego cyklu litograficznego (czyli *Dans le Rêve*), Redon pisze, iż przygotowawcze rysunki robił na wsi, w zupełnej samotności. Z zapałem głosi pochwałę sielskiego życia wiejskiego i pracy fizycznej, jako najbardziej sprzyjających twórczości. „Ileż to razy, świadcząc najszczerzej, brałem rysunkowy

węgiel do ręki szerniejącej przy pracy ogrodniczej”. Spod ręki szczęśliwego ogrodnika wychodziły jednak rysunki mroczne i posępne, zanurzone w czerni, otwierające puste, nieznanne przestrzenie, z których spoglądają na nas smutne monstra. Jedyne zaś motywy przyrody, jakie w nich znajdujemy, to uschły pień drzewa, widniejący na karcie tytułowej portfolio *Dans le Rêve*. Całkowicie złudne są niektóre z pozoru przyrodnicze tytuły plansz. *Wykluwanie* to wyrastający z glistowatej łodygi ludzki profil, o przepelnionym cierpieniem spojrzeniu, skrzycony w kuli unoszącej się nad nagim widnokrzem. *Zaród* to głowy-czaszki, rozsypujące się jak deszcz meteorytów w czarnych przestworzach. Na próżno szukalibyśmy więc w pismach Redona wyjaśnienia czy choćby oddźwięku halucynacyjnego charakteru jego dzieła. Paradoksalnie, więcej zdań adekwatnych do wcześniejszej twórczości znajdziemy w jego późnych wypowiedziach²⁶, wyraźnie formułowanych przez uznanego wtedy artystę z myślą o ustaleniu pożądanej wykładni swej sztuki. Niemniej konfrontacja rzeczowych, czasem – chciałoby się rzec – akademickich zdań Redona z jego wymykającą się racjonalizacji twórczością wcale nie musi być bezowocna²⁷. Samo określenie „logika widzialnego w służbie niewidzialnego” stwarza pewną szansę wnikięcia w jego intencje.

Datująca się od młodości przyjaźń Redona z wybitnym botanikiem Armandem Claveau pozwoliła wszak artyście poznać inną naturę, w sztuce dotąd nigdy nieobrazowaną: zarodki, embriony, mięczaki, polipy, pierwotniaki, nieukształtowane jeszcze żyjątka, mikroby, drobnoustroje. To kształty nie zrodzone przez wyobraźnię, lecz ujrane pod mikroskopem, w słojach z formaliną, w podręcznikach historii naturalnej, w obszarach odkrywanych przez ówczesną mikrobiologię, embriologię, teratologię, fizjologię, osteologię²⁸. Redon uczęszczał na wykłady do *École de Médecine*. Studiował botanikę w *Jardin des Plantes*. Jego fascynacja formami biologicznymi, pierwotnymi, stawianiem się życia, wykluwaniem nieformowanych jeszcze istot znalazła najpełniejszy wyraz w cyklu *Les Origines*, samym tytułem nawiązującym do Darwinowskiego *The origin of species*²⁹. Z drugiej jednak strony artysta nie chciał nadać tytułów planszom cyklu



12. Odilon Redon *Wszędzie płonęły galki oczne, czarny ołówek*

w obawie, aby nie zostały one odczytane jako ilustracja naukowych hipotez „początków”. Zrobił to dopiero na wyraźne życzenie włoskiego kolekcjonera, hrabiego Giuseppe Primolego, uciekając się do niejasnych, poetyckich, niepowiązanych zdań³⁰.

„Jakiż artysta, nawet w nocach szarpanych gorączką, mógł wyśnić te żywe i wilgotne świdry, jak na przykład te, co wiją się i tloczą w naszej urynie i żyłach. Jakiż malarz, nawet w godzinach szaleństwa, zdołałby wymyślić parazyt douve – ten jakby liść mirtowy, co kurczy się, spływa, nawraca, drga w uszkodzonej wątrobie baranów. [...] jakiż człowiek wreszcie wymyśliłby to natłoczenie materii, poruszającej półkolistymi głowami, uzbrojonej w haczyki i szczypce, rozświetlonej oczyma o wielu ściankach lub wznoszącymi się kopulasto – to ponure, drapieżne zbiorowisko obrączkowatych tasiemek, wielobarwnych nitek, pasożytów rectum, askarysów, robaków, gnieźdzących się i rojących w wypatroszonych przewodach brzuchów” – pisał Huysmans, nieprześcigniony piewca obrzydzenia, wskazując na Redona jako jedyne artystę, który „dla stworzenia swych monstrów sięgnął [...] istotnie do tego falistego i płynnego świata; do dziedziny tych niewidzialnych istnień, które powiększone przez projekcję, stają się straszliwsze niż drapieżniki wyolbrzymiane przez starych mistrzów”³¹.

Redon w programowym tekście zaprzeczał przypisywanej mu przez Huysmansa inspiracji powiększeniem mikroskopowym³². Broniąc się przed narzucaną przez krytyka – jakże sugestywną – wizją swej twórczości, bronił w istocie swej kreacji. Albowiem nawet przy urzeczeniu tekstem Huysmansa nie sposób nie przyznać, iż daleko rysunkom i litografiom Redona do „przerazającego rojowiska”, jakie objawił mikroskop. Niezależnie od owych kontrowersji na pewno ważna dla Redonowskiej *imagerie* inspiracja ówczesnymi naukami przyrodniczymi nie stoi w żadnej sprzeczności z nadrzędną – także dla Redona – zasadą wierności naturze. Przeciwnie, do pojęcia jego niepojętych wyobrażeń nieco zbliża (bo przecież ich nie wyjaśnia). Bezkształtne, pierwotne, nieznanne jestestwa, intrygujące i odrażające zarazem, które Redon

wprowadził do sztuki i które w dużej mierze przesądzą o niezwykłości jego dzieła, to przecież także „cuda widzialnego świata”. Artysta jednak nie tylko potrafił mieć „oczy otwarte” na to, co leżało dotąd poza polem widzenia sztuki. Nie był w tym poszerzeniu pola widzenia naturalistą, co by go sytuowało zaledwie wśród ilustratorów medycznych atlasów. Nie tylko widział co innego. Widział inaczej. Pytając o „widzenie niewidzialnego”, nie można wyjaśniać go użyciem laboratoryjnego sprzętu.

Sięgając wzrokiem, jak jego mentor Claveau, do „krawędzi niepostrzeżalnego świata”³³, Redon w swych zainteresowaniach sięgał do mikrobiologii czy patomorfologii. Jednak jego sztuka może być też rozpatrywana w innym naukowym kontekście – badań nad percepcją, wzrokiem, widzeniem i poznaniem, niezwykle intensywnych w drugiej połowie XIX wieku³⁴. Ówczesna nauka nie tylko poszerzała niepomiernie przedmiot widzenia, objawiając nieznane dotąd mikro- i makroświaty. Rewolucjonizowała także poglądy na sam fizjologiczny proces widzenia. Badania takich uczonych jak Hermann von Helmholtz i Gustav Fechner przekreśliły dotychczasowe przekonania dotyczące funkcjonowania oka. Mechanizm widzenia, dotąd pojmowany jako proste przewodzenie światła poprzez soczewkę i rzutowanie go na siatkówkę, objawił swoje komplikacje. Miejsce oka – aparatu optycznego zajęło oko – subiektywne, cielesny organ, który nie przepuszcza obrazu, ale go zapośrednicza, z wszelkimi możliwymi aberracjami, błędami i niespójnościami. Zgodnie z badaniami Helmholtza z zakresu optyki psychologicznej światło przenikające przez ten bynajmniej nie przezroczysty aparat to nie proste promienie, biegnące – jak w optyce geometrycznej – od punktu do punktu, ale forma świetlnej energii, która uderzając w gęstą wiązkę receptorów, wywołuje złożony proces, a jego zwieńczeniem jest wizualna percepcja³⁵. Wraz ze zmierzchem modelu widzenia rozumianego na wzór działania *camera obscura* nastawało przekonanie, że percepcja nie jest kwestią relatywnie pasywnej recepcji obrazu zewnętrznego świata, ale że to zdolności obserwatora mają istotny udział w percepcji.

Bardzo to bliskie intuicyjnie, ale w tym samym czasie wyrażanym poglądom Redona na „widzenie właściwe”, zależne od umiejętności patrzącego. Lata osiemdziesiąte XIX wieku, lata powstawania cykli Redona, to zarazem czas żywej naukowej debaty na temat holistycznej lub atomistycznej natury percepcji wzrokowej i stawiania podstawowych pytań: Czy przebieg percepcji może być wyjaśniany mechanicznie, kwalifikowany jako prosty proces: impuls–reakcja? Czy jest raczej dynamiczną interakcją między gotowością aktywnego, selekcjonującego bodźce indywiduum a wciąż zmiennym, żywym otoczeniem, z którego owe bodźce nieprzerwanie płyną? Był to również czas narastającego kryzysu epistemologicznego, gdy w miejsce coraz bardziej nieadekwatnych pozytywistycznych, psychofizycznych i asocjacionistycznych modeli poznania i percepcji zaczęły się pojawiać liczne nowe hipotezy i teorie³⁶.

Za nauką i rozwojem optyki psychologicznej postępowały zmiany w filozoficznym pojmowaniu wzroku, które przyniosły „detronizację dominującego *scopic regime*”³⁷. Schyłek XIX wieku, który podniecał się „śmiałym zamachem na kartezjańskie i inne zdyskredytowane spektakularne epistemologie”, był także tknięty niepokojem i sceptycyzmem³⁸. Następowało „gwałtowne decentralizowanie uprzywilejowanego miejsca, jakie wzrok miał od renesansu”. „Odsunięte, w panice, wprawione w pomieszenie przez całą nową magię widzialnego, ludzkie oko znalazło się samo wobec serii ograniczeń i zwątpień”³⁹.

Oczy Redona – rzucone w pustkę, oderwane od ciała, przerażone – można w tym kontekście widzieć niemal jako obraz tego niepokoju. Także jako metaforę rozpadu naukowej, pozytywistycznej wizji świata, której elementy – jak owe podobne mikroskopowym obrazom istnienia – rozsypują się w chaotyczne kłębowisko. Wcale nie jest paradoksem, że ten artysta, autentycznie zainteresowany nauką swego czasu, okazuje się zarazem najbardziej fantastyczny spośród swoich współczesnych. To nauka mogła wprawić w pomieszenie. Burzyła porządek widzialności, nienaruszany przez kilka stuleci. Zachwiała wiarą w pewność ludzkich zmysłów, a więc i ludzkiego poznania.



13. Odilon Redon *Oko z makówką*, rysunek węgłem

Cykl *Dans le Rêve*, rozumiany jako manifest artysty, jego „prywatna sygnatura”⁴⁰, wpisuje się w jeszcze jeden kierunek ówczesnej myśli – toczoną u schyłku wieku dyskusję naukową nad fizjologicznym i psychologicznym znaczeniem snu, która zmierzała do zakwestionowania pozytywistycznego traktowania snu jako automatycznego, nieskoordynowanego działania umysłu. Sam tytuł nadany przez artystę zbiorowi litografii może być nawiązaniem do *Rêves* – trzeciej części *Dialogues et fragments philosophiques* Ernesta Renana, opublikowanych w 1876 roku⁴¹.

Są wszakże inne jeszcze historyczne odniesienia, wobec których – najbardziej zasadnie – można umieszczać sztukę Redona. Wyjście poza obrazowanie widzialnego świata, uznane za szczególną cechę twórczości artysty⁴², jest przecież zarazem centralnym problemem sztuki określanej mianem „symbolistycznej”, jej dążeń, jej możliwości i niemożności.

À rebours / Na wspak – taki tytuł nosi opublikowana w 1884 roku powieść Jorisa-Karla Huysmansa (*nota bene* wielbiciela Redona), słusznie uznawana za biblię symbolistycznego dekadentyzmu końca XIX wieku⁴³. Na wspak, wbrew całej tradycji nowożytnego malarstwa europejskiego zdaje się też kierować dążenie do przedstawiania niewidzialnego, po raz pierwszy wówczas postawione przed sztuką.

„Nikt nie przeczy, że malarza nie obchodzi to, co nie podpada pod wzrok” – pisał Alberti, prawodawca tegoż malarstwa⁴⁴. Przy wszystkich przemianach, jakie przechodziło malarstwo przez następne stulecia, wymóg widzialności pozostawał nienaruszony i bez znaczenia była tu tematyka⁴⁵. Abstrakcyjne pojęcia – jak Wiara, Prawda, Piękno, czy istoty bezcielesne – jak anioły, uzyskiwały widzialny, zmysłowy kształt. Ikonograficzne konwencje, ikonologiczne podręczniki wizualnej retoryki, emblematyczne rebusy – wszystko to służyło artystom pomocą w unaocznianiu tego, „czego się nie widzi”, i nadawaniu temu łatwo rozpoznawalnych kształtów. Sztuka skupiona była na oddaniu widzialnego świata. Czy zatem w ogóle żądanie „niewidzialności” mogło być postawione przed sztukami „wizualnymi” bez zaprzeczenia samej ich istoty? Czy malarza może obchodzić to, czego nie widzi?

„Poezja symboliczna – pisał Jean Moréas w programowym artykule *Symbolizm* z 1886 roku – stara się przybierać Ideę w formę zmysłową, która wszelako nie ma być celem sama dla siebie, i mimo że jest wyrazicielką Idei, poprzestaje na funkcji służebnej. Z drugiej strony Idea nie powinna dawać się widzieć pozbawiona wspaniałych szat analogii zewnętrznych; istotną bowiem cechą sztuki symbolicznej jest nieposuwanie się nigdy do pojęcia Idei w sobie. W sztuce tej więc obrazy przyrody, działania ludzkie, wszelkie zjawiska konkretne nie mogą ukazywać samych siebie; są to jedynie postaci zmysłowe mające przedstawiać swoje powinowactwa ezoteryczne z pierwotnymi Ideami”⁴⁶. Moréas pisze o poezji. Zatem nawet gdy mówi o „formie zmysłowej”, to forma ta, ujęta w niematerialne słowo, swego bezpośrednio zmysłowego, postrzeganego, przedstawieniowego kształtu nie przybiera. Postulat, aby „obrazy przyrody, działania ludzkie, wszelkie zjawiska konkretne” nie ukazywały samych siebie, lecz przedstawiały „swoje powinowactwa ezoteryczne z pierwotnymi Ideami”, jest możliwy do spełnienia. Jak jednak miało się to dokonywać w malarstwie?

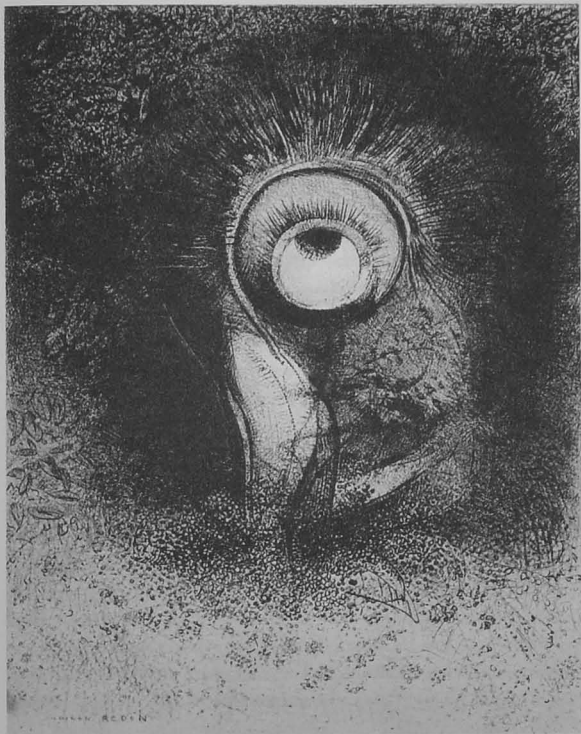
Traktując już wprost o obrazach Paula Gauguina, Albert Aurier tak pisał w tekście będącym wykładnią nowego kierunku: „Bezpośrednie przedstawianie przedmiotów [...] nie może być prawidłowym i ostatecznym celem malarstwa, podobnie zresztą jak żadnej sztuki. Przeznaczeniem malarstwa jest wyrażanie idei, poprzez tłumaczenie ich na specjalny język. [...] Trzeba więc, aby w dziele ideistycznym takie pomieszanie nie mogło nastąpić, trzeba więc, abyśmy zostali wprowadzeni w taki stan, w którym nie można wątpić, że przedmioty na obrazie nie mają żadnej wartości jako przedmioty, że są one jedynie znakami, słowami, nie mającymi same w sobie żadnego innego znaczenia”⁴⁷.

Nie można więc przedstawionych przedmiotów odbierać wyłącznie jako przedmiotów. Ma się je traktować jako znaki, słowa. Traktować obraz jak słowo? Wzajemne relacje słowa i obrazu – ich podobieństwa i niepodobieństwa, ich pierwszeństwo i przewaga, ich moc i niemoc, siła perswazji, możliwość przekładu – to jeden z głównych motywów prze-

wodnich myśli o sztuce, z różnym nasileniem powracający w niej przez stulecia. Aurier wszakże nie do nich nawiązał. Sięgnął głębiej. Swemu artykulowi dał motto zaczerpnięte z Platona: „Jak sądzisz, co by odpowiedział, gdyby mu powiedziano, że dotychczas widział jedynie cienie, że obecnie ma przed oczyma przedmioty bardziej rzeczywiste i bliższe prawdy? Czy nie pomyślałby, że to, co widział przedtem, było bardziej rzeczywiste od tego, co mu się teraz pokazuje?”⁴⁸. W samym zaś tekście tak kontynuował myśl Platońską: „Można nawet posunąć się do stwierdzenia, że najwyższe osiągnięcia sztuki mogą być jedynie ideistyczne, ponieważ sztuka, z definicji, jest niczym innym (wiemy to intuicyjnie) jak przedstawieniową materializacją tego, co najwznioślejsze i naprawdę najbardziej boskie w świecie, tego, co w ostatecznym rachunku jedynie istnieje, Idei”⁴⁹.

Problem polega więc nie tylko na tym, że malarstwo materializuje, ucieleśnia idee. Ważniejsze, że malarstwo, jako bezpośrednio dostępne zmysłom, odwołuje się do czegoś, co już jest widzialne, miast „obdarzyć ciałem rzeczy bezcielesne”⁵⁰. „Malować tylko to, czego się nigdy nie widziało i czego się nigdy nie zobaczy” – tak lapidarnie określał cel Tristan Corbière (poeta, nie malarz)⁵¹. Symbolizm postawił tu malarstwo przed zadaniami prawie niemożliwymi do spełnienia. Owa niemożność wynikała z czegoś więcej niż tylko z faktu, że symbolizm był (co się często w dziejach sztuk plastycznych zdarzało) programem poetyckim, wtórnie zaadaptowanym do sztuk wizualnych, a zatem nieuwzględniającym obciążenia malarstwa materią, jego rozlicznych ograniczeń w „obrazowaniu myśli”, „nadawaniu malarskiej formy niewidzialnemu światu psyche”, „manifestowaniu ducha poprzez fizyczność obrazu” – jak to postulowano⁵². Symbolizm niósł bowiem ze sobą także odmienne pojmowanie kategorii reprezentacji, na co dobrze wskazuje platoński tok myślenia Auriera⁵³.

Aurier, powołujący się w swym programowym tekście na Platona, opiera się na potocznej znajomości jego filozofii, a nie na uczonych egzegezach. Bierze z niej to, co uprawomocnia głoszone przezeń poglądy



14. Odilon Redon *Les Origines*, plansza II: *Była być może pierwsza wizja*
wypróbowana na kwiecie, 1883

artystyczne, dając gwarancję najwyższego autorytetu. A zatem przede wszystkim przekonanie, że tym, na co głównie powinno się patrzeć, jest – jak czytamy w *Faidrosie* – „istota pozbawiona barw i kształtów, nieuchwytna, dająca się oglądać za przewodem umysłu, jedynie duszy”⁵⁴ – czyli idea. Oglądać można zatem oczyma ciała i oczyma duszy. Patrzeć ku zewnętrznej stronie rzeczy, ku pozorom, i ku jej istocie.

Autor *Symbolizmu w malarstwie* pisze dalej: „dziś, gdy asystujemy [...] agonii naturalizmu w literaturze, gdy widzimy, jak przygotowuje się reakcja idealistyczna, a nawet mistyczna, byłoby dziwne, gdyby sztuki plastyczne nie przejawiały żadnych skłonności analogicznego rozwoju”⁵⁵. Dokonać się to może właśnie za sprawą oczu duszy. Tu Aurier kreśli opozycję, która, choć tak nienazwana, jest historyczną opozycją *eidos* i *eidolon*: „Jest rzeczą oczywistą – i stwierdzenie tego jest prawie banałem – że w dziejach sztuki istnieją dwa wielkie, przeciwstawne kierunki, które niezaprzeczalnie zależą: jeden od ślepoty, drugi od przenikliwości tego «wewnętrznego oka ludzkiego», o którym mówi Swedenborg – kierunek realistyczny i kierunek ideistyczny”.

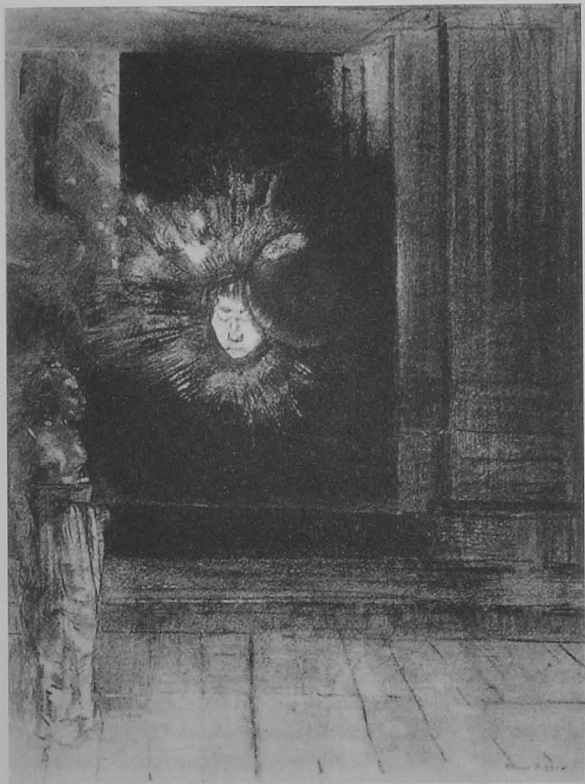
Spojrzenie na symbolizm jako próbę przełamania wielowiekowej koncepcji reprezentacji nie rozwiązuje wszakże, podniesionego tu i narzucającego się w stosunku do obrazów, dylematu między ideistycznymi założeniami teoretycznymi a możliwościami ich malarskiej realizacji. Symbolizm zrodził się jako reakcja na sięgające apogeum w sztuce drugiej połowy XIX stulecia tendencje mimetyczne i iluzyjne, pojawił się w kontekście malarstwa, które jak nigdy przedtem skupione było na przedstawianiu ułudy i pozoru. Jednak parowiekowego bagażu sztuka nie zrzuca w jednorazowym odruchu. Malarstwo symbolizmu, wyjąwszy jego nielicznych, największych przedstawicieli, nie było zdolne oderwać się od złudnych wyglądów, od materii, od przedmiotowości. Wielu artystów dokonało tylko kolejnego retuszu. Tym razem nie polegał on na selekcji elementów natury, lecz na tworzeniu natrętnych, oczywistych „symboli” przy niezmienionej istocie reprezentacji.

Sztuka Redona sięga jądra tego problemu. Czy oczy, obsesyjnie niemal obecne w jego dziele, można konfrontować z symbolistycznym pragnieniem unaoczniania niewidzialnego? Czy te wyzbyte ciała gałki oczne to oczy duszy? Przy *Dans le Rêve* trudno nie wspomnieć przytoczonego przez Auriera cytatu ze Swedenborga: „Dzisiejszej nocy oczy mego wewnętrznego ja były otwarte: stały się zdolne do patrzenia w niebo, w świat idei i w piekło!...”. Ku czemu kieruje się oderwany od ciała wzrok? Ku rzeczom nigdy niewidzianym? Ku wyzwolonej z materii Idei? Czy to wizualna metafora „wewnętrznego oka ludzkiego”, o jakim pisze Aurier, przeciwstawiając je widzeniu ślepego?

Odpowiedzi najlepiej szukać w samym dziele. „Widzieć to spontanicznie chwytać związki między rzeczami”⁵⁶ – to z pozoru proste zdanie z notatek artysty kieruje ku pewnemu szczególnemu aspektowi jego rysunków i litografii. Spontaniczne chwytywanie związków pomiędzy rzeczami to kojarzenie kształtów niejasnych i niesprecyzowanych, dwuznacznych, dających bodziec wyobraźni. W późnych autobiograficznych zapisach Redon wspomina naukę daną mu w młodości przez Rodolphe’a Bresdina – a więc artystę, któremu zawdzięczał szczególnie wiele – iż sztuką jest zdolność ożywienia wyobraźni widokiem przewodu kominowego. „Patrząc wytrwale, wyobrazisz sobie rzeczy najdziwniejsze, najosobliwsze”⁵⁷. Rozwijając tę myśl w innych notatkach, Redon pisał: „Moja wyobraźnia nie ograniczy się nigdy do ustalenia światłocienia widzialnej rzeczy. Ten dziwny komin stanie się Pegazem, Beatrycze lub Kalibanem, ale pozostanie niezbędnym podłożem odbijającym me sny. Tu jest moja sztuka...”⁵⁸. To metoda oczywiście bardzo bliska wskazaniom innego mistrza Redona – Leonarda – przywołującego „gąbkę Botticellego”: rzucona o mur tworzy plamę, w której dopatrzeć się można chmur, ziemi, zwierząt, krajobrazów⁵⁹.

Wnikliwa analiza dzieł Redona objawia ich szczególną „stratygrafię”⁶⁰. Redon nie dopatruje się czytelnych kształtów w przypadkowych plamach, jak radził Leonardo i jak to robili romantyczny, mistycyzujący poeta Justinus Kerner⁶¹ czy Victor Hugo⁶². Same jego rysunki i litogra-

ficzne odbitki są niczym zamierzone lub bezwiedne palimpsesty. Objawiają nachodzenie na siebie kształtów dwuznacznych, utajonych, z tego utajenia wydobywanych i z powrotem w nie zapadających. Obrazy nakładają się na siebie jak omyłkowo zwielokrotnione, jednocześnie rzutowane przezrocza. W rysach twarzy odnajdujemy kształt ciała kobiety, w ramionach mężczyzny – leżącą, rozkrzyżowaną postać. Pewne wyobrażenia zmieniają sens odwrócone z prawa na lewo lub z góry do dołu. Przy wycieraniu rysunków czy przecieraniu kamieni litograficznych pewne zachowane partie dają początek innym kształtom. Techniki litograficzne pozwalają wyróżnić i czasami zachować różne stadia powstawania obrazu. Dzięki temu można wnikać w proces twórczy Redona, który, czy to wykorzystując przypadek, czy w pełni świadomie, pobudzony jakimś skojarzeniem czasem radykalnie zmieniał kierunek działania. Litograficzny kamień stawał się niczym ekran do projekcji wciąż nowych pomysłów, zrodzonych z pozostałości zaistniałych już, lecz nagle inaczej zobaczonych form⁶³. W drugiej planszy z cyklu *Les origines – Była być może pierwsza wizja wypróbowana na kwiecie* – dopatrzone się czterech nakładających się na siebie wyobrażeń: dwóch słończników, kwiatu-oka z zarysem głowy, wreszcie sugestii (wywołanej linką łączącą oko z ziemią i wzmocnionej skojarzeniem z inną litografią) oka-balonu⁶⁴. Analiza ich przekształceń pozwala uchwycić sposób, w jaki powstaje obraz. Początek bierze się z wizualnych analogii: podobieństwa kwiatu do oka, gałki ocznej do balonu, rzęs do płatków. Ale to podobieństwo wskazuje zaledwie na pokrewieństwo, nie na identyczność. To nie oparte na dwuznacznościach pewnych kształtów obrazy-zagadki, gdyż te wiodły do rozwiązania; ani też nie mechaniczne kombinacje Arcimbolda czy Salvadora Dalego, które dają się sprowadzić do określonej liczby łatwo rozpoznawalnych, realnych, lecz tylko arealnie zespolonych obiektów – to obraz *in statu nascendi*, obraz p o t e n c j a l n y⁶⁵. Redon nie tylko wyobraża ewoluujące istnienia, mające dopiero przyoblec określone formy, „powoli ewokuje jakiś przedmiot” – by zacytować blisko zaprzyjaźnionego z artystą Mallar-



15. Odilon Redon *L'apparition*, 1883

mégo⁶⁶. Ukazując przemianę istnień, jego obrazy też pozostają w procesie niezakończonych metamorfozy. Sama sztuka Redona jest zapisem stawania się i ewolucji niedookreślonych do końca form.

Wyobrażenia Redona to zatem obrazy potencjalne, stające się, oddane w swym niedopowiedzeniu wyobraźni widza i pozostawiające go w niepewności. Owo niedopowiedzenie jest nie tylko wynikiem hybrydalności i niejasności form. W dużej mierze jest owocem zastosowanej techniki, która ową wieloznaczność umożliwiała i potęgowała. Wyjście „poza widzialność” wymagało także przemian na płaszczyźnie czysto technologicznej. Redon doceniał materialną, wykonawczą stronę sztuki. „Materiał ma swoje sekrety – pisał w 1913 roku – ma swój geniusz; to przezeń przemawia wyrocznia”⁶⁷. „Tworzywo ma swojego własnego ducha. Ducha, którego artysta ukazuje i wyzyskuje” – powtarzał w liście⁶⁸. Sam wybór lekkiego, papierowego podłoża wskazuje na potrzebę dematerializacji, ucieczki od solidnego tworzywa, od obciążonego materią i technologią malarstwa olejnego. Mroczny świat Redona zrodził się z jego ulubionej techniki – węgla. To czerń węgla dała nazwę jego rysunkom: *noirs*. „Czerń jest najbardziej podstawowym kolorem” – zapewniał Émile’a Bernarda⁶⁹. Węgiel jest narzędziem nietrwałym, w praktyce warsztatowej zaledwie szkicowym, także powszechnie używanym w nauczaniu rysunku ze względu na łatwość ścierania i poprawek. Kojarzonym ze szkolnym mozołem. Redon nie tylko nobilituje węgiel. Właśnie objawia jego sekrety, odkrywa nieprzewidziane możliwości. Wykorzystuje jego pylistość, ścieralność, głębię czerni. Węgiel, jak żadne inne narzędzie, okazał się sposobny do kreowania kształtów mglistych, zamazanych, bezcielesnych. Pozwalał w rysunku osiągać miękkie, leonardowskie *sfumato*. Artysta stosował rozmaite gatunki węgla, od tłustego, ciepłego w tonacji, mocniej przywierającego do papieru, do produkowanej wówczas całej gamy węglowych pałeczek, zróżnicowanych pod względem stopnia twardości i gęstości. Mnożył efekty, ścierając węglowy pył ręką lub szmatą, rozpylając go na całej powierzchni papieru, zdmuchując przy użyciu papierowej rurki lub przeciwnie – wcie-

rając w podłoże, wielokrotnie kładąc fiksatywę i ponownie powracając węglem do utrwalonych już partii w celu pogłębienia czerni. Chcąc zróżnicować tony, wzmacniał ją tłustym pastelem, kontrastował białą kredką. Przyjaciel i pierwszy biograf artysty André Mellerio wspomina, iż świadomie zakładał proces ciemnienia rysunków, chcąc, by jak obrazy Rembrandta nosiły znamiona patyny wieku. Wszystkie te warsztatowe procedury służyły nie rysunkowej maestrii, lecz odebraniu dziełu ciężaru, materialności. Efemeryczność, ulotność węgla w znaczniej mierze współtworzy efekt niereczywistości i nieokreśloności – konstytutywny dla sztuki Redona⁷⁰.

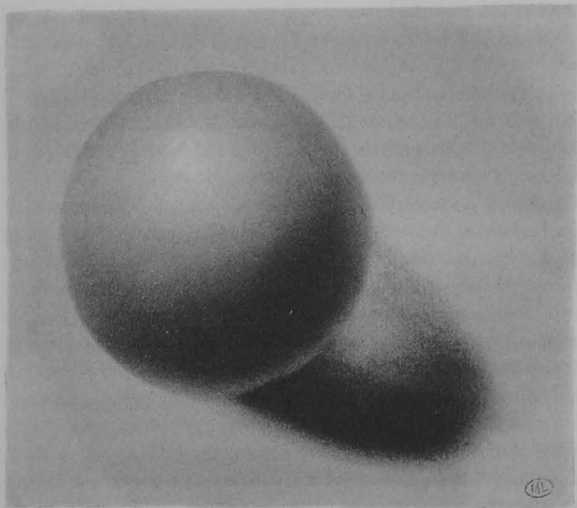
W planszy *Była być może pierwsza wizja wypróbowana na kwiecie* mamy zaledwie sugestię, coś, co nie daje się jednoznacznie odczytywać jako zarys głowy czy rysy twarzy i co rozprasza się w niedającej się określić organicznej materii. Niejasne kształty przenikają się, mnożą, skłaniając do domysłów, prowadzących wszakże donikąd, potęgujących niepewność co do tego, co właściwie widzimy. Wieloznaczność zdaje się zasadą naczelną⁷¹. „Z a s u g e r o w a ć – to dopiero ideał” – by przypomnieć słynne zdanie Mallarmégo⁷². Lecz sugestie te są mylące. Prowadzą często na manowce. To wymykanie się jednoznaczności pozostaje w zgodzie ze zdaniem zapisanym w dzienniku Redona w 1902 roku, a więc w czasie, gdy dokonywał on już podsumowania swej sztuki: „Sens tajemnicy polega na ciągłej dwuznaczności, na podwajaniu, potrajaniu domyślnych wyglądów (obraz w obrazie), na formach, które dopiero się stają albo staną się, w zależności od stanu umysłu widza. Na wszystkich rzeczach, które więcej sugerują, niż objawiają”⁷³. „Moje rysunki – pisze w innym miejscu – i n s p i r u j ą, ale się nie określają. One nie określają niczego. Wprowadzają nas, tak jak muzyka, w świat niejednoznaczny i nieokreślony”⁷⁴.

Na litografii *Była być może pierwsza wizja wypróbowana na kwiecie* najmniej niepewny wydaje się wszakże kształt i miejsce samego oka. Kształt czytelny i miejsce centralne. Jak wiadomo, w cyklu *Les origines* najpełniej doszło do głosu zainteresowanie Redona naukami przyrod-

niczymi i ewolucją form organicznych – od pierwocin bytu aż do człowieka i jego duchowych dążeń. Druga plansza wydaje się syntezą tej ewolucji. Wśród bezkształtnej materii, na prymitywnej roślinie wyrasta organ zmysłu, który Redon, zgodnie z długą tradycją, uważał za najgodniejszy i najdonioślejszy⁷⁵, jedyny mogący poprowadzić człowieka ku transcendencji. Gdyż to tylko wzrok zdolny jest wynieść człowieka wzwyż – jak na to wskazuje kierunek spojrzenia oka-kwiatu.

Tworząc wizję, o której chętnie mówi się, iż sięga „poza widzialne”, Redon nie porzuca całkowicie tradycyjnych sposobów obrazowania, co zresztą pozostaje w zgodzie z jego oświadczeniami o przywiązaniu do tradycji⁷⁶. Pomimo całej niezwykłości swego *imagerie* nie łamie tradycyjnych zasad kompozycji czy perspektywy. Przestrzeń, w której unoszą się jego fantazmatyczne stwory – jałowe krajobrazy, gładkie powierzchnie wód – zaciera się łagodnie w dali, jakby zgodnie ze wskazaniami wielbionego przez Redona Leonarda. Niczym demonstrujący perspektywiczne umiejętności malarze wczesnego renesansu Redon wprowadza do swoich wnętrz szachownicową posadzkę – prosty klucz do perspektywicznego wykresu *costruzione legittima*. Nawet jeśli źródło światła jest nadnaturalne, oświetlone nim przedmioty i postacie rzucają cienie. Użycie perspektywy i trójwymiarowego modelunku nadaje prawdopodobieństwo nieprawdopodobnemu – w takim sensie, w jakim Baudelaire pisze o prawdopodobieństwie monstrów Goi⁷⁷. To jest część „logiki widzialnego w służbie niewidzialnego”, którą deklaruje artysta.

„Ale malarz ma zawsze oko, oko, które widzi” – notuje w innym miejscu Redon⁷⁸. Cóż zatem? *Quid tum?* – chce się pytać, przypominając motto emblemu Albertiego: uskrzydłone oko. Redon swemu oku w miejsce skrzydeł daje zaledwie małe piórko⁷⁹, ale uskrzydłone oko w równym stopniu mogłoby stanowić emblematyczne wyobrażenie jego sztuki. Ów cytat, wzięty z dziesiątej bukoliki Wergiliusza, pobrzmiewa tonem wanutatywnym: cóż z tego? Jednak nie wszystkie wyobrażane przez Redona oczy tchną rezygnacją i melancholią. Są i takie, w wypadku których artysta, czytelnik i miłośnik Leonarda, bliższy jest zawołaniu: „O, naj-



16. Odilon Redon *Kula*, rysunek ołówkiem, lawowanie

doskonalsza z wszystkich rzeczy stworzonych przez Boga!”. Z drugiej strony także Darwin – całkiem inne źródło Redonowskich inspiracji – w *O pochodzeniu gatunków* uważał oko za najdoskonalsze dzieło natury⁸⁰. To oko stapia naturalistyczną obserwację i nadnaturalną wizję. Wyobrażenie oka umieścił Redon na początku swojej Genesis, jaką jest cykl *Les Origines: Była być może pierwsza wizja wypróbowana na kwiecie*. Na początku było oko.

Oko kieruje też ku nieskończoności, nawet przebrane w kostium dziewnastowiecznego balonu. Ono panuje. Tak właśnie jak w *Wizji* z cyklu *Dans le Rêve*. Kompozycja – co rzadkie u Redona – jest hierarchicznie symetryczna. Miejsce, jakie oko zajmuje między monumentalnymi kolumnami, to miejsce ołtarza lub tabernakulum. Oko – kolosalne, dostojne, w promieniejącej glorii – przypomina złocistą Cathedra Petri Berniniego, jaśniejącą za zamknięciem prezbiterium rzymskiej Bazyliki Świętego Piotra. Zawisa w czarnej próżni jak gigantyczna barokowa monstrancja. Oko zajmuje miejsce hostii. To *sanctissimum*. Obiekt kultu. Dawny egzegeta widział w nim oko Boga⁸¹. Dzisiejszy – oko, które samo jest Bogiem i które objawia się, aby być widziane⁸². Sfera *sacrum* jest niedostępna. Schody dźwigające kolumny są zbyt potężne, aby mogły je pokonać drobne postacie: kobieta i mężczyzna. On prowadzi ją za rękę, jak Orfeusz Eurydykę. Ale to nie on, tylko ona się odwraca, jakby nie mogąc znieść blasku bijącego od oka. Kim są? Małżonkami?⁸³ Marionetkami mającymi swą małość podkreślić wielkość oka?⁸⁴ Wiernymi olśnionymi w świątyni widzenia?

Na koniec można pytać, czy w ogóle postulat „omijania przeciwieństwa wszelkiej sztuki: konkretnej prawdy, iluzjonizmu, złudzenia wzrokowego”⁸⁵, został wtedy spełniony. Jak bliski jego spełnienia był Redon? Platon – którego Aurier uczynił patronem „symbolizmu w malarstwie” – wielbił proste formy geometryczne: linię, koło, kąt prosty. Czy urzeczywistnieniem aikonicznego modelu przedstawiania, jaki wyłania się z symbolistycznych programów, nie stały się dopiero neoplastyczne

kompozycje Mondriana i Czarny kwadrat na białym tle Malewicza? Czy czujemy w nich wymarzony przez Auriera „pulsujący dramat abstrakcji”⁸⁶? Czy „zobaczył niewidzialne” dopiero Kandinsky?⁸⁷

W sztuce Redona, pozornie bardzo odległej od geometrycznego ładu, odnajdujemy jedną idealną formę. To kula. Kulami są nie tylko gałki oczne i niebieskie sfery. W zbiorach diuka Jana des Esseintes Huysmans umieścił rysunek Redona; ukazany na nim „brodaty mężczyzna, mający w sobie coś z bonzy i mówcy wiecowego zarazem, ostukuje palcami pocisk kolosalnej armaty”⁸⁸. Ogromna kula spoczywa na prostym parapecie. W mężczyźnie o spuszczonej powiekach dopatrywano się i Boga, i diabła. W kuli – świata w jego ręku⁸⁹. W otoczeniu sferycznych kul Redon umieszcza też kobiety: nagą⁹⁰ (co bardzo rzadkie w jego sztuce) lub o wyglądzie kapłanki nieznanego kultu⁹¹. Ale kule pojawiają się nie tylko w kosmicznym, najbardziej oczywistym i najbardziej obciążonym tradycyjną, kosmologiczną symboliką kontekście. Dokonując swoistej reinterpretacji słynnej akwareli Gustave’a Moreau *L'apparition*, Redon sprowadza wyobrażenie do najbardziej niezbędnych elementów. Zamiast jubilerskiej barwności – czerń, biel i brunatność papieru. Zamiast orientalnego przepychu pałacu – surowa architektura. Wyeliminowani wszyscy uczestnicy zdarzenia z wyjątkiem Salome, która nie tańczy. Stojącej nieruchomo, ciemnoskórej, krępej, niepowabnej kobiecie ukazuje się ścięta głowa Jana Chrzciciela, tak jak u Moreau otoczona promienistą aureolą. Na tę zjawiskową głowę nasuwa się kula – i to ku niej zdaje się kierować wzrok Salome. Tak jakby ta idealna forma miała zastąpić całe bogactwo i feeryczność sceny w pałacu Heroda. To niemal dosłowna ilustracja wypierania tradycyjnego, narracyjnego obrazowania przez abstrakcyjną formę. Synteza procesu prowadzącego sztukę od mimetyzmu do „czystej formy”.

Aż wreszcie jest rysunek, który tę redukcję doprowadza do końca. Sama tylko kula, o modelunku tak miękkim i delikatnym, iż ujawnia on szorstkość papieru. Kula zawisa w próżni, rzucając wszakże cień – smoliście czarny u podstawy, dalej lekko rozwiewający się w jasnym niebycie.

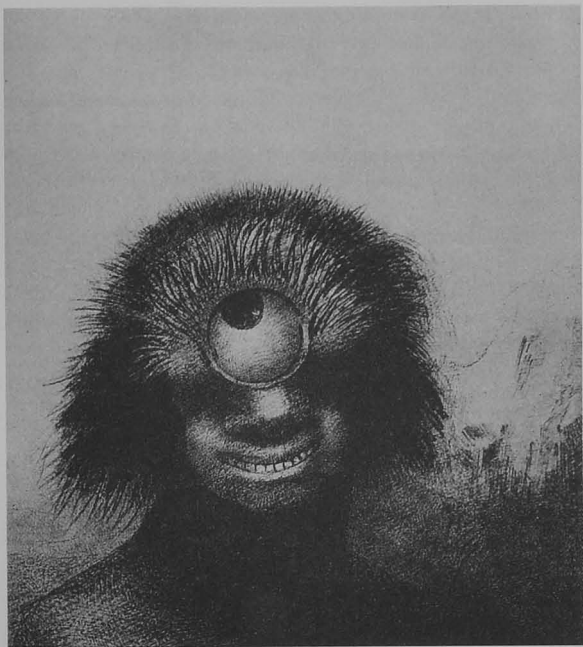
Muśnięcie bielą nadaje jej półmatowy połysk. Nie jest idealna, nie ma precyzji cyrklowego wykresu. Lecz to właśnie drobne niedokładności chronią ją przed geometryczną, mechaniczną doskonałością, nadają pulsację, życie. Czym w twórczości Redona był ten rysunek, najbardziej tajemniczy u tego tajemniczego twórcy? Zaledwie akademicką wprawką w kładzeniu światłocienia?⁹² Najczystsza z jego chimer? Końcem świata?⁹³ A może spojrzeniem ku istocie rzeczy? Wyobrażeniem, w którym artysta najbardziej zbliżył się do *eidosa*, innej koncepcji reprezentacji?

Namysł nad niemożnościami i paradoksami malarskiego symbolizmu skłania też do zastanowienia nad sytuacją widza, który staje wobec tych obrazów. Czy ma na nie spoglądać „oczyma ciała”, czy „oczyma duszy”? Czy – parafrazując Platońskie motto – widz, patrząc, uznałby, że przedtem widywał zaledwie cienie, a obecnie ma przed oczyma przedmioty rzeczywiste i bliższe prawdy? Czy nie pomyślałby, że to, co widział wówczas, było bardziej rzeczywiste od tego, co mu się pokazuje teraz?

Zamiast odpowiedzi mały fragment prywatnego zapisu jednego z niewielu artystów zdolnych otworzyć „oczy swego wewnętrznego ja” i rzucić zmartwiałą powłokę powierzchownych konwencji – Paula Gauguina. Gauguin nie odwołuje się, jak jego apologeta Aurier, do Platona. Odwołuje się do Ewangelii: „W ciszy, w nocy, w ciemności nasze oko widzi, nasze oko słyszy – ale wszystko to dzieje się, być może, poprzez pamięć, w naszym sumieniu. *Oculos habent et non vident*. Jakie dokładnie znaczenie przypisać temu zdaniu? Czyż to właśnie w materię mierzył Jezus, posługując się materią: okiem?”⁹⁴

Tę uwagę Gauguin czyni, rozważając rysunek Redona *Cyklop*. Włochaty łeb, uśmiechnięty boleśnie i głupio, niczym barokowy święty tęsknie wznosi ku górze swe jedyne, wielkie oko. Potwór-ludożerca objawiający spirytualne ciągoty? Pragnienie, by poprzez wzrok – najbardziej duchowy ze zmysłów – wyrwać się z mrocznej, barbarzyńskiej materii?

Redon, także posługując się materią – okiem, mierzył poza to, co materialne.



17. Odilon Redon *Les Origines*, plansza III: *Cyklop*, 1883

Obraz za szybą

Mieczysławowi Porębskiemu

Bacon opowiadał że lubi
oglądać swoje obrazy przez szybę

nawet Rembrandta
lubi za szkłem
i nie przeszkadzają mu przypadkowe osoby
które odbijają się w szybie
zamazują obraz
przechodzą
ja
nie cierpię obrazów za szkłem
widzę tam siebie pamiętam że kiedyś
oglądałem tam kilku Japończyków
nałożonych na uśmiech Mony Lisy
byli bardzo ruchliwi
Gioconda została unieruchomiona
w szklanej trumnie
po tej przygodzie
już nigdy nie wybrałem się do Luwru¹

Upodobanie Francisca Bacona do obrazów za szkłem jest raczej odosobnione. Większość widzów zdaje się podzielać uczucia autora przytoczonego poematu, Tadeusza Różewicza, nawet jeśli nie wszyscy oni reagują tak kategorycznie i jednak wracają czasem do Luwru i innych muzeów, choć wiedzą, iż mogą tam napotkać obrazy za szkłem. Owo szkło, aczkolwiek stopniowo eliminowane jako pozostałość

dawnych sposobów ekspozycji, jest czasem konserwatorską koniecznością lub ochroną przed najbardziej szalonymi zagrożeniami ze strony publiczności. Stąd pancerne szyby przed najsłynniejszymi obrazami świata. Traktowane jako zło konieczne, zdają się być niedostrzegane. A przecież – jak na to wskazuje choćby cytowany poetycki fragment – szyba na powierzchni obrazu to nie tylko irytująca przeszkoda w jego oglądaniu.

Szkoło jest przezroczyste. Jednak nałożone na nieprzezroczystą powierzchnię staje się refleksyjne. Obraz – płótno, deska, tektura, papier – pełni funkcję amalgamatu, dzięki któremu podlane nim szkło przemienia się w zwierciadło. Stając wobec obrazu za szybą, widzimy w nim odbicie tego wszystkiego, co przed nim się znajduje: przeciwległego otoczenia, innych obrazów, widzów, wreszcie nas samych. Do tego dochodzą refleksy światła, rażące odbłaski lamp, lśnienie powierzchni. Trudno o lepszy przykład poznawczego dysonansu. To, na co powinniśmy patrzeć, zostaje zakłócone przez coś, na co patrzeć nie powinniśmy. W takiej sytuacji zwykle wysiłek nasz kierujemy na eliminację wszystkiego, co wtargnęło w obszar obrazu, dążymy do zignorowania, wzięcia w nawias tego wszystkiego, co do dzieła nie należy, lecz zostało mu narzucone, a właściwie co narzuciliśmy mu sami, stając naprzeciw i odbijając się w szkło. Usiłujemy przywrócić obrazowi jego nieskalaną postać, niczym konserwator oczyszczający stare płótno z nawarstwionych na nim przemałówek i werniksów, by dotrzeć do pierwotnej, autentycznej warstwy dzieła. Wysiłek ten płynie z fundamentalnego dla naszego obcowania ze sztuką poglądu, iż obraz jest bytem autonomicznym i że jego właściwy odbiór winien mieć charakter kontemplacyjny. Wszystko zatem, co tę autonomię niszczy i tę kontemplację zakłóca, należy z percepcji usunąć. Obraz za szybą jest szczególnym wyzwaniem dla zawodowej sprawności i samokontroli odbiorczej, dla zdolności wyabstrahowania z wizualnego informacyjnego szumu właściwego przesłania.

Z drugiej wszakże strony można zauważyć, że wszystko, co jawi się na powierzchni przeszkłonego obrazu, może być wizualnie bardzo pociągające. Obraz jest nieruchomy („Gioconda została unieruchomiona w szklanej trumnie”), za to nałożone nań odbicie się porusza (Japończycy „byli bardzo ruchliwi”). Rusza się, a zatem żyje, podczas gdy pochowany pod szybą obraz jest martwy. Jest niezmienny, podczas gdy toczące się na jego powierzchni życie wciąż się zmienia. Po zastygłym, substancjalnym malarskim podłożu przesuwały się płynne, niematerialne, przypadkowe i niespodziewane kształty i światła. Obraz, chociaż nietykalny w swej podskórnej warstwie, podlega niekończącym się metamorfozom, staje się niczym ekran biernie przyjmujący rzucone na niego widoki. Co więcej, to, jakie jest odbicie, w wielkiej mierze od nas samych zależy, gdyż zmienia się ono z każdym naszym ruchem. Paradoksalnie, próbując zlikwidować ową niepożądaną naleciałość, zmieniamy pozycję, przez co obraz staje się jeszcze bardziej dynamiczny i intrygujący. A gdy wreszcie wyeliminujemy odbicie, tracimy z oczu i sam obraz, w każdym razie w jego nieznieskształconym silnym skrócie kształcie. My bowiem przesądzamy o samym istnieniu bądź nieistnieniu odbicia. Niknie ono przecież, gdy oddalimy się poza zasięg refleksji (zwykle takiego miejsca właśnie szukamy). Rzecz znów ma się podobnie jak w lustrze, gdzie podkład z amalgamatu jest trwały, powstające zaś na szklanej powierzchni obrazy ulotne, zależne od naszej obecności i naszego spojrzenia. Odbicia światel, najbardziej utrudniające ogląd znajdującego się pod szybą obrazu, stwarzają skądinąd silnie przyciągającą wzrok migotliwą grę błysków i lśnień. Niszczą obraz, ale i kuszą oko. I co najważniejsze – oglądamy tam „najbardziej interesującą powierzchnię świata”: naszą twarz.

Zakłócenie widoku przez szybę pojawiającą się między oglądanym przedmiotem a widzkiem nie jest wyłącznie przypadkiem muzealnym. Choć nie zawsze zdajemy sobie z tego sprawę, żyjemy wśród odbić, nie dostrzegając wielu przedstawieniowych dwuznaczności. Jak w Białoszewskiego *Szumach*, *zlepach*, *ciągach* widzimy: „wielki świat jak przez



18. Francis Bacon *Tryptik*, 1973

szybę, nagrzązany, zaludniony, same procesje, wystawa, Marszałkowska, wielki, wielki świat"... „ludzie za ludźmi. I ludzie przed ludźmi. Ludzie w szklach, w szybach, wchodzą, w domy towarowe, wszystkimi przezroczyściami”².

Stając przed witryną sklepową, w której odbija się ulica, przechodnie i my sami, aby pozbyć się niechcianego obrazu, przyciskamy niemal nos do szyby, dłońmi chroniąc się przed światłem, które tworzy niepożądane odbicie³. W galeriach, gdzie takie zachowanie jest niedopuszczalne, pozostaje poszukiwanie punktu widzenia, z którego odbicie jest stosunkowo najslabsze i najlepiej widać to, co znajduje się za szkłem. Czasem, przy właściwym oświetleniu, widz może – nie ruszając się – wedle własnej decyzji patrzeć na odbicie lub na obraz.

Lecz co właściwie robimy, decydując się patrzeć na coś kosztem eliminacji czegoś innego? – pyta Jonathan Miller, autor poświęconej zagadnieniom odbicia wystawy w londyńskiej National Gallery, rozpatrując zjawisko właśnie na przykładzie wystawy sklepowej⁴. Jak taka decyzja się dokonuje? Pytanie to bliskie jest zagadnieniu, które w psychologii doświadczalnej zostało określone mianem „problemu cocktail party”. W zatłoczonym pokoju, pełnym rozgadanych gości, staramy się słuchać kogoś mówiącego wprost do nas. Nagle skądś dobiega fragment bardziej interesującej konwersacji. Wtedy albo możemy się wyłączyć i łowić daleką rozmowę, albo przeciwnie – odciąć się od dobiegających głosów i skupić uwagę na bliskim interlokutorze. Ale nie można robić dwóch rzeczy na raz. Alternacja akustyczna jest analogiczna do optycznej. W obu wypadkach psychologia widzi w tym skutek działania woli i intelektu, a nie ruchu ciała. Czyniąc wysiłek, możemy słuchać dalekiej rozmowy, nie zwracając nawet głowy w jej kierunku. I tak samo, nie ruszając głową, można decydować, czy oglądamy zawartość sklepowej wystawy czy ruch na ulicy.

W obu wypadkach zjawisko jest opisywane w terminach „filtru”, ale trudno sobie wyobrazić, jaki rodzaj filtru miałby tu działać. Filtry akustyczne działają na różnych częstotliwościach, wysokich kosztem niskich

lub odwrotnie. Słuchamy jednak tematu rozmowy, a nie jej częstotliwości. Jak możemy stworzyć filtr czuły na interesujący nas temat? Ta sama zasada odnosi się do wystawy sklepowej, ale są pewne ciekawe różnice. Można zastosować szkło polaroidowe, które eliminuje lub przynajmniej ogranicza odbicia. Ale filtr pozwalający widzowi wybierać pomiędzy eleganckim manekinem na wystawie a eleganckim przechodniem na ulicy nie na tym polega. Jest to sprawa przesunięcia zainteresowania – i znów trudno wyobrazić sobie aparat, który zmiany zainteresowania przekładałby na przemiennie wykluczające się obszary percepcji wizualnej.

A jednak, pomimo stwierdzeń psychologów, z odbiorczego doświadczenia wiemy, że nasza uwaga może być podzielna, że można widzieć czy słyszeć dwie rzeczy na raz. Historia sztuki i historia odbioru zdają się wskazywać, że percepcja jest historycznie zmienna. Nie tylko w znanym i badanym zakresie fluktuacji upodobań i ocen. Także w postawach wobec sztuki oraz w możliwościach i sposobach widzenia. W latach trzydziestych minionego wieku Walter Benjamin pisał, że malarstwo nie może stanowić przedmiotu symultanicznej recepcji zbiorowej, i w muzealizacji, która zbiorową recepcję wymusza, widział objaw jego kryzysu i zapowiedź zmiernych⁵. Dadaści i spadkobiercy Duchampa zrobili wiele, aby obrazy pozbawić „aury”, czyniącej z nich przedmiot kontemplacyjnej zadumy. Sztuka współczesna, zwłaszcza sztuka multimedialna, w założeniu taką kontemplację wyklucza. Działając różnymi, sprzecznymi i silnymi bodźcami uniemożliwia skupienie, jest – i ma być – odbierana w rozproszeniu i nieuwadze. Różnicę można porównać do wymagającej podstawowego skupienia lektury i rozkojarzenia przy zappingowaniu. Właśnie nadmiar bodźców powoduje „niedowidzenie” i „niedosłyszenie”, o które Hans-Georg Gadamer oskarża dzisiejszą cywilizację⁶. Obcowanie ze sztuką współczesną, której granice są płynne, która miesza hierarchie i sięga po to, co „nieartystyczne”, w bardzo istotny sposób zmienia sposób patrzenia na dzieła sztuki, także dawnej, zadumie przeciwstawiając dekoncentrację⁷. Obraz za szybą symbolicznie

niemal skupia w sobie powstające tu sprzeczności i konflikty. Sam obraz należy do tradycyjnego porządku sztuki, pociąga za sobą stosowną do tego porządku postawę i implikuje adekwatne nawyki odbiorcze. Nałożone nań szklane odbicie jest obrazoburczym wtrętem, skażeniem artystycznego ładunku przez inwazję bezładności i doraźności. To, co przygodne, zaciemnia to, co istotne. Rzeczywistość obrazową skłonni jesteśmy widzieć jako daną, uwiarygodnioną z samej racji jej artystycznego przetworzenia. To, co jawi się w szybie, będące wszak zwierciadlanym, wiernym odbiciem rzeczywistości, zdaje się zaledwie omamem, uludą. „Prawda sztuki” staje tu naprzeciw zwodniczego fantomu. Chce się pytać o „prawdziwość” bądź „fałszywość” wyobrażenia powstałego w wyniku nałożenia się na siebie „prawdziwego” obrazu i „prawdziwego” wszak odbicia otaczającej rzeczywistości. Tak to, za sprawą przypadku, zostają tu zmieszane nie tylko dwa całkowicie odmienne obszary wizualne, ale także różne sfery aksjologiczne.

Podwójny, zakłócony odbiciem obraz za szybą jest zatem nie tylko problemem wzrokowej percepcji i jej nie do końca znanych mechanizmów. Być może doświadczenia wyniesione z kontaktu ze sztuką współczesną, zamazującą granice między „sztuką” a „rzeczywistością”, każą go – właśnie wbrew „niedowidzeniu” – dostrzec i pytać, czym w istocie jest owo osobliwe „dwa w jednym”, hybrydyczny twór, przed jakim stajemy w muzealnej sali? Dzieło, w którym „przypadkowe osoby [...] zamazują obraz przechodzą”. Czym jest obraz, który staje się jednocześnie lustrem?

Badaczy od dawna interesowała rola lustra w malarstwie. Od XV wieku malarze zaintrygowani byli relacją między wirtualną rzeczywistością, samorzutnie pojawiającą się w lustrze, a tą, którą oni sami tworzą na nierefleksyjnej powierzchni swego podobrazia. W obu wypadkach widz widzi coś, co nie jest tym, czym zdaje się być, ale w przeciwieństwie do obrazu, który zakłada, że jego powierzchnia jest widzialna, widok, który powstaje w lustrze, wymaga, aby odbijająca go powierzchnia była niewidzialna. Gdy lustro pojawiają się w obrazach, sytuacja się komp-



19. Marcel Duchamp *Boîte en valise*

likuże, ponieważ wirtualna rzeczywistość obrazu zawiera drugi porządek wirtualnej rzeczywistości w formie malowanego odbicia⁸. Jednak historycy sztuki poświęcali uwagę raczej niesionym przez lustrzane odbicia znaczeniom niż sposobom i konwencjom przedstawiania. Punktem wyjścia rozważań Jana Białostockiego stał się oczywiście *Portret Arnolfinich* Jana van Eycka, obraz, w którym lustro służy wprowadzeniu do wyobrażenia rzeczywistości spoza obrazu, dzieło, które nie tylko oddziało na malarzy niderlandzkich, lecz także późniejszych, aż po Velásqueza⁹. „W dziele van Eycka – pisze Białostocki – zwierciadło nie jest więc jedynie ozdobą, ani tylko symbolem, bądź wyłącznie motywem pozwalającym na demonstrację technicznej umiejętności przedstawiania szkła i związanych z nim efektów, jaką artysta dysponował. Jest to drugi obraz w obrazie, który niezrównanemu mistrzowi, jakim był van Eyck, pozwala na ukazanie nam tak, jak to tylko możliwe, całkowitego widoku przedstawianego wycinka przestrzeni i odbywającej się w nim akcji”¹⁰.

Szyba odbijająca to, co znajduje się przed obrazem, zdaje się pełnić podobną funkcję jak lustro w *Portrecie Arnolfinich* – wprowadza w ramy przedstawienia przeciwległą przestrzeń i odbywającą się w niej akcję. Przeszkłony obraz zyskuje jakby panoramiczny wymiar. Prezentuje i siebie, i to, co poza nim. Czy jednak możemy mówić tu o „obrazie w obrazie”? Przy pozornych podobieństwach więcej jest różnic. W wypadku wprowadzonego do obrazu lustro rozszerzenie przedstawienia jest intencją malarza, tu – niezamierzonym incydentem. Do realizacji tej intencji konieczna była wielka malarska umiejętność. A przecież przypadkowe odbicie w szybie nie jest żadnym artystycznym *tour de force*, lecz prostym wynikiem działania praw optyki. Jak powiedziano, obraz jest trwały, pojawiające się zaś na jego szklanej powłoce odbicie – przemijające. Obraz jest skończony, zamknięty, odbicie – poddane czasowi, otwarte na wszystko, co niesie toczące się przed refleksyjną powierzchnią szkła życie. Przestrzeń i znajdujące się w niej przedmioty i ludzkie postacie, odbijające się w lustrach namalowanych w obrazie,

tworzą zwykle spójną całość z przestrzenią w nim wyobrażoną, są jej przedłużeniem: widzimy drugą część komnaty Arnolfinich¹¹, parę królewską pozującą Velázquezowi w *Las Meninas*, salę kabaretu, plecy barmanki i rozmawiającego z nią klienta w *Barze Folies-Bergère* Maneta¹². Wzajemna relacja obu wirtualnych rzeczywistości jest prosta – dopełniająca. Lustro pozwala potoczyć wzrokiem dokoła, dokonać obrotu o 180 stopni, wnosi do obrazu to, co ogarniają spojrzeniem przedstawione na nim osoby. Potęguje iluzyjność, przełamuje jedną ze słabości malarstwa, jaką jest jego jednoaspektowość, i włącza do wirtualnej rzeczywistości obrazu drugi punkt widzenia (lub jeszcze kolejne). Ofiarowuje przestrzenny symultанизm. Pokazuje więcej, pozwala widzieć więcej. Lustro poszerza, powiększa, wzbogaca przedstawienie – zarówno wizualnie, jak i znaczeniowo. Wewnętrzna spójność takiego wyobrażenia różni je też zasadniczo od wszelkich efektów przenikania się obrazów, wykorzystywanych w filmie czy powstających przypadkowo przez złe przewinięcie światłoczułej błony lub nałożenie się dwóch przezroczyc. Bliższe owym efektom jest odbicie w szybie, jako że wprowadza do obrazu przestrzeń obcą, przypadkowe wobec wyobrażonej rzeczywistości otoczenie ekspozycyjne, aranżuje istic surrealistyczne spotkania różnych realności na „stole operacyjnym”, jakim w tym wypadku jest powierzchnia obrazu. Jest to nie tyle „obraz w obrazie”, ile „obraz na obrazie”, autonomiczny, całkowicie niekoherentny ze swoim macierzystym podłożem. Odbicia w szybie dramatycznie rozbijają spójność obrazu, narzucają widok niezgodny z oczekiwaniami, niosą dekoncentrujące, ale czasem intrygujące niespodzianki. W namalowanym lustrze widzimy to, co widzą postacie w obrazie. W szybie widzimy samych siebie. Odbicie ofiarowuje nam wizerunek własny, będący naszą niechcianą, ale i nieuniknioną kreacją. Stajemy się twórcami mimo woli. Tu zdaje się tkwić największa percepcyjna pułapka. Co właściwie chcemy zobaczyć?

Lustro, jak wiele symbolicznych wyobrażeń, przybierało ambiwalentne znaczenia. W ręku kurtyzan stawało się atrybutem próżności, w ręku

personifikacji Prudencji – symbolem samowiedzy, cudownym przedmiotem pozwalającym poznać samego siebie (ponoć tylko ludziom i szympansom dana jest zdolność rozpoznawania siebie w lustrze). Autoerotycznemu upodobaniu do własnej powierzchowności freudowska psychoanaliza nadała miano narcyzmu. Tu można dodać, że jest to – nie jedyny – błąd Freuda. W Owidiuszowych *Metamorfozach* Narcyz zakochuje się w odbiciu w wodzie, nie wiedząc, że jest to jego własna twarz – ginie więc z tęsknoty za nieosiągalnym przedmiotem swego uczucia. My, inaczej niż Narcyz, w odbiciu rozpoznajemy własną postać. Także w odbiciu w szybie, aczkolwiek daleko mu do zwodniczej wiarygodności odbicia lustrzanego. Wiadomo, iż widzialność powierzchni jest odwrotnie proporcjonalna do jej refleksyjności – im więcej odbija, tym mniej sama objawia się jako powierzchnia¹³. Lustro doskonałe to takie, którego nie doświadcza się jako powierzchni. Szybę na obrazie zawsze się tak postrzega, a powstające na niej odbicie jest niedoskonałe, nigdy – lustrzane. Interesujące jednak jest tu nie narcystyczne upodobanie do własnego wizerunku, lecz relacje między dwiema, jednocześnie widzianymi, interferującymi powierzchniami. Oba wyobrażenia są współlistotne, ale zarazem zakłócają się nawzajem. Konkurują ze sobą. Im lepiej widzimy siebie, tym gorzej widzimy obraz. Im bardziej patrzymy na siebie, tym mniej patrzymy na obraz. Co więcej, „drugie ja” znalazło się w wirtualnej rzeczywistości obrazu nie tylko jako odzwierciedlony (choćby i niedoskonałe) wizerunek, ale także jako aktywny czynnik kształtujący to, co widzimy. Tym samym wkraczamy tutaj w czysto osobistą sferę doznań, w grę między uległością nawykom i obowiązkom a wyobraźnią i ciekawością, między skupieniem a otwartością na przypadkowe bodźce. Ale też własną osobą wkraczamy do obrazu, nasza postać w nim się zatapia. Dosłownie: *Der Betrachter ist im Bild*. Całość, jaka za naszym i z naszym udziałem powstaje, rysuje się niejasno, jakby kilka nakładających się na siebie szkiców, z których żaden nie jest definitywny. Przygodne byty tworzą ulotne konfiguracje. Lecz to właśnie niejasność, wieloznaczność, nieukończenie obdarzają



20. Andrzej Bielawski, fotografia

je intensywnym życiem. Budzą uczucie zaskoczenia, przychwycenia, zawieszenia w trudnej do określenia nierzeczywistości.

Aczkolwiek nietrwale, obraz za szybą i powstające na nim odbicie są związane integralnie. Umieszczone na jednej płaszczyźnie i równoważne, w tej samej mierze oddane są naszemu spojrzeniu. Odbicie nie jest zasłoną, którą można odrzucić, werniksem, który można usunąć, kurzem, który można zetrzeć. Póki patrzymy na obraz za szybą, póty mamy je w zasięgu naszego spojrzenia. Sytuacja taka pozwala pytać o różne rodzaje relacji między rzeczywistością a jej reprezentacją¹⁴. Obraz jest odbiciem rzeczywistości, lecz za sprawą szyby odbija też inną rzeczywistość niż ta, której miał być odbiciem. Obraz za szybą jest podwójny, ale składają się nań trzy rzeczywistości: rzeczywistość obrazu, rzeczywistość odbicia i rzeczywistość powstałego w wyniku ich fuzji wyobrażenia. Który jest zatem bardziej rzeczywisty, bardziej realistyczny?

Platońskie pytanie: „Jak myślisz, co on by powiedział, gdyby mu ktoś mówił, że przedtem oglądał ni to ni owo, a teraz coś bliższego bytu”¹⁵, paradoksalnie zdaje się odzwierciedlać ten dylemat. Są tu bowiem dwie różne rzeczywistości. I są różne jej odbicia, różne realizmy: sztuki i zwierciadła, których geneza i morfologia są całkowicie odmienne. Co jest tu prawdą, a co zwidzeniem? Obraz pochodzi z przeszłości (choćby i niedalekiej, ale jednak przeszłości), odbicie jest terazniejsze. Jak powiedziano, obraz powstał dzięki skomplikowanym artystycznym procederom, odbicie – w wyniku działania praw fizyki. Obraz zatem winien być doświadczany jako bardziej sztuczny, odbicie zaś – jako naturalne, rzeczywiste. A jednak, aczkolwiek dalecy od platońskiego rozumienia obrazu, właśnie w bezpośredniej konfrontacji z odbiciem skłonni jesteśmy obrazowi przypisywać „realność”, „reprezentację”, „fantazmatem” zaś, „zmiennym widmem” są dla nas rozchwiane, ruchliwe kształty niesione przez szklane refleksy. Jeśli – idąc za Gadamerem – przyjmujemy, że pomimo coraz bardziej różnicującej się świadomości obrazu, która nieustannie oddala się od magicznej tożsamości, „nierozróżnianie pozostaje istotowym rysem wszelkiego doświadczenia obrazu”¹⁶, to

jednak mamy znacznie większą świadomość nietożsamości odbicia niż obrazu. I jest to kolejnym paradoksem. Jeśli bowiem do istoty wszelkiego doświadczenia obrazu należy utożsamienie tego, co przedstawione, z tym, co przedstawiane, rzeczy i obrazu, to właściwe nam rozumienie sztuki każe reprezentację, uobecnienie widzieć raczej w obrazie niż w szklanym odbiciu. To drugie może być zaledwie upodobnieniem. I dzieje się tak nie za sprawą nieostrości, niedokładności tegoż odbicia, lecz za sprawą naszych przekonań. Taka jest logika spojrzenia. Wdrożone umysłowe konstrukcje, swoisty przymus mentalny i właśnie świadomość estetyczna odsuwają to, co bezpośrednio naocznie postrzegamy. Znaleźć tu można analogię do dwóch sposobów naśladowania, między którymi oscyluje europejska kultura: przedstawianiem fenomenalnej lub idealnej strony świata, ukazywaniem podobizny lub prawdy¹⁷. Odbicie będzie tym pierwszym, fałszywym wizerunkiem, a obraz tym, co dociera do tego, co naprawdę istnieje. Odrzucając odbicie, nieświadomie odrzucamy złudny, mimetyczny model reprezentacji w dążeniu do poznania „prawdziwego” obrazu, powstałego nie ze zmysłów, lecz zrodzonego z idei. A przechodząc już na bardziej konkretny grunt teorii sztuki: odrzucamy przedstawianie rzeczy takimi, jakie są lub jakie zdają się być, na rzecz przedstawiania ich takimi, jakimi powinny być przedstawione – a zatem poruszamy się wśród najstarszych, ale i najtrwalszych kategorii w myśleniu o sztuce.

„Gioconda uśmiechała się pod wąsem” – pisze dalej Tadeusz Różewicz. Przywołanie Duchampa, będące tylko poetycką intuicją, jest tu jak najbardziej na miejscu. To on pierwszy wyczuł i wykorzystał całą wieloznaczność, jaką wnosi do dzieła szyba. *Wielka szyba*. Abstrahując w tej chwili od niezliczonych: metafizycznych, ezoterycznych, kabalistycznych możliwości interpretacyjnych Duchampowskiej *Szyby*, przypomnijmy tylko, że jest to pierwsze dzieło oddane do dyspozycji odbiorcy. Zapowiedzią tego była niewielka praca-szyba, którą Duchamp wystawił w 1918 roku w Buenos Aires, opatrując instrukcją dla widzów: „do

oglądania (z drugiej strony szyby) jednym okiem, z bliska, przez prawie godzinę¹⁸. Na fotografii, jaką Ozenfant wykonał na wystawie zorganizowanej w 1926 roku przez Katherine Dreier w Brooklyn Museum, poprzez *Wielką szybę* widać obrazy Mondriana i Légera, wiszące z tyłu na ścianie. Duchamp uważał użycie szyby za wyzwalające z uciążliwego procesu malowania tła obrazu i pozwalające dowolnie je zmieniać po prostu przez przesunięcie szyby w inne miejsce¹⁹. Tym samym *Wielka szyba* może wchłaniać inne dzieła, dowolnie je adaptować, łączyć się z nimi, tworzyć wraz z nimi, a także z otoczeniem i całą grą odbić wciąż nowe konfiguracje, i ta zdolność potencjalnie pomnaża w nieskończoność liczbę sugerowanych przez to przewrotne antyarcydzioło znaczeń.

Można zatem, wracając do pytania: czym właściwie jest obraz za szybą w swym przypadkowym i nietrwałym kształcie, spojrzeć nań jak na mimowolne dzieło dadaistyczne. Nieoczekiwane i absurdalne zbitki obrazowe pojawiające się na szybie i przedrzeźniające obraz porównać można do dokonywanych z upodobaniem przez dadaistów ironicznych i obrazoburczych zniekształceń słynnych arcydzieł. Efekty – do dadaistycznych kolaży i fotomontaży, niesłużących żadnej zamierzonej konstrukcji artystycznej, a mających w potoku automatycznie kojarzonych form odbijać chaos i bezład równocześnie niesionych przez rzeczywistość zjawisk. Symultaniczna technika narracji, rozbicie jedności dzieła, wprowadzenie do niego wyrwanych z kontekstu strzępów rzeczywistości potocznej, beznaczeniowość – bez trudu odnajdziemy tu kolejne analogie.

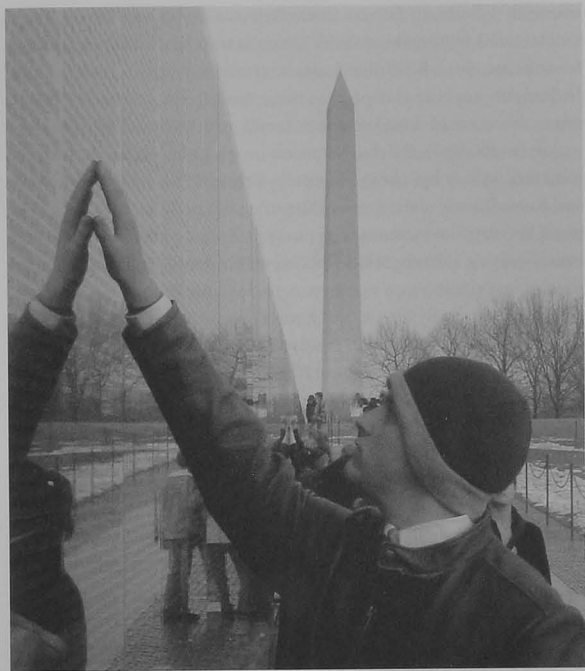
Należy dodać, że odbicie widza na refleksyjnej powierzchni obrazu może mieć także charakter zamierzony, być intencjonalnie włączone w sferę znaczeń, a nawet decydować o przesłaniu dzieła. Tak jest w wypadku słynnego Vietnam Veterans Memorial w Waszyngtonie, autorstwa artystki Mayi Ying Lin. Wzniesiony w latach osiemdziesiątych i wówczas gorąco dyskutowany pomnik tworzy długa ściana z płyt czarnego gra-



21. Marcel Duchamp *À regarder...*, 1918

nit, stopniowo wyrastająca z trawnika w pobliżu Lincoln Memorial. Wypisano na niej, w porządku chronologicznym, 58 tysięcy nazwisk żołnierzy, którzy stracili życie w wojnie wietnamskiej. W polerowanych powierzchniach granitowych płyt odbijają się postacie żywych, którzy przyszedli złożyć hołd zmarłym lub odnaleźć imiona swych bliskich. Żywią się wśród zmarłych, pamięć jest dosłownie „żywa”. Wysokość ściany rośnie wraz z liczbą ofiar, nasze odbicie zaś staje się w stosunku do niej i wydłużających się kolumn nazwisk coraz mniejsze. Z wygasaniem wojny ściana maleje, pogrąża się w ziemi, co znów zmienia nasze wobec niej proporcje. Odbicia ludzkich postaci odcinają się od czerni granitu, lecz pozostają niejasne. Sugestywne, ale niejednoznaczne jest też przesłanie tego pomnika, który „zostawia nas ze zmarłymi, z naszymi wątpliwościami i z naszymi lękami” – jak pisze Sergiusz Michalski, zwracający uwagę na ten aspekt dzieła upamiętniającego wietnamskich weteranów²⁰. W bardziej oczywisty sposób efekt odbicia został wykorzystany w berlińskim pomniku deportowanych, gdzie nazwiska i wybrane fotografie ofiar umieszczono na lustrzanych ścianach i tym samym kommemoracja wtapia się w bieżące życie miasta (Wolfgang Göchel, Joachim von Rosenberg, Hans-Norbert Burkert, Hermann-Ehlers-Platz, Berlin-Steglitz, 1995).

Odniesienie do sztuki współczesnej nasuwa jeszcze jedną pokusę interpretacyjną. Przedstawione tu wahania, wywołane zjawiskiem blahym i może niegodnym uwagi, jakim są odbicia na szklanych powłokach zabezpieczających obrazy, są nie tylko problemem zakłóconej percepcji. Owo zakłócenie bierze się z wątpliwości co do samego ontologicznego statusu dzieła sztuki i jego stosunku do rzeczywistości – na co wskazywały choćby przywołane tu platońskie pytania. One prowadzą nas do podejmowanych – głównie w filozofii francuskiej – prób „odwrócenia platonizmu”, wprowadzenia pomiędzy trwale zakorzenione w myśleniu o sztuce dychotomie: istoty i wyglądu, idei i obrazu, modelu i kopii, oryginału i reprodukcji – pojęcia *simulacrum*. Kariera tego pojęcia – zresztą rozumianego bynajmniej nie jednoznacznie – w historii sztuki



22. Maya Ying Lin, Vietnam Veterans Memorial, 1982

ostatnich kilkunastu lat jest zastanawiająca i wymagałaby osobnego omówienia²¹ (na przykład Gilles Deleuze traktuje je jako zagadnienie filozoficzne, Jean Baudrillard zaś, wychodząc raczej z postaw socjologicznych, kreśli apokaliptyczną wizję społeczeństwa żyjącego wśród symulaków, niezdolnego do rozróżnienia rzeczywistości od jej elektronicznych zwiędów). Michel Foucault w głośnym eseju, do którego punktem wyjścia był obraz Magritte'a *Ceci n'est pas une pipe*, wskazywał na możliwość alternatywnej historii sztuki nowoczesnej, dającej się pomyśleć dzięki włączeniu w nią pojęcia *simulacrum*, wobec którego rozmywają się dotychczasowe podstawowe dla filozofii reprezentacji pojęcia oryginału, pierwszeństwa, podobieństwa, naśladownictwa, wiarygodności²². Byłaby to nie historia zwycięstw w bataliach o jak najwierniejsze naśladowanie rzeczywistości, lecz historia ucieczki od niej, traktująca nie o przedmiotach, ale o strategiach ich udawania, raczej *Art and Delusion* niż *Art and Illusion*²³. Odbicie w szybie może być – metaforycznie oczywiście – widziane jako upostaciowanie *simulacrum*, owego mylącego złudzenia, wciskającego się w przyjęte porządki reprezentacji.

Obraz za szybą jest nieprosty, niejednorodny, uwikłany w zawile związki z innymi wyobrażeniami. „Przyglądając się przezroczystości”²⁴ w poszukiwaniu odniesień i porównań dla jego statusu, sięgnąć można jeszcze do myśli dekonstrukcjonistycznej, kwestionującej prosty związek między znakiem a oznaczanym pojęciem i wplatającej dany znak w złożony ciąg relacji z innymi znakami. Obraz za szybą może być widziany niemal jako upostaciowanie tak pojmowanego znaku, zawsze wplatanego w inne konteksty i znaki, których istnienia w nim nie podejrzewamy. Taki znak stawia nas w sytuacji niedecydowalności: zbliżamy się do jego znaczenia, lecz nie możemy nim zawładnąć – co jest sytuacją bliską opisanym tu percepcyjnym wahaniom. Zarys pojęcia staje się nieostry, a ono samo „nieobecne” – podobnie nie sposób dotrzeć do „obecności” obrazu zmaconego wtargnięciem innej rzeczywistości

i innego sposobu reprezentacji. Dekonstrukcjonistyczne jest też samo kierowanie uwagi na to, co inne, a co rozbija spójność i jednorodność pojęcia, sprawiając, iż jest ono heterogeniczne. Tu przedmiotem rozważań stała się *inna*, zapośredniczająca powierzchnia, zamazująca bezpośrednio obecność obrazu. Wszak nawet w języku potocznym „świat za szybą” oznacza pozorną dostępność. To oczywiście niezobowiązujące porównanie. Niemniej można się zastanowić, jak dalece nie tylko sztuka współczesna, ale także współczesne, rozbijające hierarchiczne i logiczne porządki myślenie przenika, nie zawsze świadomie, nasze patrzenie na sztukę, każąc dostrzegać i myśleć również o tym, co rozprasza, wytrąca z oczywistości, przeszkadza w dotarciu do istoty rzeczy, nie pozwala spojrzeć „twarzą w twarz”.

Obraz patrzy, obraz widzi

„*Gablota VII* – rok 1977, technika mieszana, wymiary: 70×58 cm, na szarym, nie zagruntowanym, surowym płótnie, umocowane, rozciągnięte jakieś resztki, strzępy gazety, włosy, zbite resztki kurzu, patyk, strzępy szmaty, może liście, poszarpane kawałki opakowania” – taką notatką Andrzej Bielawski opatrzył swój obraz. W tym opisie, a nawet w podanych rozmiarach, pozostała jednak istotna luka. *Gablota* jest bowiem prawdziwą gablotą. Obraz chroni parocentymetrowa rama i wprawiona w nią tafla szkła, które było kiedyś lustrem. Amalgamat spelzł z niej prawie bez reszty, tylko jego drobne, rozproszone po powierzchni plamki zachowały swe zwierciadlane właściwości. Autor wszakże o tym zwierciadle nie zapomina, tytułując obraz: *Lustreczko powiedz...*

Gablota – a zatem sprzęt muzealny. Umyślnie zostaliśmy tu więc postawieni w sytuacji, której niedogodności znamy z muzealno-galeryjnego obcowania ze sztuką. Szkło gablot, a nade wszystko szkło chroniące obrazy, to jedna z najbardziej irytujących przeszkód w kontakcie z ukrytymi za nim obiektami. Lecz *Gablota* to nie „obraz za szybą”, o którym była mowa. Andrzej Bielawski, robiąc *Gablotę*, świadomie wyszedł naprzeciw konfliktom i dwuznacznościom, jakie stwarza refleksyjna szyba wstawiona między obraz a oglądającego. Sytuacja muzealna została tu diametralnie odwrócona – to, co było odbiorczą niedogodnością i zakłóceniem porządku dzieła, zostaje tu wykorzystane, stając się integralną częścią obrazu. Artysta nie tylko podjął wyzwanie, ale pomnożył jeszcze percepcyjne pułapki. *Gablotę* zamyka przecież nie zwykła szyba, lecz szkło będące pozostałością lustra. Mamy tu więc co najmniej trzy komponenty przedstawienia: obraz na płótnie, szybę i zwierciadło. I dwa rodzaje odbić: szklane i lustrzane, pomieszane ze sobą, rozmigotane. Pomiędzy szkłem a lustrem toczy się tutaj przewrotna gra prze-



23. Andrzej Bielawski *Gablota nr VII: Lustereczko powiedz...* (godzina 7), 1977

ślaniania i odsłaniania. Szkło odbija, lecz zarazem pozwala naszemu wzrokowi przeniknąć w głąb, ku ukrytej na dnie gabloty surowej materii, dopatrzeć się owych strzępów, włosów, szmat, patyków, kurzu. Natomiast nieprzezroczyste lustrzane plamy nie tylko nie przepuszczają spojrzenia, ale oślepiają swą srebrzystą świetlistością, lśnią intensywnie, skrzą się. Swym blaskiem kontrastują z mroczną głębią gabloty, ale także z nią konkurują. Konkurują, bo przecież chwytają strzępki otaczającej nas rzeczywistości. Można wątpić, czy owe włączone w całość wyobrażenia refleksy wzbogacają i różnicują obraz, czy przeciwnie – odsyłają nasze spojrzenie i naszą ciekawość do świata spoza obrazu? Czy sugerują, że tego, co żyje, rusza się, błyszczy, mieni barwami i pociąga oko, szukać trzeba gdzie indziej, wokół siebie, a nie na dnie gabloty, gdzie zaległy martwe i zakurzone odpadki życia i rzeczywistości? Czy zatem skłaniają do spojrzenia nie na obraz, lecz poza niego, tam, skąd pochodzą chwytane przez szkło i lustro odbicia? I jak dalece można mówić o wkalkulowaniu w przedstawienie tych refleksów i niezliczonych przypadków, wnoszonych przez rzeczywistość, wobec której obraz zostanie postawiony?

W *Gablocie* nie ma żadnego artystycznego *tour de force*, tak charakterystycznego dla przedstawień związanych ze szkłem i lustrami. Tutaj szkło i lustro nie są z iluzyjnym kunsztem odtworzone, ale wzięte wprost z rzeczywistości. Podobnie jednak jak stare przeszkłone obrazy, *Gablota* ujawnia swoisty panoramiczny wymiar. Poza samą sobą prezentuje także to, co poza nią. Lecz co jest poza nią? Z tworzących ją porządków tylko jeden jest niezmienny – to płótno z utrwalonymi na nim odpadkami. Natomiast ponad nim, na szklanej tafli, rozgrywa się nieustająca, przygodna parada widoków. Przeciwwstawienie trwałości i doraźności to, po kontraście blasku i mroku, druga opozycja tkwiąca w tym dziele. Pojawiające się na szklanej powłoce odbicia są przemijające, chwytają otoczenie z całą jego przypadkowością i nieładem. *Gablota* w każdej chwili jest inna, ale w każdej prezentuje się w przypadkowym i nietrwałym kształcie. Powraca zatem pytanie: czy mamy patrzeć wprost i tylko

na obraz, czy też jesteśmy zachęcani do spojrzenia również i na to, co „widzi” obraz, a co roztacza się wokół? A może odwrotnie – jesteśmy prowokowani, aby przedrzeć się wzrokiem przez zjawiskową powłokę i dotrzeć do głębi? Poprzez przezroczyste szczeliny podglądać to, co zaćmiewa swym lśnieniem szklano-lustrzana powierzchnia? Odrzucić błyskotliwy pozór dla nieefektywnej istoty?

Czy zatem *Gablota* jest również – tak jak *Wielka szyba* Marcela Duchampa – dziełem „oddanym do dyspozycji odbiorcy”? I tak, i nie. Wszystkie percepcyjne niedogodności i cała wieloznaczność są tu przewidziane i zaprojektowane. I trudność w oglądzie płóciennego podłoża, przesłoniętego częściowo nieprzezroczystym szkłem, i cała przypadkowość i efemeryczność powierzchniowych efektów. Różnica tkwi też w tym, że sama *gablota* – inaczej niż *Szyba* Duchampa – przezroczysta nie jest. Tu tło jest właśnie inwariantem, solidną bazą, twardym gruntem. Stanowi niewzruszony punkt oparcia. Z przemijających zjawisk *Gablota* wchłania nie to, co za nią, lecz tylko to, co przed nią. Jest nie tyle dziełem oddanym do dyspozycji odbiorcy, ile pozostawionym otaczającej rzeczywistości i toczącemu się biegowi rzeczy. Rzeczywistość ją dopelnia, lecz nigdy nie zamyka w ostatecznym kształcie.

I kolejne pytanie – skoro jesteśmy przy Duchampie: Czy *Gablota* jest kpiną z muzealnej aury, z owych solidnych mebli, ram i szyb, które bronią obrazów, zniekształcają ich wygląd i ogląd? A także drwiną z naszych odbiorczych nawyków, które każą nie dostrzegać tego wszystkiego, co naprawdę widzimy, a co pozostaje w niezgodzie z naszym solennym pojmowaniem dzieła sztuki? Nawet jeśli tak, to jest to kpina cienka i subtelna. *Gablota* bowiem pozostaje w porządku sztuki i do sztuki się odwołuje. Zbudowana z rzeczy zniszczonych, sama niczego nie niszczy. Przeciwnie – zachowuje i chroni. Jak to *gablota*.

Gablota – mebel muzealny – jest bowiem zaledwie użytkowym sprzętem, który dziełom ma służyć, sam dziełem nie będąc. Wartość zyskuje dopiero wtedy, gdy zawiera cenny przedmiot. *Gablota* Bielawskiego w całości zyskała rangę dzieła. Stanowi swoiste „dwa w jednym”. To *gablota*

wraz z zawartością i żaden z elementów nie jest ważniejszy od drugiego. Stąd jej podwójność i tkwiące w niej opozycje: między mrocznym, chropawym wnętrzem a połyskliwą powierzchnią szklanej tafli, światłem a cieniem, bezruchem i niezmiennością zawartości a ruchliwością i zmiennością odbić i refleksów. Stąd też jej uroda i wyestetyzowanie. Nie tylko fakturalna uroda malarstwa materii. Zamykające gablotę szkło jest jak zmatowiałe lustro w starych, zaniedbanych pałacach, które niczym osleple, powleczone bielmem oczy chwytają jeszcze resztki światła, zdolne widzieć już tylko nieczytelne szczątki wizerunków. Zastygłe grudy ziemi i śmiecia raz zdają się nakrapiane światłem, to znów posypane srebrnymi płatkami. Zmieniające się światło dnia rzutuje wciąż nowe obrazy na szklany ekran. Przez swe otwarcie na fenomenalną stronę świata *Gablota* staje się podobna seriom impresjonistycznych obrazów, ukazujących ten sam motyw – gotyckie katedry czy stogi siana – o kolejnych porach dniach, w różnych oświetleniach, w zmiennej atmosferze. Różnica w tym, iż przedstawienie nie powstaje dzięki pracy malarza, który rozstawił sztalugi w plenerze i w pośpiechu rzucając barwne plamy na płótno, usiłuje zatrzymać ulotne zjawiska, lecz za sprawą samego obrazu, patrzącego swą zwierciadlaną powłoką i odbijającego każde drgnienie światła i barwy. Ze ściany pracowni obraz zwrócony jest ku oknu, z którego płynie światło i przez które widać kamienice po przeciwnej stronie ulicy. Rankiem ciepłe, różowawe słońce wydobywa z głębi gabloty splątany rysunek sznurków i postrzępionych szmat. Z upływem godzin światło obniża temperaturę, obraz niebieszczeje. Wczesnym popołudniem bijący od okna blask zaćmiewa zaokienny widok, lecz rozświetla wnętrze gabloty, cętkowane wibrującymi na mleczno-półprzejrzystej szybie plankami. Ku wieczorowi gablota pogrąża się w mroku, lepiej za to widać zarysy kamienic za oknem. I wreszcie na koniec wszystko tonie w atramentowym granacie, tylko lustrzane powierzchnie bieleją ostatnim światłem dnia.

Powiedziano tu, że robiąc *Gablotę*, Andrzej Bielawski odwrócił muzealną sytuację i z tego, co jest niepożądaną naleciałością na szklanej



24. Andrzej Bielawski *Gablota nr VII: Lustereczko powiedz...* (godzina 9), 1977

powłóce, uczynił dynamiczny element obrazu. Ale to nie jedyne odwrócenie. Odwrócona tu została także nasza pozycja wobec dzieła, nasz pogląd, zgodnie z którym to my patrzymy na obraz, ten zaś pozostaje martwym przedmiotem, biernie oddanym naszemu wzrokowi. Tu obraz jest żywy, działający. Też patrzy. Mówi się, że sztuka powstaje w dialogu. W wypadku sztuk zwanych wizualnymi słuszniej byłoby powiedzieć, że sztuka powstaje w wymianie spojrzeń.

Obraz za mgłą

Octave Mirbeau tak w natchnieniu pisał o malowanych przez Claude'a Moneta widokach Tamizy, wystawionych w 1904 roku w paryskiej galerii marszanda impresjonistów Paula Duranda-Ruela: „Temat jest jeden, a przecież różny – Tamiza. Dymy i mgły, formy, masy architektury, perspektywy, całe miasto głuche i huczące, zanurzone we mgle, walka światła i wszystkie fazy tej walki, słońce więzione w mgłach albo przebijające rozłożonymi promieniami barwną, lśniąca, ruchliwą głębokość atmosfery, dramat wieloraki, zawsze zmienny i pełen odcieni, ciemny albo feeryczny, przygnębiający i rozkoszny, ukwiecony i straszliwy dramat odbłasków na wodach Tamizy. Jest tu i koszmar, i sen, i tajemnica, i niewidzialne, i nierzeczywiste, a wszystko to ma osobliwą naturę, naturę właściwą temu niezwykłemu miastu, stworzonemu dla malarzy, którego malarze aż do Claude Moneta nie umieli dojrzeć”¹.

Nie umieli dojrzeć miasta czy nie umieli dojrzeć mgły? Czy może nie mogli go dojrzeć właśnie z powodu spowijającej je mgły?

Przewrotną (bo jakżeby inaczej) odpowiedź Mirbeau mógł znaleźć w skandalizującym dialogu Oskara Wilde'a *Zanik kłamstwa*. Eloquentny Vivian, *porte parole* autora, mnożąc argumenty na rzecz tezy, iż „życie znacznie więcej naśladuje sztukę niż sztuka życie”, głosi tam: „Któż, jeśli nie impresjoniści stworzyli te cudne, ciemne mgły, co się wloką po naszych ulicach, przyćmiewają lampy gazowe i zamieniają domy na cienie potworne? Komuż, jeśli nie im i ich mistrzowi zawdzięczamy te czarowne zwoje srebrzyste, co zwisają nad naszymi rzekami i zwiwnym, lotnym obłokiem przesłaniają most łukowy i łódkę, słaniającą się po tafli wód? Ogromna zmiana, jaka w ciągu ostatnich lat dziesięciu zaszła w klimacie Londynu, jest jedynie i wyłącznie dziełem tej szczególnej szkoły artystycznej”. I dalej Vivian, dając wyraz panującemu, zwłaszcza wśród symbolistów, przekonaniu o kreacyjnym charakterze percepcji, kontynuuje: „Rzeczy istnieją, ponieważ my je



25. Claude Monet *Gmach Parlamentu: efekt słońca przez mgłę*, 1904



26. William Turner *Riva degli Schiavoni, Wenecja: festyn na wodzie*, około 1845

widzimy, a co widzimy i jak widzimy zależy od sztuki, której wpływowi ulegamy. Wielka to różnica, czy na rzecz jakąś patrzymy, czy też ją widzimy. Wcale jej nie widzimy, dopóki nie dostrzegamy jej piękna. Wtedy dopiero, jedynie wtedy, zaczyna się jej istnienie. Obecnie ludzie widzą już mgły, nie dlatego jednak, że one istnieją, lecz dlatego że poeci i malarze objawili im tajemnicze piękno tego zjawiska. Prawdopodobnie mgły istniały w Londynie od wieków. Twierdzą to nawet z całą pewnością. Ale nikt ich nie widział, i dlatego też nic o nich nie wiemy. Nie istniały, póki ich sztuka nie odkryła. Obecnie, trzeba przyznać, mgły stały się istną plagą. Pewna klika zupełnie się na tym punkcie zmanierowała, przesadnym realizmem swej metody wywołuje wprost u biednych na duchu bronchit. Tam, gdzie człowiek kulturalny znajduje rozkosz artystyczną, osobnik niekulturalny nabawia się przeziębienia⁷².

Właśnie w Londynie w 1870 roku Claude Monet schronił się przed wojną francusko-pruską. Tyleż londyński klimat, co tradycja malowanych pod słońce obrazów Claude'a Lorraina i wreszcie świeża jeszcze pamięć feerycznych, rozemglonych widoków Turnera sprawiły, że namalowany rychło po powrocie do Francji obraz *Wschód słońca. Impresja*, który stał się chrzestnym dziełem impresjonizmu, cały rozplywa się w porannej mgle. Potem Monet będzie malował zamglone paryskie ulice, zamglone wybrzeża Sekwany, zamgloną katedrę w Rouen, zamglone nenufary w Giverny. Znamy te obrazy na pamięć, ale chyba nigdy nie postawiono w związku z nimi pytania o miejsce mgły w malarstwie europejskim.

Pobieżny przegląd przynosi bardzo skąpe rezultaty. Jest oczywiście przywołany już Lorrain, z tym że mglistość wielu jego obrazów wynika właśnie z przyjęcia punktu widzenia pod światło, co odbiera konturom ostrość. Ale już Holendrzy, żyjący w mglistej i dżdżystej krainie i portretujący ją o różnych porach roku, nie malowali mgły. Mgła pojawia się u dwóch, skądinąd krańcowo różnych, pejzażystów romantycznych – Williama Turnera i Caspara Davida Friedricha. Dla pierwszego mgła jest jednym z elementów natury, jak śnieg, deszcz, para, wciągniętych w kłębiący się wir żywiołów. U Friedricha służy podniesieniu kontemp-

lacyjnego nastroju widoków panteistycznie rozumianej przyrody. Ale już tak „meteorologicznie” nastawiony malarz jak Constable mgły nie maluje, co jest dziwne, zważywszy nie tylko angielski klimat, ale też paranaukowe podejście artysty do wahań pogody. Mgła pojawi się u impresjonistów, z upodobaniem zanurzą się w niej symboliści i esteci.

Tu można postawić pytanie: dlaczego tak mało w malarstwie mgły, podczas gdy jest ona powszechnym zjawiskiem atmosferycznym? Dlaczego malarstwo europejskie zdaje się jej nie dostrzegać? „Wzrok nie nawykły do światła i słońca nie jest zdolny u nas ani uchwycić, ani oddać tej nieskończonej skali farb i półcieni, która wciąż drży w powietrzu; uczucie kolorów ścina się pod szarą powłoką naszego horyzontu, a formy opięte chłodem i wstydem nigdy tu nie odsłonią swojej wielkiej tajemnicy”³. Czy – jak uważał przypominany tu Julian Klaczko – właściwe pewnym krainom zamglenie, odbierające formom wyrazistość, a kolorom żywość, przesądza o braku predyspozycji ich mieszkańców do sztuk plastycznych, a zatem mgła jest czymś sztuce z gruntu przeciwnym?

Mgła jest zawieszoną parą w powietrzu, która rozprasza światło, a zatem zamazuje kształty, nawet może uczynić je niewidocznymi. „Ograniczenie widoczności” – tak brzmią meteorologiczne komunikaty. Przede wszystkim mgła osłabia kontrast światła i cienia. To zaś przeciwieństwo – *chiaroscuro* – jest od renesansu jednym z najważniejszych składników sztuki malarskiej. Z kontrastu światła i cienia wyprowadzano przecież początek malarstwa, tak jak to ma miejsce w historii przekazanej przez Pliniusza o korynckiej dziewczynie obrysowującej cień kochanka. Dziewczyna kreśliła profil ukochanego przy świetle lampy. Inny mit, bliższy natury, mówi o stojącym u początków malarstwa cieniu rzucanym przez światło słoneczne – to zapisana przez Kwintyliana historia o zakochanym pasterzu obrysowującym cień dziewczyny. W obu wypadkach jednak – zarówno kobiecego, jak męskiego scenariusza – malarstwo tworzą światło i cień. Nic zatem dziwnego, że także historia sztuki poświęciła wiele miejsca studiom nad światłem w malarstwie⁴. Niedaw-

no przedmiotem kilku prac stało się jego przeciwieństwo: cień⁵. Victor Stoichita, podobnie zresztą jak Ernst Gombrich i Michael Baxandall, wskazuje na filozoficzną tradycję kontrastu światła i cienia. To oczywiście najbardziej znana platońska metafora – wyobrażenie jaskini, gdzie skuci więźniowie, niezdolni obrócić głowy, skazani są na oglądanie cieni, które ogień rzuca na ścianę przed ich oczami. Platon przyrównuje pątrzenie do poznania, stwarzając podstawę filozoficzną kultury mającej przez wiele stuleci koncentrować się na oku⁶. Dla nas interesujący jest tu przede wszystkim ten fragment *Państwa*, w którym Platon mówi o wychodzeniu z jaskini, pokonywaniu kolejnych etapów przechodzenia od oglądania cienia do oglądania słonecznego światła. Takich etapów jest aż pięć: cienie, odbicia w wodzie i lustrze, światło gwiazd, księżyca, dopiero na końcu słońce samo. Świat widzialny jest zatem określany i poznawany zgodnie ze stopniami jasności i niejasności. Widok zamglony, o którym nie ma mowy, sytuowałby się więc w sferze pośredniej, gdzieś między cieniem a odbiciami. Byłby równie jak one niejasny, niedoskonały, zwodniczy. Trzeba też pamiętać o poznawczym i aksjologicznym aspekcie metafory. Cień jest najdalszy od prawdy. To, co mgliste, źle widoczne, musi też być od niej odległe. Ta negatywna konotacja jest zresztą bardzo zakorzeniona w języku, gdzie „mgliste” oznacza z reguły coś, co się rozpoznaniu wymyka, jest niemal podejrzane.

Mgłą umieścić zatem można w strefie pośredniej między światłem a cieniem, między widzialnym a niewidzialnym, a zarazem cielesnym i bezcielesnym. Victor Stoichita, śledzący przejście od średniowiecznego obrazu, „z definicji oderwanego od fizycznej rzeczywistości”, do nowożytnego „okna na świat zewnętrzny”, znajduje jego pierwsze zapowiedzi w *Boskiej komedii*. „Niemał wszystkie postacie w *Komedii* są istotami widzianymi przez autora – lecz jednocześnie powinny pozostać niewidzialne, gdyż nie posiadają ciała. Są często określane mianem *w i d z i a l n y c h d u s z*, cieni, zjaw. Wyglądają jak ciała, są ciałami, lecz subtelny i niemal przezroczystymi”⁷. A w tłumaczeniu Porębowicza – są właśnie „mgłą”: „co za mgła to płynie / po owym ciecie?”⁸.

Mgła jako zjawisko atmosferyczne i optyczne nie stała się jednak przedmiotem teoretycznej spekulacji. Nie ma też o niej mowy w fundamentalnym dla malarstwa nowożytnego tekście, jakim jest traktat Albertiego o malarstwie. „Recepcja światła” to dla Albertiego jedna z trzech części malarstwa, obok obrysu i kompozycji⁹. Najważniejsza jest dlań umiejętność posługiwania się kolorem czarnym i białym – a zatem światłocieniowy modelunek, „uwydatnienie” brył, które Alberti zaleca wykonywać przez rozbielanie i poczernianie stosownych powierzchni, z zachowaniem gradacji i umiaru¹⁰. Trudno się dziwić, że Albertiego, ceniącego obrazy, które „jak gdyby rzeźbione robią wrażenie wystających z tła”¹¹, nie interesowało coś, co zamazywało modelunek, miast go podkreślać. Raz tylko zauważa, że „ponieważ samo powietrze posiada pewną gęstość [...] im większe jest oddalenie od widzianego przedmiotu, tym powierzchnia wydaje się ciemniejsza i bardziej niewyraźna”¹² – co jest wnioskiem błędnym. Więcej uwagi temu nie poświęca. Albowiem: „Nie żądamy przecież od malarza – i chyba mamy słuszną – jakiegoś nieokreślonego wysiłku, lecz oczekujemy takiego obrazu, który byłby jak najbardziej wyraźny”¹³.

Jeden jest tylko autor, który mgłę widział, badał i jej malowanie zalecał – to oczywiście Leonardo da Vinci. Jego *Traktat o malarstwie*, który – jak wiadomo – nie jest traktatem, lecz zbiorem notatek, niewolnym od powtórzeń i niejasności, zawiera bez liku odniesień, spostrzeżeń i wskazówek dotyczących mgły. Leonarda w ogóle interesują wszelkie „stany pośrednie”: półcienie, światłocieniowe niuanse, odbicia i refleksy. Wielokrotnie zaleca malowanie w dni mgliste, pochmurne. „Zwróć uwagę na ulicy o zmierzchu, w dzień chmurny, na twarze mężczyzn i kobiet; ileż wdzięku mają wówczas takie oblicza. [...] maluj swe dzieła o zmierzchu albo w dzień chmurny i mglisty; jest to bowiem doskonałe oświetlenie”¹⁴ [138]. Wiele uwagi poświęca wpływowi gęstości powietrza (na które może oddziaływać mgła, kurz, dym) na zmiany koloru, waloru i wrażenia odległości. Píše o „miastach i innych rzeczach widzianych w gęstym powietrzu” [446], „o przedmiotach

widzianych przez oko z góry, zanurzonych w chmurach lub gęstym powietrzu” [448]. Pisz wreszcie wprost o mgle: „Rzeczy widziane we mgle wydadzą się dużo większe, niż wynosi ich rozmiar rzeczywisty. A to dlatego, że perspektywa elementu pośredniczącego [*il mezzo* – w tym wypadku jest to właśnie mgła (dop. M. P.)], znajdującego się pomiędzy okiem a przedmiotem, nie zgadza się co do koloru z wielkością owego przedmiotu. Taka mgła bowiem jest czymś podobnym do zmaconego powietrza, leżącego pomiędzy okiem a horyzontem w czasie pogodny. Ciało zaś znajdujące się w pobliżu oka, lecz widziane spoza bliskiej warstwy mgły, wygląda, jakby znajdowało się w odległości horyzontu, na którym ogromna wieża wydałaby się mniejsza niż stojący w pobliżu człowiek, wyżej wspomniany” [462]. I dalej: „Gdy patrzymy na budowlę z dużej odległości, wieczorem lub rankiem, przy mgle lub nieczystym powietrzu, widoczne są jasne partie budowli oświetlonych przez słońce, znajdujące się blisko horyzontu. Natomiast te partie budynków, na które nie pada słońce, pozostają średnio ciemne, niemal koloru mgły” [464]. „Jakkolwiek w dużym oddaleniu zatracą się rozpoznawalność istoty wielu przedmiotów, niemniej te, które oświetlone są słońcem, mają wygląd bardziej wyraźny, inne zaś wyglądają jakoby otoczone mętną mgłą. Ponieważ im niższa jest warstwa powietrza, tym gęstsza jest [w konsystencji], zatem przedmioty im niżej się znajdują, tym mniej będą wyraźne. To samo stosuje się odwrotnie” [474].

Wnikliwość, z jaką Leonardo przygląda się mgle, wynika z jego przekonania, że „przeźrzeń, przez którą przenikają promienie wzrokowe, nie jest całkowitą pustką, nie ma doskonałej przezroczystości”¹⁵ (tak jak w niematerialnej, jednorodnej, euklidesowej przestrzeni była pomyślana perspektywa linearna Albertiego). Między okiem a widzianym przedmiotem znajduje się bowiem *il mezzo* – „wszelkie ciało o pewnej przejrzystości”: powietrze, szkło, kryształ, lecz także dym i mgła (obserwacja ta stała się przesłanką do rozbudowania wiedzy perspektywicznej o perspektywę barwną i powietrzną. „Woda, szkło, kryształ są to «media jednorodne» (*comune*), o jednolitej konsystencji i ograniczonej

powierzchni [...]. Powietrze natomiast, w przeciwieństwie do wody stanowiącej *continuum*, stawia, zależnie od nasycenia wilgocią, dymem lub kurzem, rozmaity opór promieniom wzrokowym, a zatem zmienia obraz przedmiotu odbierany przez oko. Im grubsza jest warstwa powietrza, tym bardziej zaciera i zmienia kształty i kolory. Im bardziej przesycone jest ono cząsteczkami wilgoci, tym jest bielsze i tym bardziej pochłania przedmiot, a w pewnych wypadkach go deformuje. Konsystencja powietrza nie jest jednolita, dolne bowiem jego warstwy są gęstsze niż górne, bardziej przesycone kurzem, dymem bądź wilgocią. W zależności od tego, w jakiej warstwie powietrza przedmiot będzie oglądany, będzie się zmieniać jego obraz”¹⁶.

W Leonardowskim *Traktacie* są, jak wiadomo, zawarte także „przepisy na obrazy”. Obraz bitwy, obraz burzy. Jest też przepis na „malarskie przedstawienie krajobrazu okrytego mgłą” (nie wiadomo, dlaczego umieszczony w księdze VI, mówiącej o drzewach i ziołach):

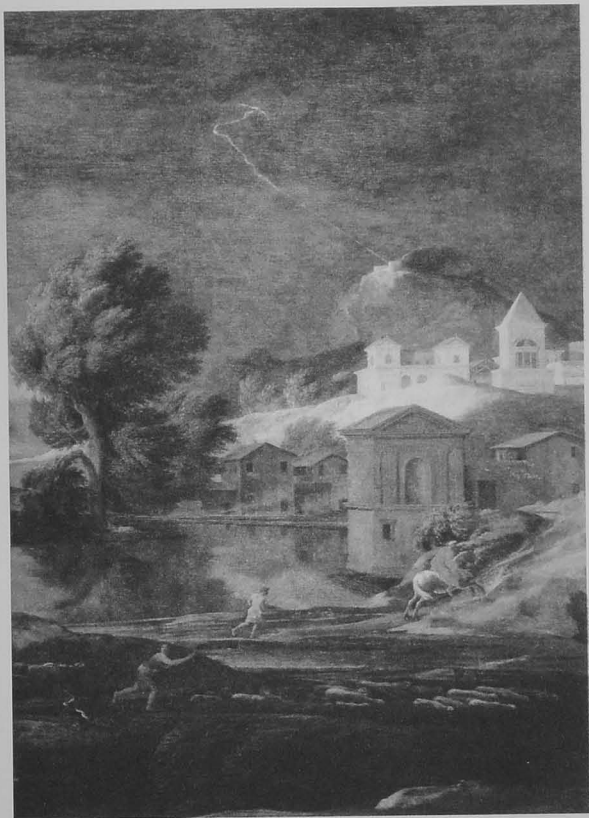
„Mgła mieszająca się z powietrzem im znajduje się niżej, tym jest gęstsza. A zatem promienie słoneczne mocniej ją rozświetlają, o ile znajduje się ona pomiędzy słońcem a okiem. Jeśli jednak oko umieszczone jest pomiędzy słońcem a mgłą, wówczas wydaje się ona ciemna, a tym ciemniejsza, im znajduje się niżej, jak to zostało dowiedzione [poprzednio]. W jednym i w drugim wypadku mgła staje się ciemna jak chmura, jeśli taka chmura znajdowała się pomiędzy słońcem a mgłą. Lecz mgła występująca pomiędzy słońcem a okiem – oddzielona od tego ostatniego pewną przestrzenią – uczestniczy mocno w blasku słońca, a tym więcej, im bliższa jest ciała słonecznego. Budynki miasta wyglądać będą w tym wypadku tym ciemniej, im świetlistsza będzie mgła, w której się znajdują, ponieważ wówczas i one będą bliższe słońca.

Jak zostało powiedziane, mgła owa równomiernie przybiera na gęstości, to znaczy tym jest gęstsza, im bliżej ziemi się znajduje. A im jest niżej, tym więcej chwyta blasku słonecznego i dlatego zanurzone w niej budynki równoległoboczne, jak wieże i kampanile, wyglądają, jakby trafiły na grubości w miarę zbliżania się do swej podstawy. Dzieje się tak

z konieczności, ponieważ ciało ciemne wydaje się tym ciemniejsze, w im świeższym powietrzu jest umieszczone” [910].

Z obrazów Leonarda znamy słynne *sfumato*, zacierające ostrość konturów zarówno obiektów, jak też ich cieni, przeminione potem niemal w znak firmowy przez jego uczniów. Nie znamy jednak dzieła, które byłoby realizacją, choćby częściową, w zakresie pejzażowego tła, wskazówek dotyczących obrazu we mgle. Podobnie zresztą jest z innymi zawartymi w *Traktacie* zamysłami obrazów: bitwy [148] czy burzy [504]. Bitwa, aczkolwiek echem pewnych zaleceń mogą być szkice Leonarda do *Bitwy pod Anghiari*, była po prostu nie do zrealizowania środkami malarskimi. „Ukaż przede wszystkim dym armatni...” – tak zaczyna się ten wspaniały, acz okrutny fragment. Obraz był nie do zrealizowania nie tylko dlatego, że – jeśli zostałby wykonany zgodnie ze wskazówkami Leonarda – nic by na nim nie było widać, gdyż wszystko przesłaniałby kurz i dym. Leonardo całkowicie zapomina o ograniczeniach malarstwa. Jak filmowiec chwyta różne momenty akcji, zmienia punkty widzenia, dokonuje ostrych zbliżeń, montażowych cięć, gwałtownych najazdów kamerą na drobne szczegóły (na przykład na okryte kurzem brwi pierwszoplanowych postaci). Jego bitwa rozgrywa się w czasie, żołnierze krzyczą, „kurz pomieszany z wylaną krwią zmienia się w czerwone błoto i widać, jak krew biegnie z ciała krętym strumykiem w pył”, krwią też napęlniają się ślady końskich kopyt.

Przekraczający możliwości malarstwa jest też „przepis na burzę”. Jan Białostocki dowiódł niegdyś, że obraz Poussina *Krajobraz z Piramem i Tyzbe* powstał pod wpływem Leonardowskiego tekstu. Zgodnie z relacją André Félibiena żyjący w Rzymie *peintre-philosophe* miał możliwość studiowania w bibliotece Barberinich, gdzie znajdowały się pisma Leonarda. Wykonał też ilustracje służące do zrozumienia wykładu, którymi później posłużono się w publikacji *Trattato della pittura*. Zestawienie tekstu Leonarda i obrazu Poussina jest całkowicie przekonujące, jeśli chodzi o ogólną tematykę i repertuar motywów. „Obraz Poussina przekracza swym bogactwem program Leonarda, gdyż malarz



27. Nicolas Poussin *Krajobraz z Piramem i Tyzbe*, 1651, fragment

wprowadził do dzieła ideę ludzką. Nie tylko burza działa na ludzi, także – namiętności, miłość, wierność, boleść, rozpacz...” – pisał Białostocki, wielbiciel malarstwa Poussina¹⁷. Poussin istotnie wzbogacił obraz burzy o tragiczną historię kochanków (Leonardo, jak wiadomo, żadnych zaleceń ikonograficznych nie dawał), ale „programu artystycznego” nie wykonał. A jest to program wspaniały: „Przedstawiając nawalnice, czyli burze morskie, ukażemy powietrze zaćmione ciemnymi chmurami, przemieszanymi z deszczem i wiatrem, z wijącymi się węzowym biegiem groźnymi błyskawicami niebios. Rośliny, zgięte ku ziemi, z odwróconymi liśćmi na pochylonych gałązkach, zdają się uciekać ze swych miejsc, jakoby przerażone wstrząsami straszliwego pędu wichrów, przesyconych wirującym w zawrotnym biegu pyłem i piaskiem z wybrzeży morskich. Na ciemnym nieboskłonie kłębią się chmury, na które padają promienie słońca, przenikające poprzez szczeliny sąsiednich obłoków. Kurz, gnany wiatrem, unosi się w gęstych kłębach, lecąc w powietrzu koloru popiołu pomieszanego z czerwienią przenikających promieni słonecznych. [...] Pioruny, powstające w kłębach chmur, rzucają wściekle błyskawice, których blask oświeca miejscami krajobraz pogrążony w mroku” – pisze Leonardo [504]. Tymczasem obraz Poussina, aczkolwiek ukazuje groźne chmury na niebie, błyskawice, pochylone od wiatru drzewa, jest doskonale czytelny. Nie tylko najbliższa naszym oczom grupa martwego Pirama i rozpaczającej Tyzbe, ale także ukazane w głębi sceny walki pasterzy z lwem, aż po kolejne, coraz dalsze plany architektoniczne – wszystko jest w pełni widoczne, żadne „grube ciemności”, kurz ani mgła nie zakłócają precyzyjnego widoku. Paradoksalnie, bliższy Leonardowskiemu tekstowi jest dany przez Poussina opis obrazu i wysiłków zmierzających do tego, by oddać „powietrze pełne ciemności, deszczu, błyskawic i piorunów padających w różnych miejscach, nie bez tego, iż powstaje tam zamieszanie. [...] W tym zamieszaniu kurz unosi się w wielkich tumanach”¹⁸. Pisząc, Poussin mógł pozostać Leonardowi wierny. Malując, ów kartezjańsko myślący artysta nie mógł zrezygnować z widzialności form.

Tu zdajemy się zbliżyć do odpowiedzi na pytanie o nieobecność mgły w nowożytnym malarstwie. Brak artystycznego odzewu (obraz Pous-sina jest wyjątkowy) na wskazówki Leonarda można prosto wytłumaczyć znikomą i fragmentaryczną znajomością jego pism, przez wieki nie-oddziałujących na artystyczną praktykę. Problem leży jednak gdzie indziej. Najogólniej mówiąc – w racjonalnych teoriach malarskich, ufundowanych na filozoficznych koncepcjach utożsamiających widzenie z poznaniem, a ślepotę – z niewiedzą (ślepy błąd). Pozornie, podstawowa dla malarstwa nowożytnego Albertiańska definicja obrazu-okna¹⁹ sama z siebie niczego takiego nie zakładała. Za oknem może przecież rozpościerać się świat zamglony, zalany deszczem, pochłonięty przez nieprzeniknione dla oka smoliste ciemności, świat wzrokowi niedostępny, niewidzialny. A jednak malarstwo nowożytne takiego widoku nam nie ofiarowuje.

W renesansowych traktatach, przy wszystkich różnicach, jakie między nimi istnieją, roztrząsa się związki między ciałami, przestrzenią, cieniem i światłem²⁰. Światłocien jest nie tylko narzędziem modelunku, „cienio-wania” brył, aby wydawały się „jak gdyby rzeźbione” – jak to określał Alberti. Już Leonardo wiedział, że również przedstawienie trójwymiarowej rzeczywistości na powierzchni w dużej mierze zależy od poprawnej relacji między światłem a cieniem. „Dla mnie cienie wydają się mieć ogromne znaczenie w perspektywie, ponieważ bez nich ciała nieprzezroczyście i stałe nie mogą zostać poprawnie przedstawione”. Związek między cieniem a przestrzenią perspektywną był równie istotny dla Dürera, skądinąd bardzo ostro rysującego cienie, rozmywane w *sfumato* przez Leonarda. Każdy na swój sposób opracowywał teorie projekcji cienia jako szczególnej cechy trójwymiarowych przedstawień. Przy wszystkich stylistycznych ewolucjach traktowanie cienia jako jednego z czynników tworzenia przestrzennej iluzji perspektywicznej stało się jednym z bardzo trwałych elementów budowy obrazu. Tego przez wieki nauczano w akademiach. Światłocien budujący bryłę i budujący prze-

strzeń był bowiem koniecznym elementem mimetycznej wierności naturze²¹. A mgła to wszystko niwelowała. Bryły zamieniała w płaskie sylwetki, przestrzeń czyniła niejasną, myliła odległości.

Piętnastowieczni twórcy *perspectiva artificialis* zdołali – jak była już o tym mowa – ująć w reguły matematyczne sposób widzenia świata, aż do ustanowienia dlań wzorca czysto intelektualnego, jasnego i czytelnego²². Takie widzenie wykluczało to, co nieostre, niewyraźne, mgliste. Przypomnijmy, że łacińskie *perspicere*, od którego perspektywa bierze swą nazwę, oznacza „przeniknąć”, „rozpoznać”, „wnikliwie poznać”. A jak przenikać i poznawać mgłę, wodną zawiesinę ograniczającą widoczność? Może się ona stać tylko źródłem pomyłek i błędów. W widzeniu, a co zatem idzie – i w myśleniu.

Jean Clair, pisząc o „zdeprawowanych perspektywach”, wskazuje na wiele elementów widzenia wyeliminowanych przez racjonalną teorię sztuki i perspektywę geometryczną: widzenie z bardzo bliska, widzenie dwuoczne, widzenie „dotykowe”, widzenie przypadkowego fragmentu zamiast całości. Dodać do tego można widzenie nieostre, niewyraźne, zakłócone przez mgłę. Zresztą o sprawach tych była już mowa, podobnie jak o zastrzeżeniach wobec systemu perspektywicznego, które pojawiły się w siedemnastowiecznej Francji i powolnie, acz sukcesywnie przyczyniały się do jego rozpadu²³. Wreszcie Diderot napisał o perspektywie jako nauce, która już dalej iść nie może: „Śmiałbym twierdzić, że przed upływem stu lat nie doliczymy się w Europie nawet trzech wielkich geometrów”²⁴.

Diderot wróżył tak w roku 1754. Pomylił się niewiele. Za jeden z wyznaczników granic nowoczesności w sztuce uważany jest właśnie proces destrukcji systemu perspektywicznego jako systemu widzenia zrjonalizowanego, jednoocznego, nieruchomego, zdystansowanego, redukcyjnego. Początków tego procesu upatruje się właśnie w obrazach impresjonistów, u Cézanne’a. Nieprzypadkowo więc mgła zostaje wtedy dostrzeżona i wprowadzona do obrazów. Paryska czy londyńska mgiełka spowijała miasta także w XVII wieku, ale nie widziało jej, nie mogło



28. Christian Boltansky *Póki my żyjemy*, 2008, instalacja

jej widzieć oko poprawione przez rozum. Żeby ją zobaczyć, trzeba było innej koncepcji sztuki i obrazu.

Czy gdy znajdziemy się we mgle, nie ogarnia nas dziwne, niewytłumaczalne uczucie, mieszanina zachwyty i niepewności? Może to właśnie spojrzenie przez mgłę, która powoduje „rozchwianie, rozpląnięcie się konturów tak dobrze do tej pory znanych przedmiotów”²⁵, pozwala na odnowę spojrzenia, na zobaczenie świata w innej, zmiennej postaci, świata niejasnego, który broni swych tajemnic przed zaborczym spojrzeniem racjonalnych ostrowidzów.

Niedowidzenie

Cztery dziewięciominutowe filmy kręcone nieruchomą kamerą umieszczoną pośrodku ulicy. Dwa filmy są czarno-białe, dwa kolorowe¹. Co na nich widzimy?

Właściwie niewiele.

Film pierwszy: ulica. Łodzianin rozpoznaje Piotrkowską, ale dla postronnego obserwatora to po prostu przeciętna miejska ulica o ciągłej, paropiętrowej, niezbyt wysokiej zabudowie. Ani ładna, ani brzydka. Żadna. Zresztą mało widać – jakoś taśmy pozostawia wiele do życzenia. Lewa strona ulicy ginie w cieniu, prawą widać lepiej, choć oświetla ją rozproszone, mdłe światło. Środkiem biegnie tramwajowe torowisko. Pomiedzy połyskującymi szynami białe pasy ruchu. Przerywane, można przekraczać. Ale nikt nie przekracza. Ruch jest bowiem dość niemrawy. Żadnych korków, zatorów, nie ma powodów do wyprzedzania. Widok może rozczulić czujących peerelowską nostalgię: ulicą suną syrenki, warszawy (także te stare, o opływowych kształtach pobiedy), duże polskie fiaty, zwane teraz „kanciakami”, bratnie wartburgi i trabanty, dostawcze żuki, autobusy „ogórki”, niektóre przegubowe. Nie ma ciężarówek, widać obowiązuje je zakaz wjazdu. Skromny repertuar swojskich samochodowych marek urozmaica przemykający przed kamerą egzotyczny zaporoziec. Zastanawia brak maluchów. Ale on też datuje obraz. Czy jesteśmy w epoce wczesnogierkowskiej?

Na ulicy są też ludzie. Zwykli przechodnie, o słabo czytelnych sylwetkach, niewidocznych twarzach. Idą chodnikami, dość pełnymi, ale nie tłoczonymi. Większość pieszych prawidłowo przekracza jezdnię przejściem na pasach. Ludzie przechodzą grupkami, częściej lub rzadziej, gdyż najwyraźniej nie ma świateł, które by nadawały regularny rytm ruchowi ulicznemu. Zdarzają się niesubordynowani obywatele, którzy przecinają jezdnię, jak chcą, na ukos, na skróty, gdzie bądź. Czasem ktoś przechodzi tuż przed kamerą. Otyła kobieta ciężkim krokiem powoli

przemierza tory. Dzień jest szary, sądząc po ubraniach ludzi – chłodny. Wszystko zdaje się być widziane przez brudną szybę, brudną szybę autobusu, o której pisał niegdyś Stanisław Barańczak. Film jest niemy, słychać tylko terkot kamery.

Film drugi: właściwie to samo. Taka sama ulica (łódzianin wie, że to ta sama Piotrkowska, tylko widziana w drugą stronę). Obraz trochę mroczniejszy, gorsza widoczność, może gorsza pogoda. Te same samochody, raz więcej, raz mniej. Ludzie na chodnikach, z rzadka jakaś postać przesuwa się przed obiektywem. Poza tym nic. Na ulicy nie dzieje się nic.

Nie dzieje się nic, choć dzieć by się mogło. Coś bowiem zakłóca ową nie-dzianie się. Pośrodku jezdni, pomiędzy tramwajowymi szynami, ustawiono biały ekran. Ekran jest spory, na oko ma jakieś trzy metry szerokości na dwa wysokości. W pierwszym filmie, po minucie projekcji, po diagonalu pojawia się na nim napis: PLAC, po trzech minutach: WOLNOŚCI, po kolejnych minutach PLAC znika, zostaje tylko WOLNOŚCI. W filmie drugim, w tym samym czasowym porządku, na ekranie pojawiają się litery: PLAC NIEPODLEGŁOŚCI. Napisy są zgodne z topografią miejsca, wskazują kierunki, w których zmierza ulica. Tylko że żaden z przechodniów ani tego pokaźnego białego prostokąta, ani wypisanych na nim słów nie zauważa. Przez 18 minut projekcji nie odnotowujemy żadnej reakcji, ani jednego spojrzenia, zwolnienia kroku, zatrzymania. „Nie widzę, nie słyszę” – jak kwitował brak sejmowych sprzeciwów peerelowski marszałek Czesław Wycech, po którym w pamięci narodu zostało tylko to powiedzenie.

Film trzeci: wyraźna zmiana. Ulica ta sama (zapamiętaliśmy kilka charakterystycznych elementów kamienic), ale o ileż doskonalsza technika filmowania. Wszystko widać znacznie lepiej. Obraz jest kolorowy, obiektyw ostro rysuje kształty. Dobrej jakości wizji sprzyja też pogoda – mocno świeci słońce. No i jest dźwięk. Jest to tylko zapis ulicznego

szumu, strzępki przypadkowych odezwań, oderwane pojedyncze słowa, ale najwyraźniej miejsce amatorskiej „szesnastki” zajęła „cyfra”, która pozwala utrwalić wszystko i każdemu.

Zmieniła się też ulica. Zakaz wjazdu informuje, że wycofano ruch samochodowy, przekształcając jezdnię w śródmiejski deptak. Zlikwidowano tory i pasy, uprzednio wykreślające szarą perspektywę ulicy. Jest piękny, letni dzień. W słońcu przyjemnie i świeżo prezentują się fasady kamienic. Jest nowa nawierzchnia, są nieobecne przedtem reklamy, kolorowy słup ogłoszeniowy, jakieś barwne stelaże, w poprzek ulicy wisi baner. W głębi widać restauracyjny ogródek. Nowością są też riksze, dość liczne, wyraźnie znajdujące klientów, oczywiście zdobne reklamowymi napisami. Sporo rowerzystów, trochę pieszych. Opalone dziewczyny. Samochody, w szerokiej gamie marek i kolorów, widzimy tylko, gdy z konieczności skręcają na boki lub mijają przecznicę. W pewnym momencie, tuż przed kamerą, powoli zawraca biała furgonetka z napisem „Parcel logistic express”. Słysząc zirytowaną kobietę w oliwkowym opłu corsa: „Trzeba tu postawić zakaz wjazdu, jak tu się można zmieścić...” Jesteśmy zatem w dzisiejszym mieście.

Film czwarty, ostatni: powtórzony manewr z filmu drugiego. Patrzymy w przeciwną stronę ulicy. Tym razem pod słońce, silny kontrast światłocieniowy ogranicza widzenie. W zalanej blaskiem przestrzeni przemieszczają się ciemne ludzkie sylwetki, rzucające mocne cienie. Oślepiająco rozblyskają szyby samochodów. Później w trakcie filmowania słońce się przesuwa, już tak nie razi, wszystko staje się lepiej widoczne. Kamienice, riksze, ludzie, rowery. Koło kamery przechodzi potężny zamiatacz – Murzyn w pomarańczowej, odblaskowej kamizelce. Policja jedzie volkswagenem. Tak, rzecz dzieje się współcześnie.

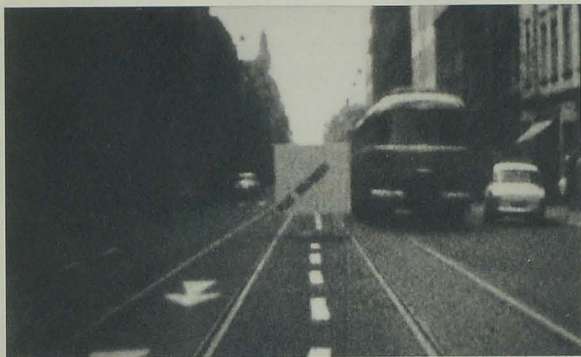
A zatem minęły lata i wiele się zmieniło. W wyglądzie ludzi, w wyglądzie miasta. W technicznych możliwościach rejestracji obrazu i dźwięku. Lecz w filmie nie zmieniło się jedno: nadal pośrodku ulicy stoi dziwny,

absurdalny ekran, na którym, w tym samym kilkuminutowym rytmie, pojawiają się napisy: PLAC WOLNOŚCI, PLAC NIEPODLEGŁOŚCI. I nie zmieniło się jeszcze jedno: nikt tego nie zauważa.

Dlaczego? Zdawać by się mogło, że zarówno w szarzyźnie peerelowskiej ulicy, jak i w dzisiejszej „kapitalistycznej” miejskiej ikonosferze ta spora biała płaszczyzna powinna przyciągać wzrok. Swą białością wybija się z tła, dawniej burego, dziś – pstrokatego. Jest dużą, czystą plamą, która z nieskazitelnego świata geometrii zaplątała się wśród wizualnego chaosu miasta. Stoi pośrodku ulicy, przeszkadza, zasłania. Jest inna, obca – więc czemu niedostrzegana?

Co więcej, biały ekran nie jest pustą formą. Chociaż w niczym nie przypomina „systemu informacji miejskiej”, wytycza kierunki, wskazuje place, ku którym rzeczywiście prowadzi ulica. I co najważniejsze – nazwy tych placów nie są obojętne. Nadano im imiona najcenniejszych narodowych wartości: WOLNOŚĆ i NIEPODLEGŁOŚĆ.

Zrazu otwiera się tu polityczno-socjologiczny trop interpretacji. To przecież konkretny czas, konkretna ulica, konkretne miasto. Cóż zatem te filmy mówią o tych czasach, o mieście, o jego mieszkańcach? Że byli obojętni na te wartości i są na nie obojętni nadal? Że nie zauważali braku WOLNOŚCI i NIEPODLEGŁOŚCI, a teraz nie zauważają jej odzyskania? Czy to, że WOLNOŚĆ i NIEPODLEGŁOŚĆ to dla nich tylko nazwy miejskich placów, które równie dobrze mogłyby się nazywać Targowy i Dworcowy? To, że droga ku WOLNOŚCI i NIEPODLEGŁOŚCI to po prostu droga po zakupy, do apteki, do fryzjera? A może to, że ustrojowa transformacja nie zmieniła ich życia, zmieniła jedynie wygląd reprezentacyjnej ulicy miasta? Łódź to przecież nie tylko wyszykowana Piotrkowska, to opustoszałe fabryki, bezrobocie, zdegradowane blokowiska, rozsypująca się substancja dziewiętnastowiecznego miasta. Cóż jej mieszkańcom dała WOLNOŚĆ i NIEPODLEGŁOŚĆ? A może po prostu te filmy mówią o zmęczeniu i zagonieniu, które zabijają ciekawość czegokolwiek, co wyłamywałoby się z codziennego kieratu? O życiu, w którym niezależnie od ustroju na wszystko się



29. Tadeusz Piechura *Piotrkowska* 1974 – *Etiuda – 9 minut Wolności*

30. Tadeusz Piechura *Piotrkowska* 2004 – *Etiuda – 9 minut Wolności*

obojętniej? Kogo obchodziła i obchodzi WOLNOŚĆ i NIEPODLEGŁOŚĆ? Czy obchodziła łódzkie tkaczki, gdy pracowały na trzy zmiany, czy obchodzi je teraz, gdy pracy nie ma?

Tak można czytać te filmy, ale na pewno nie wyczerpuje to pytań, do jakich prowokują. Można na przykład zastanawiać się, czy z podobną obojętnością spotkałyby się słowa nie szlachetne i podniosłe, lecz wulgarne, sprośne? Albo zawierające podniecającą propozycję? Obiecujące pieniądze, seks? Albo gdyby ekrany ukazywały gejowską parę, jak niedawno niszczone billboardy? Tu jednak pojawia się wątpliwość, czy takie stawianie sprawy nie spycha nas w uproszczoną publicystykę, jeśli nie wręcz w populistyczną demagogię.

Jest wszakże jeszcze jedno wytłumaczenie braku reakcji przechodniów na Piotrkowskiej: ludzie idący ulicą zdają się tego niezwykłego wtrętu w zwykły, codzienny dla nich pejzaż nie widzieć. Po prostu nie widzieć. Takie niedowidzenie nie jest tylko przypadłością przechodniów głównej ulicy Łodzi. Kilka lat temu oglądaliśmy w warszawskiej Zachęcie prace koreańskiej artystki Kim Sooja. Jeden z jej zarejestrowanych na wideo performance'ów, zatytułowany *Kobieta-igła*, choć pozbawiony jakiegokolwiek podtekstu polityczno-ideologicznego, był zaskakująco podobny. I tutaj nieruchoma kamera rejestrowała wygląd zatłoczonej wielkomiejskiej ulicy. Tylko akcja nie była ograniczona do jednego miejsca, przeciwnie, miała zasięg globalny: Tokio, Szanghaj, Delhi, Nowy Jork, Meksyk, Kair, Lagos, Londyn. Zapisu dokonano w latach 1999–2001. Wszędzie widzieliśmy to samo: symetrycznie pośrodku kadru postać kobiety – samej artystki. Kobieta jest niepozorna, stoi nieruchomo, ubrana w szarą bluzę, na plecy spływają proste, związane na karku długie włosy. Widzimy tylko tyle, gdyż kobieta stoi do nas tyłem, przodem zaś do ulicznego tłumu. A ten oblewa ją jak wzburzony potok, omija, jakby była ulicznym słupem, nie zauważając, nie reagując. Jest to tym bardziej przejmujące, że przedmiotem tego niedostrzegania nie jest martwy ekran, lecz żywy człowiek. Wyjątek stanowi ulica w Lagos, gdzie murzyńskie dzieci wyraźnie bawi ta osobliwa postać. Śmieją się



31. Tadeusz Piechura Piotrkowska 1974 – Etiuda – 9 minut Niepodległości

32. Tadeusz Piechura Piotrkowska 2004 – Etiuda – 9 minut Niepodległości

do kamery, machają ku nam, gestykulują. A zatem trzeba wymarzonego przez romantyków „niewinnego oka”, aby widzieć?

Przywołując ten jakże pozornie daleki od łódzkiej scenerii performanse koreańskiej artystki, dochodzimy do najbardziej ogólnych refleksji, do jakich skłania akcja *WOLNOŚĆ* i *NIEPODLEGŁOŚĆ*. Są one bardzo odległe od doraźnych wniosków dotyczących czy to niezależnego od aktualnej sytuacji politycznego zubożenia, czy komplikacji i zaskoczeń, jakie niesie z sobą wyjście sztuki w przestrzeń publiczną. Są to refleksje potwierdzające zjawisko powszechnego „niedowidzenia”, które zdaje się być odwrotną stroną rzekomej wizualności współczesnej cywilizacji. Dosłownie i przenośnie jej „ciemną stroną”.

Co zrobiliśmy z naszymi oczyma? – możemy zapytać. Lub powtórzyć ewangeliczne pytanie: „Oczy mając, nie widzicie?” (Mk 8, 18). A jeśli tak, to skąd bierze się owo „niedowidzenie”? Czy jest nieświadomym zaniechaniem daru, jakim jest widzenie? Czy może obroną przed wspólną „tyranią wizualności”?

Lecz jeśli coś może przywrócić utraconą zdolność widzenia – to właśnie sztuka. Na koniec przywołajmy autorytet starego, niedawno zmarłego filozofa, mówiącego o zadaniu, „które sztuka wszystkich czasów i sztuka dnia dzisiejszego stawia przed każdym z nas. Polega ono na uczeniu się słyszenia tego, co tam chce mówić; będziemy musieli przyznać, że celem nauki słyszenia jest przede wszystkim wydobycie się z *wszystko niwelującego niedowidzenia i niedosłyszenia*, które szerzy cywilizacja operująca coraz potężniejszymi bodźcami”².

Malować, patrzeć

„Malować” – tak zatytułowane było wystąpienie Leona Tarasewicza na Biennale Weneckiej w 2001 roku. Tym jednym słowem można by zamknąć całą jego twórczość. Właśnie dynamicznym bezokolicznikiem „malować”, a nie statycznym rzeczownikiem „malarstwo” czy „malowanie”. Przez ponad dwadzieścia lat, które minęły od debiutu artysty, jego sztuka zdaje się wciąż nabierać impetu, zdobywając i zagarniając coraz to nowe obszary obrazowania. A może je po prostu odzyskując? „Zdobywanie”, „zagarnianie” – użycie takiej ekspansywnej retoryki wydaje się wobec malarstwa Tarasewicza całkowicie na miejscu. „Podbój przestrzeni” – tak emfaticznie nazwano niegdyś opanowanie przez renesansowych artystów i teoretyków umiejętności tworzenia iluzji przestrzennej na dwuwymiarowej płaszczyźnie, zamkniętej ramą Albertańskiego „okna”. Była to iluzja, ale matematycznie usankcjonowana. Owa *costruzione legittima* stała się jedną z najtrwalszych konwencji przedstawieniowych sztuki europejskiej, tak oczywistą, że długo prawie niekwestionowaną. Ostatecznie zważpiono w nią dopiero w sztuce XX wieku, na różne sposoby odnajdując przestrzeń, którą nowożytnie malarstwo zredukowało do płaszczyzny i ścisnęło w siatce perspektywicznego wykresu. Także malarskie działanie Tarasewicza można by nazwać „odzyskiwaniem przestrzeni”, odzyskiwaniem dla malarstwa przestrzeni realnej, fizycznej, cieleśnie doświadczanej w swej trójwymiarowości.

Malarstwo Tarasewicza od początku było rozpoznawalne za sprawą odrębności od malarskich poetyk połowy lat osiemdziesiątych, na tle których się pojawiło. I wciąż, pomimo wielu zmian, jakim podlegało i podlega, swoją tożsamość zachowuje. „Obraz [...] powinien zawsze bronić się malarstwem i tylko malarstwem” – temu oświadczeniu, złożonemu na początku drogi twórczej, artysta pozostaje wierny. Tak jak pozostaje wierny podstawowym malarskim zagadnieniom. Podstawowym w najprostszym rozumieniu: kolor, światło, przestrzeń. Obrazy

malowane przez Tarasewicza tuż po studiach zawierały wiele odniesień do natury, prostych elementów krajobrazu. Płótna buduje tam rytm nagich pni, kładących się długich cieni, kikutów na wyrębie, równe rzędy leśnych szkółek, bruzdy zoranego pola. Rozciąga się na nich śnieżna pustka przecięta paroma kreskami suchych drzew. Przestrzeń wypełniają, czasem równomiernie pokrywające powierzchnię obrazu, czasem rozlatujące się, gdzie indziej znów gęstniejące, chmary ptasich skrzydeł.

Motywy te jakby wylaniają się spoza pola obrazowego i za nim nikną. Są zawsze wycinkiem, kadrem bez linii horyzontu, sugerującym ich dalsze istnienie poza krawędzią obrazu, ich nieskończoność. Niezależnie, czy widzimy je w oddali czy z bliska, zawsze pojawiają się jakby w najeździe kamery. Biegają w różne strony, zmuszając wzrok do podążania za nimi i kierując do wyjścia poza płaskie granice obrazowego pola. Są niczym raport, fragment tworzącego wzór splotu tkaniny, który właściwie bez końca może być powtarzany wzdłuż i wszerz. Oko szuka czegoś, co jest dalej, gdzieś.

Naturalną konsekwencją dla tego malarstwa musiało być wyjście poza ograniczoną płaszczyznę obrazu, otwarcie go na przestrzeń. Tak jakby trzeba było pozwolić rozrastać się drzewom, polom ciągnąć za horyzont, ptakom rozpierzchać się na wszystkie strony. A także kolorowi szeroko rozlać się wokół. Tarasewicz odbywa tu jakby drogę odwrotną od tej, którą pokonywali twórcy perspektywy. Ich wysiłek zmierzał do wprowadzenia przestrzeni do płaszczyzny. Malarstwo Tarasewicza z płaszczyzny wychodzi w przestrzeń. Robiło to już wielu, ale Tarasewiczowi udało się przy tym pozostać malarzem, a to wyjątkowe. To wyjście w przestrzeń nie tylko odmienia malarstwo. Zasadniczo zmienia sytuację patrzącego. Tradycyjny obraz projektował swojego widza i jego potrzeby. Pozwalając się dobrze widzieć tylko z określonego miejsca, w nim go ustawiał i unieruchamiał. Wyznaczał punkt i pole widzenia. W sztuce Tarasewicza i malarstwo, i patrzący znaleźli się na wolności. Wiele jest konsekwencji tego obopólnego wyzwolenia.



33–34. Leon Tarasewicz, realizacja wystawy w Centrum Sztuki Współczesnej
w Warszawie, 2003

W instalacjach przestrzennych z lat dziewięćdziesiątych Tarasewicz pokrywa wielometrowe płaszczyzny zastanych lub wstawionych w przestrzeń galerii ścian barwnymi pasami. Jego środki są radykalnie proste. Stosuje kolory podstawowe, często sięga po kontrast barw dopełniających. Podbija je czernią. I osiąga niezwykłą intensywność i blask. Prace te uważane bywają za dojście do stadium „czystego malarstwa”, zwieńczenie drogi zapoczątkowanej w latach osiemdziesiątych, kiedy motywy przyrody, choć łatwiejsze do rozpoznania, zawsze schodziły na plan drugi, ustępując zagadnieniom czysto malarskim. Nie tracąc do końca swego związku z naturą, motywy te zostają sprowadzone do syntetycznych znaków, tworzących kompozycje o niemal abstrakcyjnym charakterze (choć termin „abstrakcja” wydaje się w odniesieniu do malarstwa Tarasewicza zbędnym słownikowym balastem).

Stosując tradycyjną terminologię, należałoby powiedzieć, że jest to malarstwo „ścienne”, lecz nie tyle w sensie podłoża (bo tym może być podłoga lub zbudowane na potrzeby wystawy filary), ile w znaczeniu funkcjonalnym, zmieniającym przede wszystkim relacje widza z obrazem. Jest to malarstwo wypełniające i dopełniające przestrzeń, wzbogacone o czynnik przestrzennego myślenia, otaczające widza jak las, rozpościerające się wokół niego jak łąka, kładące się pod stopy jak pole. Lub wznoszące się wokół jak pokrywająca ściany kościoła polichromia. Artysta tworzy aranżacje z wstawionych w przestrzeń kurtyn albo filarów, wygradzających przestrzeń ciasne, zdające się potęgować nieuchronność konfrontacji widza z materią i kolorem, osaczać go, fizycznie niemal atakować. Ta nieuchronność fizycznego, bezpośredniego kontaktu zostaje w ostatnich dziełach wręcz narzucona, gdyż widz depce podłogę z grubych, barwnych bruzd. Tarasewicz na swój sposób niweczy władzę *the white cube* – białej, rzekomo neutralnej ekspozycyjnej przestrzeni, w której muzea zwykły zamykać sztukę nowoczesną. Jego malarstwo zawłaszcza tu „naturalne środowisko” nowoczesnego obrazu, jakim jest galerijna biała ściana, łamie kulturową konwencję



dystansującą widza i wyznaczającą mu określone miejsce wobec obrazu. To nie my stoimy przed obrazem, ale obraz nas otacza. My ogarniamy wzrokiem malarstwo, ale i ono nas ogarnia. Nie my czynimy obraz „sobie poddanym”, ale on nas wchłania i czyni częścią siebie. Ale nie jesteśmy bezwolni. Każdy nasz ruch wszystko zmienia. Liczba widoków jest nieskończona, jak liczba naszych spojrzeń. Artysta stwarza coraz nowe możliwości wzbogacania tych dwustronnych kontaktów. Buduje podesty, trybuny, galerie. Wspiąwszy się na nie, zyskujemy jeszcze inne punkty widzenia, możliwość spojrzenia z góry, z boku, zza węgła, po ukosie. Stąd najlepiej ujrzyć można „w słońcu chmury brzeźek”. Owe podesty, ociekające farbą, zbite z nieheblowanych desek, wypełniają przestrzeń mocnym zapachem świeżego drewna. Nadal jesteśmy w lesie, na porębie, jak w tych wczesnych obrazach.

Przy tym wszystkim sztuka ta pozostaje wierna malarstwu, samej jego naturze. „Dla mnie malowanie samo w sobie jest tak bogate, doznaję tylu porażek, że nie czuję potrzeby sięgania do czegoś nowego” – mówił artysta w 1996 roku.

Malarstwo Tarasewicza – „czyste malarstwo” (lecz w innym znaczeniu niż nadawali mu kapiści) – powstaje z najbardziej elementarnych środków malarskiej wypowiedzi. Artysta sięga do „rzeczy pierwszych”. Czerwień i zieleń, błękit i oranż, fiolet i żółć. Piony, poziomy, koła, kwadraty. Ale bez neoplastycznej sterylności i dogmatyzmu. Przeciwnie, wszystko pulsuje życiem, otwarte na każde, wciąż inne spojrzenie. Leżący się na ziemię barwny beton, drewniane szalunki, metalowe konstrukcje, kolor zachłannie opanowujący ściany, podłogi, sufity – pozornie jesteśmy daleko od tradycyjnie pojmowanego malarstwa. A jednak to właśnie malarstwo tkwi w jądrze gatunku. I nie odbiega od starej definicji sztuki jako działania wedle reguł. Tarasewicz sięga do odwiecznych reguł harmonii, miary i ładu. Harmonii i ładu czerpanych z widzialnego świata, lecz będących odbiciem świata idei.

Obraz pod powiekami

Impulsem do poniższych refleksji stały się podróże, a raczej powroty do kiedyś już widzianych miejsc, pejzaży, budynków i obrazów oraz zaskoczenie, zmieszanie i niepewność, które owym powrotom towarzyszą. Między innymi o tym mówią popularne podróżnicze lektury: „obrazy Włoch”¹, miast się uwyrażniać, dziwnie się mąca, a „pamięć Włoch” okazuje się ich niepamięcią². Dobrze istotę podobnych konfuzji uchwycił Jarosław Iwaszkiewicz, pisząc: „To właśnie w podróży jest okropne, że wszystko trwa tak krótko, iż wreszcie trudno się połapać, co było snem, co rzeczywistością, co jest marzeniem, a co przypomnieniem konkretnego faktu”³.

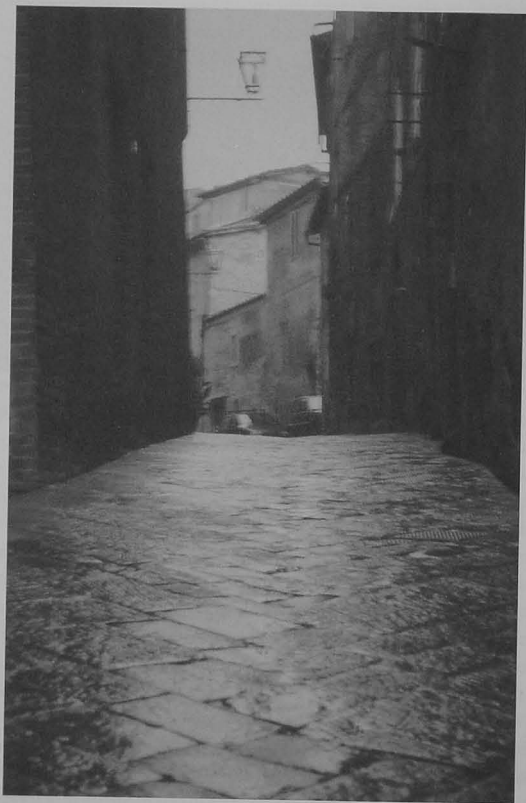
Historyk sztuki podróżuje w specjalny sposób. Ogląda rzeczy na ogół sobie skądinąd znane. Ale jedzie, aby je właśnie zobaczyć. Oczekuje raczej potwierdzeń niż odkryć. Stając wobec „dzieła sztuki”, traktuje je – zgodnie z wymogami zawodu – jako „konkretny fakt” i jako taki zarówno ogląda, jak też usiłuje zapamiętać. Jego profesjonalizm każe eliminować „sny i marzenia” na rzecz „rzeczywistości”. Tę rzeczywistość utrwała na zdjęciach, w notatkach, a wreszcie w swej wytrenowanej zawodowym doświadczeniem wzrokowej pamięci. Z podróży wynosi satysfakcję, iż jego prywatne, gromadzone latami muzeum wyobraźni wzbogaciło się o kolejne obiekty. Jeśli jest jego starannym kustoszem, będzie je potem jeszcze opracowywał, sporządzał coś na kształt inwentarza czy katalogu, doczytywał literaturę przedmiotu. A wszystko po to, by rzeczy widziane uporządkować, utrwalić, dobrze umocować w pamięci.

Problem pojawia się właśnie, gdy powracamy w znane już miejsca, i to nie po latach, lecz na tyle rychło, by czas – tak przynajmniej oczekujemy – nie zatarł jeszcze wspomnień i abyśmy sami nie zmienili się zbyt. Bo wtedy często nic się nie zgadza. Starannie pielęgnowane pod powiekami obrazy, konfrontowane z tą samą rzeczywistością, okazują się inne.

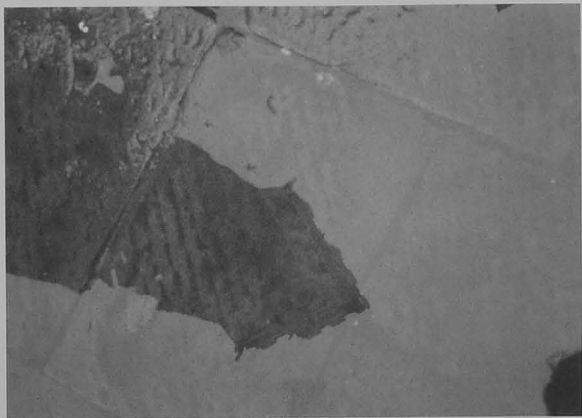
Inne na wiele sposobów. Co innego widzimy. Świątynia w Segeście, zapamiętana wśród agaw, nagle wyrasta z nagiej skały. W Selinunte zamiast szaleństwa czerwonych maków odnajdujemy wyschnięte rumowisko. Co innego przyciąga wzrok. Od zdumiewającej architektury zdobnego w różowe kopułki palermitańskiego kościoła San Cataldo bardziej frapujący okazuje się padający na jego ściany cień palmy. Widzimy też to, czego nie chcielibyśmy widzieć. Wyszkolone oko historyka sztuki wdrożone jest bowiem do eliminacji wszystkiego, co mać i szpeci oczekiwany lub wybiórczo zapamiętany obraz widzianych miejsc. Wzrok poddany jest tu też presji wyestetyzowanej fotografii dokumentującej zabytki, fotografii z podręczników i przewodników, w której nie ma miejsca na wtręty współczesnej ikonosfery – banalnego architektonicznego sąsiedztwa, parkingów, reklam, znaków drogowych. Dopiero wyzwolenie spojrzenia z zawodowego nawyku poprawiania kultury pozwala dostrzec to, co niechciane, podświadomie niemal wymazywane z pola widzenia. I tak okazuje się, że nad cudownym barokowym miasteczkiem Noto dominują potężne dźwigi i rusztowania, które wzrok i pamięć zignorowały. Opisaną przez Goethego Villa Palagonia w Bagherii otoczyła ciasno tania, szpetna mieszkaniówka. Przybywszy tam, szukamy więc widoków pozwalających odnaleźć i uchronić wyniesiony z lektury osobliwy obraz *villa degli monstri*. Sami go powielamy w mozolnie kadrowanych zdjęciach i w relacjach z podróży, gdyż chcielibyśmy go zachować w pamięci w stanie nieskalanym. Przy powrocie w to samo miejsce ciśnienie otaczającej rzeczywistości okazuje się jednak przemożne. Nic już nie ratuje stłoczonych na pałacowym ogrodzeniu potworów przed naporem tandetnych murów, telewizyjnych anten, suszącego się prania. W podróży, może za sprawą natręctwa turystycznej maszyny, przychodzi wreszcie przesyt zabytkami, arcydziełami, historią sztuki z jej stylami, datami i atrybucjami. W zalanym deszczem Sienie oko szuka odpoczynku na wyślizganym mokrym bruku, słynne budowle odnajdując odbite w kałużach rozlanych na piązy. Przede wszystkim jednak coraz bardziej nęci wzrok i uwagę to,



35. Villa Palagonia, Bagheria



36. Siena





38. Palermo



co poza kadrem, poza tym, na co powinniśmy patrzeć, poza wdrożonym w wyobraźnię i pamięć kulturowym kanonem: płatanina instalacji na zniszczonej fasadzie ze śladami pałacowej przeszłości, obscena na murach, żywe rzeźby służące rozrywce nudzących się w kolejce do Uffizi turystów, sprofanowane pomniki, kupy śmieci na Campo di Fiori, subkulturowe koczowisko, które zaległo pod bazyliką laterańską, zwabione hasłem *Amore...*

Długo można by wnikać w gamę uczuć, jakie taka konfrontacja wzbudza. Zaskoczenia mogą być zarówno pozytywne, jak negatywne. W miejsce olśnienia przychodzi rozczarowanie. W miejsce nudy – podniecenie, w miejsce zachwyty – obojętność. Objawiają się rzeczy przedtem niezauważone, a nie odnajdujemy tego, co mocno utkwilo w pamięci i czego byliśmy pewni. Właśnie pewni. Coś spełnia oczekiwania, a coś ich nie spełnia, coś zaś je przechodzi. Zaskoczenia są ożywcze, ale i peszące. Nieuchronnie bowiem idzie za nimi zwątpienie. Zwątpienie we własną pamięć, wrażliwość, zdolność patrzenia, zawodowe kwalifikacje przede wszystkim. Wiedząc, że nie wchodzi się dwa razy do tej samej rzeki, oczekujemy od własnego profesjonalizmu raczej kumulacji i utrwalenia wiedzy niż relatywizującej wszystko konfrontacji. Temu przecież służą wszelkie powtórki. *Repetitio est mater studiorum.*

Konfrontacja taka nie tylko jednak relatywizuje nasze doznania. Każde stawiać fundamentalne pytania: co właściwie widzimy? A przede wszystkim: co z tego pamiętamy? Co staje się z danym nam w wizualnym doświadczeniu obiektem, który następnie czynimy przedmiotem naszego badania? W jakiej mierze jest on widokiem „zewnątrznym”, a w jakiej „wewnętrzny”, jeśli w ogóle zakładamy zasadność tej dychotomii? I nie chodzi tu o wszelkie przekłamania, które powstają przy obcowaniu z reprodukcjami, służącymi przypomnieniu, a zarazem na wiele sposobów zniekształcającymi wygląd. Przeciwnie, chodzi o niepewność, jaką rodzi – zawsze uważany w fachu za najpewniejszy i najbardziej pożądanym – kontakt „twarzą w twarz z obrazem”. Twarzą w twarz z obrazem?

Quid tum? – cóż zatem, cóż z tego? możemy spytać za Leone Battistą Albertim.

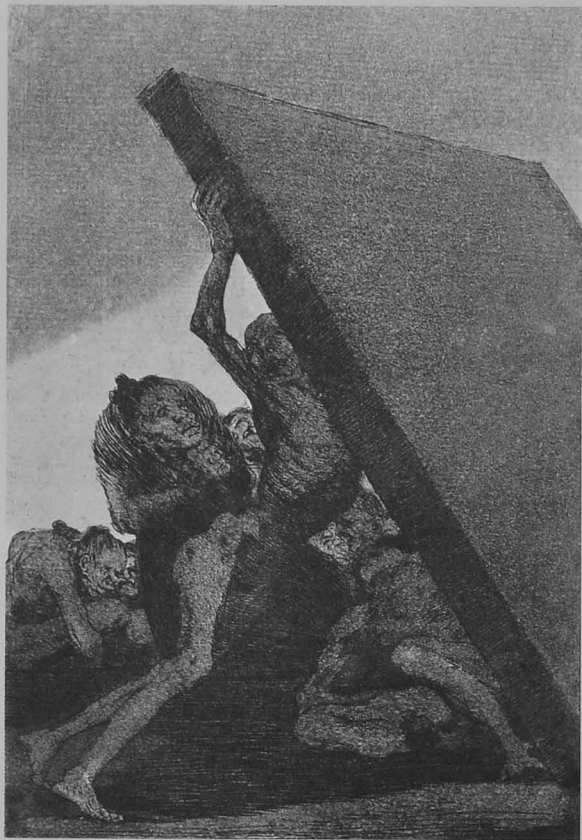
Historia sztuki nigdy nie zrobiła swego „rachunku widzenia”. Co nie znaczy, że nie wykrywa różnych „niedopatrzeń” lub – przeciwnie – „dopatrywania się” w obrazach rzeczy, których dopatrzeć się nie sposób. Czasem z satysfakcją ogłasza się, że dojrzano coś, co umknęło oczom pokoleń badaczy. Wytknięcia tego typu pojawiają się nierzadko w ramach najbardziej tradycyjnych postępowań badawczych: atrybucyjnych, datujących, ikonograficznych, stylistycznych itp.

Najprostszych świadectw zwodniczości widzenia, mieszania się i nakładania obrazów dostarczają przede wszystkim ekfrazy. Tytułem wprowadzenia tylko kilka, za to słynnych tekstów, zaliczanych do arcydzieł gatunku.

Charles Baudelaire opisuje jeden z *Kaprysów* Goi: „Druga plansza przedstawia nieszczęsną istotę, monadę samotną i zrozpaczoną, która za wszelką cenę chce wyjść ze swego grobu. Złośliwe demony, miriady obrzydliwych gnomów o lilipucich kształtach uciskają ze wszystkich sił wieko uchylonej trumny. Czujni strażnicy śmierci zjednoczyli się przeciw krnąbrnej duszy, która spała się w beznadziejnej walce. Ten koszmar dzieje się w nieokreślonej i bezkresnej mgławicy”⁴.

Dawno temu Francis Klingender zwrócił uwagę, że opis jest wynikiem zmieszania się dwóch obrazów: *Kaprysu* nr 59 *Y aún no se van! (I wciąż nie odchodzą!)* oraz planszy *Nada. Ello dirá (Nic. To się okaże)* z *Okropności wojny*, znanej Baudelaire’owi nie z autopsji, lecz z opisu Théophile’a Gautiera⁵. Opis Baudelaire’a dwa wyobrażenia (w tym jedno niewidziane) stapia w tak jednolitą i sugestywną wizję, iż jej skrupulatna sekcja byłaby daremna. Nie sposób bowiem wydzielić składające się nań komponenty, podobnie jak trudno wyluskać, co jest już tylko owocem wyobraźni poety, a co spoiwem – opisanego? wykreowanego? – dzieła.

Drugi przykład to słynny *purple passage* Waltera Patera, pochodzący z eseju o Leonardzie da Vinci opis *Mony Lizy*⁶. George Boas, prekursor





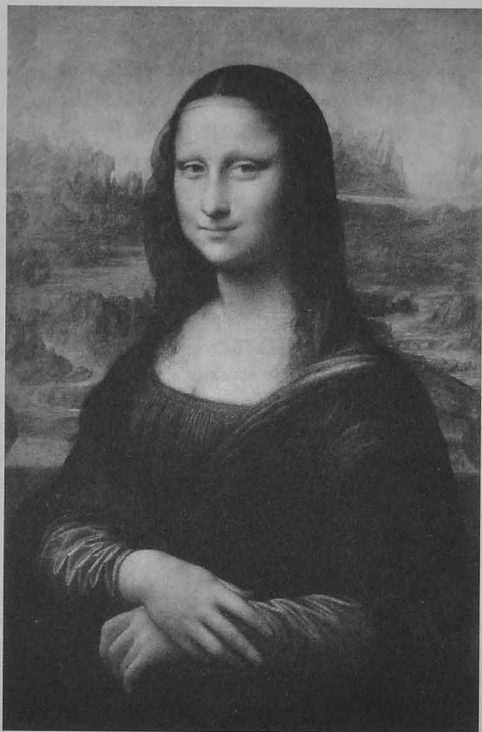
41. Francisco Goya y Lucientes *Okropności wojny*, nr 69: *Nada. Ello dirá*
(*Nic. To się okaże*), 1810–1820
na poprzedniej stronie: 40. Francisco Goya y Lucientes *Kaprysy*, nr 59: *Y aún no se*
van! (*I wciąż nie odchodzą!*), 1799

badania nad zdumiewającą karierą portretu Giocondy, suponował, że Pater nigdy nie widział obrazu i że jego tekst jest wynikiem nałożenia się w pamięci dwóch wyobrażeń: *Mony Lizy* i *Melancholii* Dürera, zatem jego bohaterka to Monna Melancholia⁷. Sam Pater naprowadza na ten trop, przyznając na wstępie, że jeśli chodzi o zdolność budzenia uczuć, *Monę Lizę* można porównywać jedynie właśnie z miedziorytem Dürera. Jednakże jego „purpurowy pasaż” nie jest w żadnym razie klasycznym opisem, raczej literacką ewokacją, urzekającą fantasmagorią – stąd trudno dyskutować z przypuszczeniem Boasa. Pewne niezapomniane frazy, jak: „ta głowa, na którą «wszystek koniec świata przyszedł», i powieki są nieco zmęczone”, „cała myśl i doświadczenie świata działały tu jak rytownik i rzeźbiarz, aby wedle danej im mocy oczyścić i uczynić wyrazistą formę zewnętrzną”, czy: „starym jest rojenie o nieprzerwanym życiu, zagarniające w jedno tysiące doświadczeń”⁸, w naszym odczuciu, a także wobec naszej wiedzy bardziej współbrzmiały z „nierozstrzygalną” alegorią *melancholia artificialis* niż z wizerunkiem uśmiechniętej żony florenckiego kupca⁹.

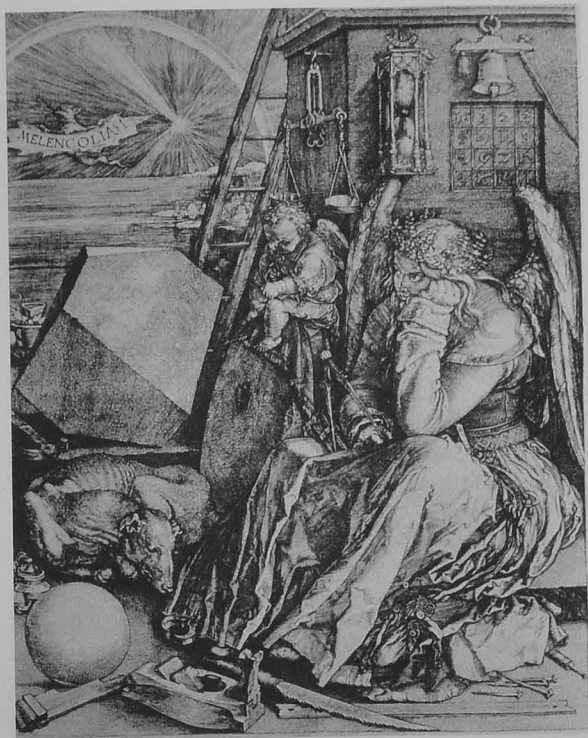
I wreszcie teksty o sztuce Marcela Prousta. Gdy Proust, idąc śladami Ruskina, przybył do Amiens we wrześniu 1901 roku, jego praca nad tłumaczeniem *The Bible of Amiens* na francuski była już w toku. Hans Belting dowodzi, jak katedra w Amiens, opisywana przezeń „słowami Johna Ruskina i kolorami Moneta”, przefiltrowana przez frenetyczne Ruskinowskie pisarstwo i barwno-świätne wizje malarskie, a zatem zapośredniczona przez współczesną literaturę i współczesną sztukę, traci swe miejsce historyczne i przemienia w beczasowy, utopijny ideał nowoczesnej wyobraźni. Własna pamięć Prousta stapia pamięć dwóch innych artystów, czyniąc ze sztuki sztukę pamięci¹⁰. Również muzealne obrazy stają się tyleż przedmiotem percepcji, co miejscem projekcji. U Prousta to oczywiście *Widok Delft* Vermeera. Obraz jest ukrytym lejtmotywyem wielkiej powieści, katalizatorem energii, wyzwaniem. A opis śmierci Bergotte’a przed płótnem Holendra należy do najsłynniejszych jej *pages choisies*: „Umarł w następujących okolicznościach.

Dość lekki atak uremii sprawił, że mu zalecono spokój. Ale ponieważ jakiś krytyk napisał, iż w *Widoku Delft Ver Meera* (wypożyczonym przez muzeum haskie na wystawę Holendrów) – obrazie, który Bergotte uwielbiał sądząc, że go zna bardzo dobrze – kawałek żółtej ściany, której Bergotte sobie nie przypominał, wymalowany jest tak wspaniale, że kiedy się patrzy wyłącznie na ten fragment, wydaje się niby szacowne dzieło sztuki chińskiej, samowystarczalne w swojej piękności, Bergotte zjadł parę kartofli, wyszedł z domu i udał się na wystawę [...]. W końcu znalazł się przed obrazem Ver Meera, który pozostał mu w pamięci bardziej olśniewający, bardziej różny od wszystkiego, co znał, ale w którym dzięki artykułowi krytyka, pierwszy raz zauważył drobne postacie ludzkie malowane niebiesko i to, że piasek był różowy, i wreszcie szacowną materię kawałka żółtej ściany. Zawrót był coraz silniejszy; Bergotte wlepił wzrok w beczenną ścianę, jak dziecko wpatruje się w żółtego motyla, którego pragnie pochwycić. «Tak powinien był pisać – powiedział sobie. – Moje ostatnie książki są za suche; trzeba było je pociągnąć kilka razy farbą, uczynić każde zdanie cennym samo w sobie, jak ten fragment żółtej ściany» [...] Powtarzał sobie: «Kawałek żółtej ściany z daszkiem, kawałek żółtej ściany». Zwalił się na okrągłą kanapę...¹¹.

Ale owego „kawałka żółtej ściany”, o którym jako objawieniu sztuki mający umierający Bergotte, w obrazie nie znajdziemy. Proust go wymyślił. Proust – pisze Belting – „ze wzrastającą intensywnością przywołuje ten «mały kawałek żółtego muru», zmuszając go do istnienia pomimo jego nieobecności w obrazie”¹². „Nowoczesne spojrzenie wchłania tak wiele z tego, co napotyka, iż, jak w Proustowskim widzeniu *Widoku Delft Vermeera*, przekształca rzeczywistość obrazu w swą własną fikcję. Doświadczenie nie tylko motywu obrazu, ale i samego obrazu zlewa się z wyobraźnią widza”¹³. Tęskne spojrzenie nigdy nie poprzestaje na tym, co widzi. Proustowski rytuał widzenia nie dotyczy tego, co jest, lecz tego, co się sta je. „Proust w widzialnym nie szukał jakiegos pseudofotograficznego «zatrzymania czasu», przeciwnie, szukał rozedrganego trwania, tego, co Blanchot nazwał ekstazami –



42. Leonardo da Vinci *Mona Lisa (Gioconda)*, okolo 1503–1506



43. Albrecht Dürer *Melencolia I*, 1514, miedzioryt

les extases du temps” – pisze Georges Didi-Huberman¹⁴. Tenże autor kwestionuje dokonany piórem Paula Claudela opis innego słynnego obrazu Vermeera – *Koronczarki* z Luwru. Opis wzmocniony odwołaniem do widza: „Spójrzcie na tę koronczarkę, pochyloną nad swym tamburkiem, której ramiona, głowa, ręce z pracowitymi palcami, wszystko zmierza ku ostrzu igły; albo na tę źrenicę błękitnego oka, w której skupia się cała twarz, całe istnienie, jakby duchowe współrzędne, błyskawica ciśnięta przez duszę”¹⁵.

„Claudel na pewno nie miał oczu z guzika – komentuje Didi-Huberman – ale ja nie widzę jakiegokolwiek źrenicy, która byłaby środkiem jakiegokolwiek oka błękitnego czy jakie tam ono ma być; jeśli chodzi o oczy koronczarki, to widzę tylko powieki, co nie pozwala mi orzec, czy są one otwarte czy zamknięte... Nie widzę także tego ostrza igły...” itd. Konkludując owo „szukanie igły w stogu siana-obrazu”, można powiedzieć o tym typie ekfrazy, iż przedmiotem kontemplacji autora staje się własne „ja”, odbijające się w sztuce jak w lustrze. Albo przywołać Tadeusza Różewicza, poetę głęboko zanurzonego w świecie sztuki: „między obrazy rzeczywiste, których byłem uczestnikiem lub świadkiem, wkradły się obrazy pozorne. Były to obrazy, których nigdy nie widziałem w rzeczywistości, w których nie uczestniczyłem, ale które weszły we mnie okiem. Wyłącznie okiem. Podczas kiedy tamte wchodziły wszystkimi zmysłami i były częścią mojej duszy”¹⁶.

Nieważne są w tym miejscu niedokładności wytknięte lotnie piszącym autorom przez pedantycznych badaczy¹⁷. Wszystko, o czym była mowa, zmierza do zasadniczego pytania o rolę i miejsce „pomieszania obrazów”, pamięci i niepamięci, wspomnienia i zapomnienia w praktyce historyka sztuki. Wydawać by się mogło, zwłaszcza w świetle czysto osobistych doznań, że jest to niepożądanym marginesem percepcji, intelektualna niesprawność po prostu. Zawodowa dyscyplina każe ją pokonywać, eliminować, a w każdym razie kamuflować. Historyk sztuki tym różni się od naiwnego widza, że jest świadomy tego, co robi. Historyk sztuki ma przecież wiedzieć.

Wiedzieć czy widzieć? Ale czy rzeczywiście znajdujemy się w sytuacji alienującego wyboru, którego „skrajną, jeśli nie najbardziej gorzką formułą jest: wiedzieć nie widząc lub widzieć nie wiedząc”? – pyta Georges Didi-Huberman w książce *Devant l'image*¹⁸. Albowiem ujawniane tu, pozornie czysto prywatne i raczej skrywane wątpliwości okazują się niedalekie teoretycznym zastrzeżeniom wysuwanych z różnych stron pod adresem historii sztuki jako nauki. Ich katalog jest długi i nie miejsce tu na jego sporządzanie, jak też na wyliczanie zarzutów, mnożonych w samokrytycznej prostracji. Ograniczając się do płaszczyzny teoretycznej, a pomijając ideologiczną, pytania o możliwość „pisanja historii sztuki dzisiaj” zdają się koncentrować z jednej strony na problemie języka, „wysławianiu widzialnego” czy głębiej sięgającym „dyskursie o niemożliwości dyskursu”¹⁹, z drugiej – na samym widzeniu i wizualności w jej różnych aspektach. Nad wszystkim zaś unosi się duch zwątpienia, zarówno co do oceny niegdysiejszej roli dyscypliny i jej dokonań, jak też jej aktualnej pozycji i dróg dalszego rozwoju „po końcu historii sztuki”²⁰. A w szerszej perspektywie – płynąca pośrednio lub wprost ze źródła heideggerowska niewiara w „naukę”.

Skąd bierze się ton pewności panujący w historii sztuki? – pyta Didi-Huberman. Wydawać by się mogło, że jej przedmiot – tak niespójny, wymykający się definicjom, trudno poddający weryfikacji – skłaniać winien do większej skromności. Tymczasem historia sztuki sprawia wrażenie, iż jej przedmiot został ujęty bez reszty i rozpoznany pod każdym względem, a przeszłość w całości została wyjaśniona. Wszystko, co widzialne, zdaje się odczytane, rozszyfrowane według uprawnionej semiologii, orzeczone apodyktycznie niczym medyczna diagnoza. Analizy „języka historii sztuki”²¹ zwykle nie dotyczą jego warstwy czysto gramatycznej – wtedy okazałoby się, że tryb warunkowy lub przypuszczający stosowany jest wyłącznie w celach retorycznych, dla późniejszego wzmocnienia dowodu. Co doprowadziło historię sztuki do tej „retoryki pewności”? Zdrowy rozsądek – uważa Didi-Huberman – każe odpowiedzieć, że historia sztuki jako dyscyplina akademicka szuka

w sztuce historii i uniwersyteckiej wiedzy, dlatego też musiała zredukować swój przedmiot „sztukę” do czegoś, co stanowi ścisłą dziedzinę historii i tejże wiedzy. Poszukiwała w sztuce wyłącznie odpowiedzi *już dany ch* w swoim własnym dyskursie²². Jest to sztuka wymyślona na obraz wiedzy historyków sztuki²³, podczas gdy „świat obrazów nie powstał po to tylko, by stać się podstawą do historii lub wiedzy o nich”²⁴. Dodać można, że historia sztuki, szukając swego miejsca „wśród nauk humanistycznych” i przyjmując różne modele naukowości, wahając się między obroną własnej autonomii a zazdrością wobec bardziej dojrzałych metodologicznie dyscyplin, częściej zmierzała ku „nauce”, przekonanej o możliwości absolutnego poznania, niż ku filozofii, której ta wiara jest obca²⁵. Bliższy był jej scjentystyczny obraz świata niż poszukująca niepewność.

Nie wchodząc w tym miejscu w rozbudowaną przez Didiego-Hubermana krytykę historii sztuki, jej złudzeń naukowości oraz w próby diagnozowania tego stanu, odwołajmy się do bardziej tu przydatnej, przeprowadzonej w *Devant l'image* analizy percepcji fresku Fra Angelico w klasztorze San Marco we Florencji. Otóż autor – co w historii sztuki niemal niespotykane – opisując zmuzealizowaną klasztorną celę, jej przestrzeń, lokalizację umieszczonego pod światło malowidła i sytuację oślepionego ekspozycyjnym reflektorem widza, przyznaje, iż odnosi się niejasne wrażenie, że na ścianie „nie ma nic specjalnego do zobaczenia”²⁶. Następnie śledzi sposoby pokonywania owego rozczarowania, tropi właściwe historii sztuki procedery, dzięki którym fresk staje się widzialny i zyskuje stopniowo wszystkie elementy, jakich oczekuje od dzieła historyk sztuki, oraz szczegóły pozwalające rekonstruować konteksty – znaczeniowe, artystyczne, stylistyczne, historyczne itd. Z drugiej strony malarska materialność fresku, jak też dominująca biel ściany sprawiają, że staje się on dostępny wzrokowi, widziany. Tak zatem to, co zdawało się nie do zobaczenia, niewidzialne, nieczytelne, staje się widziane, widzialne i czytelne (w sensie odczytywania znaczeń)²⁷. Wiedza pozwala zobaczyć.



44. Fra Angelico *Zwiastowanie*, około 1440–1441

Powyższy wywód (znacznie subtelniejszy niż to można pokrótce streścić) pozwala na postawienie hipotezy bardzo już bliskiej naszego tematu „pomieszenia obrazów”. Otóż wyobrażenia – przekonuje Didi-Huberman – nie zawdzięczają swego działania prostemu przełożeniu na wiedzę, przeciwnie – rozgrywa się ono nieustannie wśród splotów, w gmatwaninie przekazywanej i rozpraszanej wiedzy oraz plodów przekształcanej niewiedzy. Wymaga to zatem spojrzenia, które kierowano by nie tylko po to, aby rozpoznawać i rozróżniać oraz za wszelką cenę nazywać to, co zostało uchwycone – ale które wprzód oddalałoby się nieco i powstrzymywało przed natychmiastowym wyjaśnianiem wszystkiego. Rozchwiana uwaga, długie zawieszenie momentu konkluzji, kiedy to interpretacja ma czas zanurzyć się w różnych wymiarach, pomiędzy tym, co udało się uchwycić, a doświadczoną próbą niemożności pochwycenia wszystkiego. Byłby w tej alternatywie etap dialektyczny – na pewno nie do pomyślenia dla pozytywizmu – polegający nie na chwytaniu wyobrażenia, lecz na przyzwoleniu, aby to ono nas pochwyciło. Wracając do Fra Angelico: po prostu trzeba spróbować rozpoznać dziwną dialektykę, wedle której dzieło, prezentując się w jednym mgnieniu oka widzowi wchodzącemu do celi, wysyła równocześnie skomplikowane pasmo wirtualnej pamięci: ukryte, lecz oddziałujące. Czyli po prostu – nie wszystko dzieje się za sprawą naszego aktualnego spojrzenia²⁸.

Pozostając w kręgu dążeń do rewizji historii sztuki, od innej strony pozwala spojrzeć na postawiony tu problem „próba antropologiczna” proponowana przez Hansa Beltinga, wstępnie zakładająca inne rozumienie obrazu. „Fakt, że od pojęcia obrazu nie można oddzielić podwójnego znaczenia (obraz to zarówno obraz wewnętrzny, jak i zewnętrzny) wskazuje na jego fundament antropologiczny. «Obraz» jest czymś więcej aniżeli tylko tym, co widziane lub widzialne” – pisze Belting. „To coś więcej aniżeli wytwór percepcji. [...] chciałbym zaproponować rozumienie obrazu jako wyniku symbolizacji tego, co pojawia się w spojrzeniu lub przed okiem wewnętrznym [...] Wspominanie

i wynajdywanie obrazów są ze sobą splecione tak integralnie, że ich wzajemne oddziaływanie tworzy figury cykliczne. Udziałem ciała staje się nieustanne doświadczenie czasu, przestrzeni i śmierci, ujmowane przez nas już z góry w obrazach. W perspektywie antropologicznej człowiek jawi się nie jako «pan i władca» swoich obrazów, ale – a to coś zupełnie innego – jako «miejsce obrazów», które okupują jego ciało. Także ponawiając próby zapanowania nad obrazami, wydany jest na ich łup. Obrazy, które wytwarza, dowodzą, że jedyną ciągłością, jaką człowiek rozporządza, jest zmienność. Obrazy nie pozostawiają wątpliwości co do tego, jak bardzo zmienna jest jego istota²⁹.

W odniesieniu zaś do pamięci, która nas tu zajmuje, Belting pisze: „Nasza pamięć zawsze utrwała w obrazach to, czego nie możemy zatrzymać za pomocą naszego ciała (niezależnie od tego, jak bardzo ze swej strony przynależy do ciała). Dotyczy to przede wszystkim czasu, który się nam wymyka. Dotyczy to również miejsc, zarówno tych, które opuszczamy, jak i tych, które ulegają tak dużym zmianom, że żyją dalej, takimi jakimi były kiedyś, jedynie w naszych wspomnieniach. Gromadzimy i przechowujemy miejsca jak obrazy, przy czym otrzymują one nowe miejsca w naszej cielesnej pamięci (jak określili ją starzy filozofowie). Podobnie jak nasze własne obrazy, także obrazy miejsc sprawują w naszym życiu władzę wspomnień, która konstituuje istotę człowieka. Ustępują one wprawdzie w dokładności obrazom technicznym, gromadzonym w aparatach i mediach (także w piśmie), gdzie ożywają jednak dopiero dzięki naszemu spojrzeniu. Wyposażone są wszakże w ów osobisty sens, który wyłącznie my sami możemy im nadać. Dzisiaj, gdy publicznie wykonane obrazy szybko i nieuchwytnie krążą w mediach elektronicznych, uległ zmianie dawny stosunek postrzeganych przez nas obrazów do fizycznego miejsca ich ekspozycji. Nowe obrazy znajdują swoje miejsce już tylko w widzu, który je zatrzymuje i wspomina³⁰.”

Propozycja Beltinga „nie wiąże się z tą jedną konkretną dyscypliną³¹”. Trudno jednak nie przymierzać „próby antropologicznej” do doświad-

czeń wyniesionych z historii sztuki. Z nich – a raczej przeciwko nim – propozycja ta przecież wyrasta. „Nasze własne obrazy są bardziej ulotne (zarazem bardziej niezawodne, a w każdym razie bardziej nieuchwytnie) aniżeli te obrazy, które przychodzą do nas z zewnątrz. Wszelako zapewniają one zobaczonym przez nas obrazom trwanie w nas samych (jak długo żyjemy)”³². Wydaje się, że przytoczone tu fragmenty można śmiało odnieść do „obrazu pod powiekami”, który właśnie jest „wynikiem symbolizacji tego, co pojawia się w spojrzeniu lub przed okiem wewnętrznym”, okupuje nasze ciało nieustannie doświadczające czasu, nie możemy nad nim panować (choćbyśmy chcieli), wreszcie – do wodzi naszej zmienności.

Gdy dokonuje się – jak przytoczeni autorzy – sceptycznej rewizji własnych możliwości, pojawia się jeszcze jedno z wątplenie. Z wątplenie w najbardziej wypróbowane i niekwestionowane sposoby postępowania wobec obrazu, także – a może przede wszystkim – w *la forza del vedere*: ufnie zakładaną pewność oka i niezakłócone spojrzenie historyka sztuki. Rewizji wymaga bowiem nie tylko pojęcie obrazu. W równej mierze pojęcie oka, spojrzenia, czyli obu elementarnych czynników stanowiących przedmiot i podmiot działania historii sztuki. Nie chodzi tu już o opisywaną przez Beltinga „sprzeczność między akademickim dyskursem a zmieniającym się światem”³³, lecz o sprzeczność akademickiego dyskursu z własnym doświadczeniem i namysłem. Także namysłem nad związkiem widzenia i poznania, które *nota bene* historia sztuki nieświadomie identyfikowała. W dzisiejszych rozważaniach o słabościach dyscypliny powraca motyw postrenesansowego dziedzictwa, w dużej mierze też bezwiednie kontynuowanego. Wymienia się tu przede wszystkim Albertiańskie rozumienie obrazu-okna, normatywizm oraz „długie trwanie” Vasarięgo i jego jednoliniowych, progresywnych, cyklicznych schematów rozwojowych. Do tej listy dorzucić można samo pojmowanie oka i widzenia, podobnie – jak się zdaje – przejęte od renesansowych teoretyków, zapatrzonych w *perspectiva artificialis*. Jak wiadomo, dwudziestowieczna sztuka system perspektywiczny nie tylko zakwestiono-

wała, ale go praktycznie zniosła. Utrzymała go natomiast historia sztuki, w której – powtórzmy raz jeszcze – przetrwała więź między widzeniem a wiedzą. Tym samym pozostała ona – niczym Accademia dei Lincei – korporacją rysiookich ostrowidzów.

Do zakładanych przez taką historię sztuki aksjomatów należy oko-instrument („Zamykamy oko... Stajemy się aparatem fotograficznym” – pisze David Hockney, współcześnie artysta najbardziej, nawet jeśli w sposób szalony, zainteresowany problemami widzenia³⁴). Czuły, ale mechaniczny. Oko spekulatywne, w którego działaniu nie chodzi o czerpanie doświadczeń z kontaktu z postrzeganym światem, lecz o poszukiwanie wiedzy, różnie pozyskiwanej i różnie spożytkowywanej, niemniej wiedzy. Tylko takie oko mogło pozostawać na usługach „normalnej”, czyli intelektualnej reakcji na obrazy.

Tymczasem nasze widzenie jest dwuoczne, ruchome i ruchliwe, rozbiegane, dalekie lub bliskie, zakłócanie na niezliczone sposoby, których w części tylko jesteśmy świadomi, próbując je korygować. Widzimy rzeczy w przestrzeni, a nie na szklanej szybie, której użycie jako pomocy warsztatowej przy redukcji głębi do powierzchni zalecali twórcy perspektywy. Ponadto oko (tu jako *pars pro toto*) jest naczyniem gromadzącym nasze wizualne doświadczenia, lecz również nasze „marzenia i sny”, ujrane „okiem wewnętrznym”. Historyk sztuki, chłonący to, co widzialne, nosi pod powiekami całe muzea, wizualne archiwa o różnym stopniu zadbania i zaniedbania. Nie ma żadnej *ars memoriae*, która by je porządkowała. To muzea osobiste, dla postronnych niedostępne, źle zorganizowane, niesterowalne, niezbadane i badaniu się wymykające, bo nieustannie poddane zmianom. Pełne mylących refleksów przeszłości, funkcjonujące nieprzerwanie wśród zakłóceń, o nieustalonych, wciąż tasowanych zasobach. To nie muzea wyobraźni, lecz muzea pamięci.

„Jak dotrzeć – i czy trzeba – do tego podziemnego świata pamięci”³⁵? Pytanie przytaczam za Julią Hartwig, aby poetyckim cytatem odsunąć uczoną pokusę zapożyczeń z neurologii czy psychologii widzenia, raczej

dalej za poetką przyjmując, że „nie ma odpowiedzi”. Czym jest pamięć – nie wiemy. Łatwiej powiedzieć, czym nie jest, co przejmująco opisał niegdyś Henri Bergson, a co pozostaje w zgodzie z naszym własnym doświadczeniem: „Pamięć [...] nie jest zdolnością segregowania wspomnień w szufladzie ani też zapisywania ich w rejestrze. Nie ma tu żadnego rejestru ani szafy, nie ma też żadnej, ściśle biorąc, zdolności, jako że zdolność taka funkcjonuje z przerwami, wtedy kiedy chce lub może, podczas gdy nakładanie się przeszłości na przeszłość trwa bezustannie. W rzeczywistości przeszłość przechowuje się sama przez się, automatycznie. Bez wątpienia idzie za nami cała w każdej chwili: to, co czuliśmy, co myśleliśmy i chcieliśmy od najwcześniejszego dzieciństwa, jest tutaj, pochylone nad terażniejszością, która zaraz się doń przyłączy, popychając drzwi świadomości, która chciałaby zostawić to wszystko na zewnątrz. Mechanizm mózgowy jest właśnie przystosowany do spychania w nieświadomość prawie wszystkiego i wprowadzania do świadomości tylko tego, co zdolne jest oświetlić aktualną sytuację, dopomóc w przygotowywaniu działania, słowem wykonać pracę użyteczną. Co najwyżej przez uchylone drzwi udaje się przemycić wspomnieniom, na prawach luksusu. One to, wysłańcy podświadomości, ostrzegają nas ukazując, co wlecemy za sobą bez naszej wiedzy. Ale nawet gdybyśmy nie mieli wyraźnego pojęcia o naszej przeszłości, odczuwalibyśmy niejasno, że jest ona dla nas obecna”³⁶.

Nakładanie się i samoprzenikanie obrazów w naszej pamięci, wokół czego tu ciągle krążymy, to właśnie takie „nakładanie się przeszłości na przeszłość”. Dalsze rozważania Bergsona, skupione na wskazaniu różnicy między postrzeżeniem a wspomnieniem, są coraz bliższe komplikacji związanych z „pomieszaniem obrazów” i prób eliminacji autentycznych doznań: „Im więcej się nad tym zastanawiamy, tym mniej zrozumiałe jest powstawanie wspomnień, jeśli przyjąć, że nie rodzą się one równoległe z postrzeganiem. Albo terażniejszość nie pozostawia żadnego śladu w pamięci, albo też dubluje się ona w każdym momencie już w chwili swego powstawania w postaci dwóch symetrycznych ciągów,

z których jeden zapada w przeszłość, podczas gdy drugi wznosi się ku przyszłości. Interesuje nas jedynie ten ostatni, nazywany przez nas percepcją. Wspomnienia rzeczy nie są nam do niczego przydatne, gdy mamy w rękę same rzeczy. Ponieważ praktyczna świadomość odsuwa te wspomnienia jako bezużyteczne, podobnie teoretyczna refleksja traktuje je jako nieistniejące³⁷. Tak właśnie traktuje je również teoretyczna refleksja historii sztuki. W zawodowych trybach nasza pamięć jest wdrażana do wykonywania pracy użytecznej i spychania w podświadomość tego, co bez użytku, co zakłóca intelektualnie korygowane wzrokowe doznania, traktowane jako budulec do wznoszenia kolejnych piętér naszej wiedzy.

Czy z podobnych rozważań płyną jakiegokolwiek wnioski poza relatywizmem i odbierającym odwagę zwątpieniem? Czy cytowane tu próby rewizji podstawowych pojęć i działań historii sztuki są czymkolwiek więcej, niż tylko jeszcze jednym przejawem postmodernistycznej dekonstrukcji wszystkiego, w tym wypadku demontażu historii sztuki jako „nauki”? Co może dać „opuszczenie centralnej i korzystnej pozycji podmiotu, który wie”, wyjście z centrum zarządzania wiedzą, którą historia sztuki stworzyła na własny użytek³⁸? Z dość zawilej retoryki cytowanego tu raz jeszcze Didiego-Hubermana (i jeszcze bardziej pokrętej dyskusji z Panofskym, który późno przetłumaczony na francuski, budzi teraz we Francji żywe reakcje i sprzeciwy) wyluskać można wszakże takie rozstrzygnięcie, a raczej propozycję: „Nie chodzi o przyzywanie poetyki irracjonalności, instynktowności albo etyki niemej kontemplacji, czy może apologii niewiedzy wobec obrazu. Chodzi tylko o spojrzenie na paradoks, na pewien rodzaj uczonej niewiedzy, do której przymuszają nas obrazy. Nasz dylemat, nasz alienujący wybór [...] należy uściślić, powtórzyć, że taki wybór stanowi p r z y m u s jako taki, a zatem nie chodzi o wybór tego lub tego kawałka, o rozstrzygnięcie – wiedzieć a l b o widzieć: to tylko zwykłe a l b o wykluczenia, a nie alienacji – lecz o zdolność przebywania w dylemacie, p o m i ę d z y widzieć a w i e d z i e ć, pomiędzy wiedzą o czymś a niewidzeniem

czegoś, ale też widzeniem czegoś i niewiedzą o czymś innym... W żadnym razie nie chodzi o zastąpienie tyranii tezy przez tyranie antytezy. Chodzi tylko o myślenie dialektyczne: myśleć tezę w r a z z antytezą, architekturę z jej defektami, regułę z jej przekroczeniem, mowę z lapsusem, funkcję z dysfunkcją (a więc ponad Cassirerem) albo tkaninę z jej rozdarciem...³⁹. Dodajmy – widzieć nie tak, jak powinniśmy widzieć, lecz odzyskać (o ile to w ogóle możliwe) spontaniczność widzenia, z wszystkimi jego niedoskonałościami i naleciałościami, snami, marzeniami i wspomnieniami nagromadzonymi pod powieką.

Jednak jak wątpić – to we wszystko. Także w sens zwątpienia. Można zatem pytać, czy jest obiecująca, a nade wszystko – czy jest w ogóle realna sugerowana przez Didiego-Hubermana „zdolność przebywania w dylemacie”, „trwania w a l b o”, jak dalece zaś jest ona tylko, tak częstym w kręgach derridiańskich, rozszczepianiem słów i znaczeń. Czy odzyskanie utraconej – jak dowodzi David Freedberg, na skutek działania historii sztuki jako dyscypliny naukowej, z jej systemem norm, wykluczeń i represji⁴⁰ – naturalnej, przyrodzonej ludziom reakcji na obrazy nie pozbawi obrazów nie tylko „aury”, ale i „rozpoznawalności” i czy nie zawieruszają się one w „zwykle tak roztrzepanej i nieuważnej pamięci kultury”⁴¹? Czy chęć robienia rewolucyjnej historii sztuki może dać coś więcej niż *Schadenfreude* z przewracania? Czy można się pocieszać, że „to nie jest lekcja relatywizmu, ale lekcja finezji wynikająca z «chęci oglądania rzeczy z sześciu stron», nieważne, czy dotyczy to krajobrazu, chmur, duszy czy Platona”⁴², czy – dodajmy – obrazów?

Wielokrotnie cytowany tu Hans Belting wyznaje zasadę „pierwszeństwa artystów”, szybciej aniżeli na przykład filozofowie czy historycy sztuki dostrzegających kierunek, w którym zmierzają dzieje, co znajduje wyraz w ich dziełach, zanim jeszcze znajdzie swoje dyskursywne sformułowanie⁴³. Ja wyznaję pierwszeństwo poetów. Ich słowa wydają się trafniejsze, trwalsze, na pewno związlejsze od uczonej mowy. Na koniec zatem – nie jako finalny ozdobnik, lecz wspomnienie zmarłej przed

paroma laty poetki i historyka sztuki zarazem – wiersz, w którym „obraz pod powiekami” zyskuje ostateczny, eschatologiczny wymiar, a zatem i ostateczną sankcję:

Te oczy, co wpijają się w piękności Twoje
wchłonąć ich nie umieją – tak strasznie trwonią je.
Gdy mi oczy zatrzaśniesz wreszcie w szczelną ciemność
jeden obraz mi zostaw – niech odpłynie ze mną
i niech trwa nieruchomy, pod martwą powieką
niby skrzyni wyprawnej cudnie zdobne wieko.⁴⁴

Patrzyć do bólu

W legacie pozostawionym przez Williama Turnera londyńskiej Tate Gallery, w zespole lorrainowskich pejzaży, jeden z obrazów zatytułowany jest *Regulus*. Tak jak będące inspiracją Turnera krajobrazy Claude'a Lorraina, płótno przedstawia antyczny port. Jednak jego monumentalna architektura, statki, łodzie, woda, tłum na nabrzeżu – wszystko jest rozedrgane, rozmyte, słabo czytelne. Cała scena ujęta została bowiem pod światło. W centrum obrazu bije słoneczny blask, potęgowany przez ślizgające się na falach, roziskrzzone refleksy.

Marcus Atilius Regulus był wodzem Rzymian podczas pierwszej wojny punickiej. W 256 roku przed naszą erą pokonał flotę kartagińską pod Eknomos i wylądował w Afryce. Los wojny się jednak odwrócił. „Regulus – jak pisze Cycero – wzięty przez Punijczyków do niewoli, został po złożeniu przysięgi, że powróci, wysłany przez nich do Rzymu w sprawie wymiany jeńców. Przybywszy tam, najpierw odradził senatowi wydawania jeńców [„prawdziwa cnota, kiedy raz stracona, do dusz skażonych więcej nie powróci”¹], a następnie, choć rodzina i przyjaciele usiłowali go zatrzymać, wołał wrócić na męczarnie niż złamać dane nieprzyjacielowi słowo”².

i chociaż wiedział, co mu przygotowuje
kat barbarzyński: tak właśnie postąpił

– opiewał ten wzór rzymskiego heroizmu Horacy. Jedną z tortur zgotowanych przez barbarzyńskiego kata było wyrwanie powiek. Okaleczonego, obezwładnionego Regulusa zmuszono do patrzenia wprost w słońce. Patrzenia w straszliwym bólu, aż do oślepienia.

W prawym dolnym rogu obrazu Turnera nieco wyraźniej daje się dostrzec kilka postaci – to dzieci, które tuląc się do kobiet, zasłaniają oczy, by nie patrzeć na katusze więźnia. Zasłanianie oczu to jedna ze starych,



45. William Turner *Regulus*, 1828

z tradycji retorycznej wziętych konwencji przedstawiania najwyższego bólu. Oczy zasłania się przed widokiem, który przekracza granice psychicznej wytrzymałości, gdy „nie sposób patrzeć”. Tak postąpił opisany przez Kwintyliana malarz Timantes z Kytnos, który malując ofiarowanie Ifigenii, kiedy wyczerpał już możliwości wyrażania smutku, ukazał ojca ofiary – Agamemnona – zakrywającego twarz szatą, aby pozwolić widzom „własnym sercem odczuć” jego boleść³. Agamemnon nie może patrzeć na ofiarowanie dziecka, my zaś, nie widząc jego zbolalej twarzy, mamy domyślać się jego bólu. W obrazie Turnera wszakże widzimy różne cierpienia – i duszy, i ciała. I różnie są one przedstawione. Dzieci nie mogą znieść widoku kaźni Regulusa. On sam ślepnie, nie mogąc znieść widoku słońca. One mogą zakryć oczy. On ich ani zakryć, ani zamknąć nie może. Dzieci w ramionach matek znajdują ucieczkę przed męką patrzenia. Regulus musi patrzeć. Dla niego ucieczką od oślepiającego – dosłownie – blasku może być tylko nieodwracalna ciemność. Nie można patrzeć prosto w słońce. Nie można oczu narażać na zbyt silne światło. Nie tylko Regulus padł ofiarą „tortury blasku”. Podobny, choć nie tak okrutny los stał się udziałem wybitnych uczonych, przyjaciół Turnera, prowadzących w owym czasie doświadczenia i badania nad percepcją światła słonecznego. Sir David Brewster, jeden z wynalazców stereoskopu, Belg Joseph Plateau, wynalazca phenakistiscopu (aparatu stwarzającego złudzenie ruchomego obrazu), oraz niemiecki filozof i fizjolog Gustav Fechner – wszyscy ci „męczennicy nauki”, eksperymentując ze światłem, doznali poważnych uszkodzeń wzroku. Plateau oślepił zupełnie⁴.

Malując swe widoki portów ze słońcem bijącym wprost z obrazu (co było na tyle osobliwe, że stało się nawet przedmiotem dobrotliwych karykatur), Turner z całą świadomością odwoływał się do dzieł siedemnastowiecznego pejzażysty Claude’a Lorraina. Zapisując swe obrazy Tate Gallery, wyraził życzenie, aby zostały powieszono obok nich. Ale też we wcześniejszym malarstwie niewiele znajdziemy przykładów wprowadzania w pole obrazowe rozjarzonej tarczy słonecznej. Przyczy-

na leżała nie tylko w trudności stworzenia malarskimi środkami złudzenia tak silnego światła.

Jak niemal każde rozważanie dotyczące patrzenia i poznawania, tak i to odsyła do platońskiego wyobrażenia jaskini⁵. Więzień wyzwolony z kajdan „musiałby zaraz wstać i obrócić szyję, i iść, i patrzeć w światło, cierpiałby robiąc to wszystko, a tak by mu w oczach migotało, że nie mógłby patrzeć na te rzeczy, których cienie poprzednio oglądał”. Dalej zaś Platon tak opisuje więźnia opuszczającego jaskinię: człowiek ów „musiałby się przyzwyczaić, gdyby miał widzieć to, co na górze. Na-przód by mu najłatwiej było dojrzeć cienie [skias], potem w wodach odbicia [eidola] ludzi i innych przedmiotów, ciała niebieskie i niebo samo po nocy łatwiej by mógł oglądać patrząc na światło gwiazd i księżyca, niż po dniu widzieć słońce i światło słoneczne [...] Dopiero na końcu, myślę, mógłby patrzeć w słońce; nie na jego odbicie w wodach (*phantasmata*) i nie mieć go tam, gdzie ono nie jest u siebie, ale słońce samo w sobie i na swoim miejscu mógłby dojrzeć i mógłby oglądać, jakie ono jest”.

„W powyższym fragmencie (*Państwo*, 516 a–b) – pisze Victor Stoichita – filozof tworzy pajdetyczne itinerarium, składające się z pięciu etapów. Pierwszym etapem inicjacji jest etap cienia, ostatnim – etap słońca. Rzeczywistość zawiera się gdzieś między tymi dwiema skrajnościami”⁶.

Dokonując tu ogromnego skrótu, można powiedzieć, że sztuki mimityczne nigdy tego ostatniego etapu nie osiągnęły. I osiągnąć go nie mogły. Nisko oceniane przez Platona, pozostawały więźniem, który nie może znieść bezpośredniego widoku słońca, cierpi i w oczach mu migocze. W tradycyjnym malarstwie nowożytnym, naśladowczym wobec widzialnej rzeczywistości, do rzadkości należy wprowadzanie do obrazu źródła światła. Jego rolą jest bowiem oświetlanie przedmiotów, budowanie brył i przestrzeni. Operowanie światłem i cieniem jest też podstawowym sposobem tworzenia trójwymiarowej iluzji na płaszczyźnie. Zadanie malarza polega na oddaniu „repcji światła”⁷. A do tego celu najlepiej źródło światła umieścić poza obrazem. „[Malarstwo] jest

to dokonana na płaszczyźnie imitacja wszystkiego, co istnieje pod słońcem” – zмага się z definicyjną materią Poussin, powtarzając, jak wielu przed nim, za Alhazenem: „Nic nie jest widzialne bez światła”⁸. Światło pozwala widzieć i imitować świat. Ale czy pozwala widzieć i malować się samo? Zwłaszcza światło tak potężne jak światło słońca? Malarskie wskazówki rozsiane w pismach teoretyków mówią raczej o eliminacji silnego oświetlenia. Alberti przy obserwowaniu naświetlenia radzi mrużenie oczu: „w ten sposób światła wydają się przyciemnione”⁹. Takim przyciemnionym światłem jest też Leonardowskie *sfumato*. Leonardo, całą księgę *Traktatu o malarstwie* poświęcający cieniom i światłom, jak nikt przed nim ani po nim wnikający w ich niezliczone wzajemne zależności, o takiej możliwości jak ukazywanie widoku pod silne światło w ogóle nie wspomina. Wielekroć natomiast zaleca zmiękczenie konturów, łagodne przejścia światła i cienia, zamazywanie kształtów, ale nie rozpad widzialnego świata, jaki niesie patrzenie wprost w słońce. Tego nawet jego, tak przecież docieklive, myślenie o świetle w obrazie nie przewiduje. Szukając patrzących prosto w słońce malarzy, napotykamy tylko Lodovico Cigolego, blisko zaprzyjaźnionego z Galileuszem artystę florenckiego, który współpracował z astronomem przy zbieraniu danych dotyczących plam na Słońcu. Znamienne jednak, że wyrażając w swoim ostatnim dziele, jakim są freski w kościele Santa Maria Maggiore, „wierne oddanie” wielkiemu przyjacielowi, przedstawił Assuntę na księżycu wyobrażonym dokładnie tak, jak ujawnił się on w teleskopie Galileusza, wraz z „poszarpaną linią dzielącą część oświetloną od ocienionej” i „wielu drobnymi wysepkami”, tak jak ukazują to ilustracje *Sidereus nuncius*¹⁰. Żywiący naukowe zainteresowania Cigoli obserwował wraz z astronomem słońce, lecz namalował odbijający jego światło księżyc.

Albowiem „imitacja wszystkiego, co istnieje pod słońcem”, wyklucza malowanie samego słońca. Ono bowiem, gdy patrzeć na nie wprost, razi i oslepia. Uniemożliwia widzenie. Powoduje ból oczu i niszczy wzrok, ten najcenniejszy z ludzkich zmysłów. Widoki promiennej tarczy

słońca pojawiają się dopiero w twórczości ekspresjonistów, a zatem wtedy, gdy sztuka straciła już swe mimetyczne powinności (Wojciech Weiss, Giuseppe Pellizza da Volpedo, Albert Trachel, Edvard Munch – wszystkie te widoki „odstrzelonego słońca” powstały w pierwszym dziesięcioleciu XX wieku). Wcześniej malowano słońce o wschodzie i zachodzie, gdy nie poraża ono blaskiem, pozwala na siebie patrzeć. Takie, zawsze lekko zamglone, są słońca Lorraina. Friedrich, unikający ostrego światła, maluje moment tuż przed wschodem lub chwilę po zachodzie słońca. Sir Joshua Reynolds, założyciel londyńskiej Royal Academy, na autoportrecie ocienia oczy, chroniąc je przed słonecznym światłem. Jego gest może mieć charakter emblematyczny – oto malarstwo broni się przed zakłócającym widzenie blaskiem. Do dziś pracownice malarskie mają północne oświetlenie.

Turner, przedstawiciel następnego po Reynoldsie pokolenia, był w Royal Academy profesorem perspektywy, bardzo rzetelnie przygotowującym swoje wykłady, coraz jednak trudniejsze dla topniejącej liczby słuchaczy¹¹. Sam artysta doszedł do przekonania, że geometryczny wykres perspektywiczny to „łatwa fikcja”. Jego własne poszukiwania zgodne były z ówczesnymi badaniami optyków, wskazującymi, że światło nie rozchodzi się w formie wzdłużnych promieni, lecz poprzecznych fal, co unieważnia reguły perspektywicznego, prostoliniowego wykresu. Odrzucenie perspektywy akademickiej przez Turnera tłumaczy się też jego zainteresowaniem fizjologicznymi procesami widzenia, wskazującymi, że tylko część pola widzenia jest ostra, strefy peryferyjne zaś są bardzo nieprecyzyjne. Rozpatrywane z punktu widzenia granic widzialności, obrazy Turnera z bijącym w nich źródłem światła pozwalają zobaczyć to, co widzialne, a jednocześnie sam proces widzenia. Turner jest na pewno pierwszym wielkim artystą, który w malarstwie objawia odkrycia w tej dziedzinie, aczkolwiek jego twórcze działanie niewiele ma wspólnego z wizualizacją wiedzy¹². Najważniejszą, zarówno naukową, jak poetycką inspiracją pozostawał tu dla niego Goethe¹³, ale byłoby błędem widzieć w tym jakiś decydujący wpływ. Podejście naukowe



46. Joshua Reynolds *Autoportret*

i poetycka intuicja stanowiły nierozdzielne elementy jego twórczej osobowości¹⁴.

Pozornie wyrastające z tradycji siedemnastowiecznego pejzażu, „solarystyczne” obrazy Turnera są biegunowo przeciwne konwencjonalnej wizji, która dominowała w sztuce XVII i XVIII wieku. Patrzenie w słońce oceniano jako niebezpieczne dla patrzącego, nie tyle dla jego cielesnych oczu, ile dla samego mechanizmu racjonalnego myślenia. Kartezjusz sądził, że słońce powoduje oślnienie bliskie szaleństwu¹⁵. Patrząc w słońce to pozbawić się możliwości myślenia: umysł pogrąża się w otchłani słonecznego blasku, w której znikają wszystkie przedmioty i ich wzajemne relacje. Czytelne układy przestrzenne, jakie ofiarowywała perspektywa, były uwarunkowane eliminacją oślepiającego oślnienia. Promieniowanie światła musiało być ograniczane, aby możliwe było postrzeganie przestrzeni, ocena odległości, identyfikacja miejsc i przedmiotów i racjonalna kontrola wizji.

Tymczasem dla widza zajmującego fikcyjne miejsce Regulusa widok portu jawi się całkowicie rozmyty, słabo czytelny. Unicestwienie realnego, widzialnego świata to skutek bezpośredniego kontaktu oka ze słońcem, w którym ginie wszelki podział między podmiotem i przedmiotem, między wewnętrznym doznaniem i zewnętrznym bodźcem. Turner nie usiłuje rozdzielać promieniowania bijącego od słońca od subiektywnych efektów świetlnych, powstających w oku widza; jedne są nieodłączne od drugich. Tak jak oko patrzącego i zewnętrzny świat zjawisk fizycznych stanowią nierozdzielny całość. Racjonalizująca dane wzrokowe obserwacja, która wprowadziła dystans między widzącym podmiotem a widzialnym światem, straciła sens.

Całkowite odrzucenie zrjonalizowanej wizji widoczne jest szczególnie w kilku dużych płótnach z ostatniego okresu twórczości Turnera. Roztopienie się widzialnego świata w słońcu, które w *Regulusie* dokonuje się jeszcze w ramach tradycyjnego pejzażu, przekracza granice istniejących przedstawieniowych formuł w dwóch obrazach: *Mrok i ciemność – Wieczór po potopie* oraz *Światło i kolor (teoria Goethego)* – Po-



47. William Turner *Mrok i ciemność – Wieczór po potopie*, 1843



48. William Turner *Światło i kolor (teoria Goethego) – Poranek po potopie*, 1843



49. William Turner *Aniol stojący w słońcu*, 1846

ranek po potopie (oba z 1843), a także w *Aniele stojącym w słońcu* (1846). Wszystkie mają dynamiczną, kolistą kompozycję, w której jasność, ciemność, kolor i nasze widzenie scalają się w jedno, potężnym wirum wchłonięte w oddech złocistego światła. W *Aniele stojącym w słońcu* w jądrze świetlnej przepaści pojawia się uskrzydłona postać trzymająca złotą trzcinę. Niezależnie od jej związków z ikonografią romantyczną i myślą Milтона objawia ona zerwanie Turnera z klasycznym światem wizji i reprezentacji. Motyw anioła, postaci spoza świata empirii, dobitnie wskazuje na halucynacyjny i abstrakcyjny charakter doświadczeń wzrokowych o wielkiej intensywności. Anioł staje się u Turnera symboliczną afirmacją autonomii percepcji, egzaltowaną proklamacją niematerialnych podstaw wizji. U jej źródeł są już nie nauka, nie fizjologia, lecz metafizyka.

Byłoby błędem sądzić, że spektakularna analiza procesu patrzenia podjęta przez Turnera jest marginalna wobec jego praktyki artystycznej, zanurzonej w tradycyjnej estetyce i ikonografii, literaturze klasycznej, historii i poezji. Nie przypadkiem wspomniane dzieła obrazują tematy „apokaliptyczne”. Ale jeśli sztuka Turnera bliska jest tonacji apokaliptycznej, to nie w znaczeniu niszczycielskiego kataklizmu, jaki potocznie nadaje się dzisiaj słowu „apokalipsa”, lecz w pierwotnym sensie „objawienia”. Tytuł *Anioł stojący w słońcu* wzięty jest z Księgi Objawienia (19, 7). Apokalipsa ma być tu rozumiana jako rozjaśnienie, odkrycie tego, co było zakryte, jako radykalna odnowa widzenia, przekształconego w poznanie wizyjne. Pełny podtytuł obrazu *Światło i kolor (teoria Goethego)* brzmi *Poranek po potopie – Mojżesz spisujący Księgę Rodzaju*. Zniszczenie niesione przez fale potopu jest więc nierozłączne z ideą oczyszczenia i regeneracji wizji, dzięki całkowicie odnowionym zdolnościom widzenia, skierowanym na „niebo nowe i ziemię nową”. „*Apokalutuo* to: odślaniam, odkrywam, odchylam woal, objawiam przedmiot, który nie pokazuje sam siebie ani sam siebie nie wypowiada. Apokalipsa jest w istocie kontemplacją, czy też inspiracją wywołaną przez spojrzenie odślaniające i objawiające Jahwe”¹⁶. Jeśli apokalipsa

sugeruje zniszczenie, to tylko w sensie oczyszczenia przed nadejściem całkowicie nowego świata; zakłada przekroczenie, wyzwolenie z różnic i przeciwieństw, na których oparta jest rzeczywistość.

Turner wielokrotnie i z upodobaniem podejmuje tematy katastroficzne, takie jak pożary, burze, zawieje, tajfuny, wszelkie szaleństwa żywiołów, odwracające na nice istniejący ład świata. W późnych jego dziełach chaos nie jest wszakże wyobrażeniem bezładu, lecz powrotu do stanu pierwotnego, który poprzedza nowy porządek. W apokaliptycznych obrazach zacierają się wszelkie przeciwieństwa i granice między postacią i tłem, podmiotem i przedmiotem, między doświadczeniem wewnętrznym i wydarzeniem zewnętrznym, światłem i ciemnością, bliskością i dala, tym, co „w”, i tym, co „poza”. Jonathan Crary, interpretujący znaczenie późnych obrazów Turnera, widzi je, wraz ze sztuką i poezją Williama Blake’a, jako jeden z kluczowych momentów dążenia do radykalnego przekroczenia granic doświadczenia zmysłowego. Działanie Turnera zmierza do objawienia wizjonerskich możliwości wzroku, który wyzwalając się z konwencji, odzyskał pierwotną dziewiczość. W *Regulusie* lorrainowski port, o elegijnych odniesieniach, staje się ramą apokaliptycznej sceny oślepienia. Nie oznacza to dosłownie utraty wzroku – twierdzi Crary – lecz dokonujący się, wśród wojennego zgiełku i w obliczu upadku imperiów, postęp ku całkowitemu odwróceniu istniejącego świata i wizualnych nawyków, które go podtrzymują. Poza opozycją światła i cienia otwiera się nieprzeczuwalny świat, bogaty w doznania i w dążenia, które dzieło Turnera cudownie przepowiada¹⁷.

Ale *Regulus* oślepl. Rozpad rozwibrowanego w blasku widzialnego świata, ostatniego widoku, jaki mógł jeszcze w męce widzieć, nie przyniósł mu odnowy widzenia, lecz utratę wypalonego słonecznym żarem wzroku. Jego ślepotą nie miała też nic wspólnego z platońską ślepotą spowodowaną bezpośrednim kontaktem ze światem zjawiskowym. Tu można odsunąć filozoficzne spekulacje. Wyzartych blaskiem *oculis*

corporis nie zastąpiły ani nie zrekompensowały *oculis mentis*. Oślepiony Regulus nie przejrzał na oczy duszy, lecz skonał w mękach. Wszystko było tylko fizyczną torturą niosącą ciemność, a potem śmierć. Dlaczego zatem tak okrutny temat u malarza obdarzonego wyjątkowym darem widzenia i dążącego do jego radykalnej odnowy?

I następne pytanie: jak tak olśniewający (zarówno przenośnie, jak dosłownie) obraz może być obrazem cierpienia? Straszliwego cierpienia. Świetliste porty Claude'a Lorraina, do których nawiązuje Turner, niosły w sobie najwyżej nutę elegijnego smutku, wanitatywnej refleksji nad przemijalnością ziemskiej potęgi. Leone Battista Alberti, powtarzając za Kwintylianiem historię malarza Timantesa, stopniującego wyraz bólu świadków ofiarowania Ifigenii i zasłaniającego szatą twarz najbardziej cierpiącego ojca, dodaje: „każdy bowiem bardziej zastanowi się nad przyczyną tego bólu, niż gdyby objawy bólu były widoczne”¹⁸. Pozornie Turner przestrzega tej dawnej zasady ekspresyjnej. Właściwie nie pokazuje cierpiącego tortury Regulusa. Możemy go w ogóle nie dostrzec, porażeni blaskiem bijącym z obrazu. Wedle tejże zasady ukazana jest cała scena z zasłaniającymi oczy dziećmi – ale jest ona, podobnie jak postać Regulusa, marginalna, może pozostać poza polem naszego widzenia, na jego rozmazanych poboczach. To, co jest głównym motywem obrazu – to słoneczny, olśniewający blask. A zatem nie objawy bólu, lecz jego przyczyna. Przyczyna bólu Regulusa. Bo dla nas, patrzących na obraz – przyczyna zachwytu. Czy nie tu tkwi rdzeń okrucieństwa tego pięknego dzieła? Urzekająca świetlista feeria, która dla kogoś, kto umyka naszym olśnionym oczom, jest źródłem niewyobrażalnej – znów, dosłownie, „niedającej się zobrazować” – męki?

Niedającej się zobrazować, bo jak malarstwo może ukazać utratę wzroku, który jest jego żywiołem, warunkiem *sine qua non* jego zaistnienia i istnienia? Pokazując ślepego? Cóż o ślepotcie może powiedzieć wizerunek ślepcy? To nie ślepotą, tylko jej objawy. Lecz czy malarstwo może oślepnąć, wycofać się w nieprzeniknioną ciemność? Unicestwia wszak wtedy samo siebie. Więc może ten cudowny wizualnie spektakl, piękno

widzialnego świata zanurzonego w złotym blasku, które roztacza przed naszymi widzącymi oczyma Turner, mają nam uzmysłwić, co oślepiany Regulus bezpowrotnie traci? Jakkolwiek wydawałoby się to paradoksalne, ten promienny obraz ukazuje właśnie istotę oślepienia. Tylko eksplozja światła może objawić, czym jest jego utrata. Czym jest ciemność.

Jak rozumiał piszący o malarzu John Ruskin, Turner odkrył, że nigdy nie ma jasności absolutnej, że ciemność i nieostrość są nieodłączne od ludzkiej percepcji. I tu pojawia się pytanie: Czy malarz, dla którego bezpośrednia konfrontacja ze światłem była tak ważna, interesował się przede wszystkim ciemnością?¹⁹ *Regulus* pokazuje, że patrzenie w słońce sprowadza świat do jego pierwotnej niewidzialności.

Niewidzialności świata czy może jego wizualnych residuów, powidoków? Zjawisko trwania doznań barwnych i świetlnych w wyniku patrzenia na silne źródło światła było znane od starożytności, ale przez wieki uważane za mylące lub bez znaczenia. Przedmiotem żywego zainteresowania stało się właśnie dopiero w początkach XIX wieku, także wśród uczonych w kręgu Turnera. Powidoki wyraźnie objawiały czynniki zarazem subiektywne i fizjologiczne wizji: ujawniały rzeczywistość doznania wzrokowego całkowicie związanego z ciałem patrzącego. W *Farbenlehre* (1810) Goethe był pierwszym, który powidokom nadał status prawdy naukowej²⁰. Powidok stwarza wrażenie światła pod nieobecność światła. Jest widzeniem pod nieobecność widzenia²¹. Czym wszakże jest powidok, zważywszy na całą ogromną symbolikę dycho-
tomii światło–ciemność? Czy ten fenomen wynikający z fizjologii oka tę dychotomię ma? Może dlatego, doświadczając go, tak długo się nim nie zajmowano.

Lecz nawet jeśli jest coś pomiędzy światłem a ciemnością, to nie ma sensu pytać, czy Regulus skazany został na ciemność całkowitą czy też zachował szansę na obraz pod powiekami. Przecież mu je wydarto. Fioletowe, pulsujące plamy mogły widzieć jedynie zamykające oczy dzieci. Ale one są w tym obrazie mało ważne.

Z apokaliptycznego, oczyszczającego kataklizmu nie wyłania się więc szansa na nowe widzenie. Otwiera się nie „niebo nowe i ziemia nowa”, lecz otchłanna ciemność. Turner poprzez najwyższą intensywność blasku nieuchronnie dochodzi do ciemności. Wspierając się naukowymi doświadczeniami optyków i fizjologów, dociera w końcu do metafizycznego jądra twórczości. Albowiem – jak pisał Wassily Kandinsky w traktacie *O duchowości w sztuce*: „w mrokach gubią się pierwsze przyczyny naszego posuwania się «w pocie czoła» naprzód i w górę, pomimo cierpień, poprzez zło i udręczenie”²².

Obraz niemożliwy

Może tarasy tego ogrodu wychodzą tylko na jezioro naszego umysłu?

Italo Calvino

„À regarder... – do oglądania (z drugiej strony szyby), jednym okiem, z bliska, przez prawie godzinę” – taką instrukcję, będącą trawestacją wskazówki Leonarda¹, umieścił Marcel Duchamp na metalowym pasku biegnącym przez wykonany na szkłe obraz, który jego nabywczyni, wieloletnia protektorka Duchampa, Katherine Dreier, uporczywie nazywała *Zachwiana równowaga*². Zachęcenі, możemy spojrzeć i próbować odpowiedzieć sobie na pytanie: co widać przez Duchampowskie szyby, nie tylko przez tę „małą”, ale także przez tak zwaną *Wielką szybę*, której twórca dał tytuł *Panna młoda rozebrana przez swych kawalerów, jednak?*

Niedająca się ogarnąć literatura dotycząca i Duchampa, i jego największego dzieła, jakim jest *Le Grand Verre*, może wywołać odruch buntu i sprowokować odpowiedź: przez *Szybę* widać głównie „wtórne miasto”. „Wtórne miasto” – tak druzgocąco opisane przez George’a Steinera – jako świat „interpretacyjnego i krytycznego dyskursu”, w którym „książka [...] rodzi książkę, esej płodzi esej, artykuł klonuje artykuł. [...] Monografia żywi się monografią, wizja karmi się re-wizją. [...] Esej przemawia do eseju, artykuł świergocze do artykułu w bezdennej studni gderliwego echa”. A „ontologicznie językowa i dyskursywna zawartość interpretacji i osądów wartościujących w estetyce uniemożliwia zarówno logiczną, jak i pragmatyczną weryfikację i falsyfikację”³.

Piotr Juszkiewicz, podejmując pracę poświęconą Duchampowi, pisał z kolei o „zasłonie utkanej z interpretacji, domysłów, mitów i przyzwyczajęń, właśnie dlatego nieprzeniknionej, bo nie pozwalającej uchwycić wyraźnego kształtu”⁴. W odniesieniu zaś do *Wielkiej szyby* zwracał uwagę, że przybliżanie się do Duchampa jest oddalaniem się od artysty,

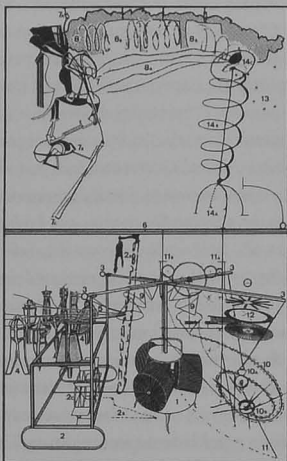


Schéma du *Grand Verre*
de Marcel Duchamp

- 1 - Broyeuse de chocolat.
- 2 - Glissière.
- 2 A - Agrafe motrice et chaîne de révolution.
- 2 B - Pédale en sous-sol.
- 2 C - Moulin à eau.
- 3 - Grands ciseaux.
- 4 - Célibataires.
- 5 - Tubes capillaires.
- 6 - Horizon — vêtement de la Mariée.
- 7 - Mariée, tête ou yeux.
- 7 A - Anneau de suspension du Pendu femelle.
- 7 B - Guêpe.
- 7 C - Girouette.
- 8 - Voie lactée chair.
- 8 A - Allongement météorologique.
- 8 B - Aller-retour des lettres de l'Inscription.
- 9 - Tamis.
- 10 - Pentes d'écoulement.
- 10 A - Mobile de l'éclaboussure.
- 10 B - Fracas — éclaboussure.
- 11 - Canon (?)
- 11 A et
- 11 B - Béliers du combat de boxe.
- 12 - Tableaux d'oculiste.
- 13 - Tirés.
- 14 A - «Trépied» du jongleur-manieur-soigneur de gravité.
- 14 B - Ressort du jongleur-manieur-soigneur de gravité.
- 14 C - Plateau et boule noire du soigneur de gravité.

którego „wyobraźnia i dzieło stają się coraz bardziej enigmatyczne”. „Bo czyż *Wielka szyba* może być naraz: ilustracją praw perspektywy, wykładem koncepcji czterowymiarowego kontinuum, wyrazem psychoseksualnych obsesji, alchemiczną alegorią, zapisem refleksji nad stanem i ewolucją sztuki dokonany za pomocą ezoterycznych symboli i świadectwem trwania artysty? A Panna młoda z tejże *Szyby* czy może jednocześnie być Herą, Zuzanną – siostrą Marcela, czterowymiarową dziewicą, alchemicznym alembikiem, upostaciowaną Sztuką i «wisielcem» z karty tarota?”⁵ Dodać tu można, że ani sam Duchamp, ani *Szyba* nie doczekali się „wielkiej interpretacji”, która zdominowałaby, jeśli nie wymiotła, inne odczytania i choćby na jakiś czas zajęła uprzywilejowane miejsce w akademickim dyskursie. Ale o tym chyba zdecydował sam artysta. Zasłona ta jest bowiem „w znacznej mierze efektem manipulacji artysty, w trakcie których ukrywanie i «odjednoznacznianie» sensów stało się dla Duchampa równie istotne, jak ich prezentacja”⁶. Można tylko zauważyć, że *Wielka szyba* wraz ze swym interpretacyjnym bagażem jest wyjątkowo wyrazistym przykładem sytuacji, którą Thierry de Duve określił jako trzymanie przez historię sztuki dzieł jako zakładników dawno przebrzmiałych ideologii⁷.

Marcel Duchamp, zapytany przez amerykańskiego marszanda Frederica C. Torreya, który nabył *Akt schodzący po schodach*, co w swej sztuce zawdzięcza Cézanne’owi, odparł: „Wiem, i tak uważa wielu moich przyjaciół, że był to wielki człowiek. Niemniej, jeśli miałbym powiedzieć, co było moim punktem wyjścia, rzekłbym, że była to sztuka Odilona Redona”⁸. Był rok 1913, a zatem dopiero co ukazało się paryskie wydanie *À soi-même*, w którym znalazło się wiele zdań mówiących o roli widza w kreacji dzieła. Przytoczona wypowiedź Duchampa jest pierwszą z licznych świadczących o tym, iż był on wyjątkowo świadom roli powierzanej widzowi. Tak chętnie mylący tropy, zaprzeczający sam sobie, tu pozostawał konsekwentny. Po swoim przyjeździe do Nowego Jorku w 1915 stwierdził: „Ludzie więcej wkładają w obraz, niż z nich biorą”. Wiele lat później, już po „odkryciu”, w 1952 roku

pytany przez swojego szwagra Jeana Crottiego, co sądzi o swej pracy, Duchamp wyznał, że „nie miał w ogóle wiary – natury religijnej – w działanie artystyczne jako wartość społeczną”, i dał następujące wyjaśnienie: „Obraz nie jest dziełem malarza, lecz tych, którzy na niego patrzą i obdarzają swymi względami”⁹. W innej formie potwierdził to jeszcze w programowym wykładzie *Akt twórczy*, wygłoszonym na konferencji American Federation of Arts w Houston w 1957: „Rozpatrzmy dwa ważne czynniki, dwa bieguny tworzenia sztuki: artystę z jednej strony, z drugiej natomiast widza, który staje się następnie potomnością”¹⁰. W tym samym roku Jean Schuster ogłosił w *Le Surréalisme, même*, zdanie Duchampa, które stało się kanoniczne: „To WIDZOWIE tworzą obrazy. Dziś odkrywamy El Greca; publiczność maluje jego obrazy trzysta lat po tym, jak upoważnił ją autor”¹¹.

Dziś można powiedzieć, że potomność w postaci nie tyle publiczności, ile krytyki i historii sztuki, i nie tyle maluje, ile tworzy dzieła Duchampa, niestrudzenie mnożąc ich interpretacje. I jest w tym działaniu nie tylko upoważniona przez samego autora. Duchamp pozostawił dzieło otwarte, dając wolną rękę budowniczym „wtórnego miasta” i zachęcając ich do pracy. Budulec, jakim rozporządzają, jest wszakże całkowicie odmienny od tego, jaki zostawił nam El Greco. Nie chodzi tylko o coś innego niż „malowanie”, choć technologia *Szyby* jest osobną sprawą, która tu powróci¹².

„Kiedy sporządzałem *Szybę* – tłumaczył Duchamp – nie zamierzałem zrobić obrazu do oglądania [...]. Tak więc chciałem dodać książkę lub raczej katalog, w którym każdy detal będzie wyjaśniony, skatalogowany”¹³. *Panna młoda*, poczynając od pierwszej wersji *La boîte verte* z 1914 roku, stopniowo obrastała zbieranymi od początku pracy autorskimi notatkami i komentarzami, a w istocie komponentami pracy. W roku 1934 ukazała się *La boîte verte*, zawierająca 94 faksymilia szkiców z lat 1912–1917. Jedyna angielska edycja *Zielonego pudełka*, wydana przez Richarda Hamiltona pod osobistym nadzorem Duchampa, wyszła w 1960 roku. Pośmiertnie, w dużej liczbie, notatki opubli-

kował Arturo Schwarz w roku 1980¹⁴. Wielka liczba i bardzo wysoka jakość faksymiliów, które Hans Belting porównuje do ozalidów projektów inżynierskich, sprawia, że *Zielone pudełko* staje się niemal dziełem samym w sobie, a *Szyba* jego ilustracją¹⁵. W nim zachowało się „pismo ręczne”, którego w *Szybce* autor tak unikał.

Duchamp wielokrotnie uzasadniał potrzebę publikacji rosnącego latami komentarza. Jak wyjaśniał w liście z 1949 roku, nie chciał, aby fizyczny obiekt, jakim była *Szyba*, postrzegano jako produkt estetyczny. „Powinien jej towarzyszyć tekst tak amorficzny, jak to tylko możliwe, i nigdy nieprzyjmujący ostatecznego kształtu. I dwa elementy, szyba dla oka i tekst dla ucha i umysłu, powinny nie tylko się wzajemnie uzupełniać, ale przede wszystkim chronić przed tworzeniem się estetyczno-wizualnej jedności”¹⁶. To zdanie znosi rozdział między dziełem a komentarzem. *Szyba* i komentarz, składnik wizualny i intelektualny, stają się równoważne. Ale to nie znaczy, że tłumaczą się wzajemnie. Wypowiedzi Duchampa, który dodatkowo komentował swą pracę w listach, esejach i wywiadach, przez dziesięciolecia budując korpus hermetycznych tekstów odbijających i dopełniających zawartość *Zielonego pudełka*, to nie dawne eksplikacyjne autokomentarze, które miały wieść, i wiodły, ku wyjaśnieniu dzieła. Tu użycie autokomentarza jako protezy interpretacyjnej nie wchodzi w grę, gdyż sam komentarz w równej mierze wymaga interpretacji. Rzecz jeszcze bardziej komplikuje język, pseudologiczny, quasi-poetycki, po części francuski, po części angielski, z masą francusko-angielskich żartów i gier słownych, kalamburów i aliteracji, które Duchamp uwielbiał. Autor przemyślnie uruchomił tu mechanizm skutecznie broniący dzieło przed jednoznacznością. Kiedy jeden z pierwszych egzegetów *Wielkiej szyby*, Friedrich Kiesler, stracił za swój artykuł pracę w „Architectural Record”, gdzie podejrzewano, że cała rzecz jest nabijaniem w butelkę, Duchamp pogratulował mu trafnej interpretacji, co zresztą nie znaczyło zupełnie nic¹⁷.

Do deklaracji: „nie zamierzałem zrobić obrazu do oglądania”, można dodać uwagę Duchampa odnoszącą się do relacji dzieła i komentarza:



51. Man Ray *Élevage du poussière*, fotografia kurzu na *Wielkiej szybie*,
wykonana w studiu Duchampa w Nowym Jorku, 1920

„ich związek [*Wielkiej szyby i Zielonego pudełka*] całkowicie usuwał aspekt siatkówkowy, którego nie lubię”¹⁸. Ale zarazem wariacja na temat *Szyby* zatytułowana jest przecież *À regarder...*, w dodatku zaopatrzona w optyczne soczewki, dzięki którym widz, stając w odpowiedniej odległości, może zobaczyć siebie do góry nogami. Do oglądania, czy raczej podglądania, jest tworzone w skrytości *Étant donnés*. Czy można, wbrew Duchampowi, wyodrębnić z jego dzieła to, co widzimy?

Pisząc o „zasłonie utkanej z interpretacji, domysłów, mitów i przyzwyczajęń”, Piotr Juszkiewicz zauważa, że kolejni interpretatorzy mają do wyboru albo zignorować poprzedników, albo dokonać wyboru pod własnym kątem, albo podejmować próbę sklejenia z tych nieprzystających do siebie elementów spójnej całości, co wydaje się skazane na niepowodzenie¹⁹. Pomna tej przestrogi, wybieram rozważania, dla których punktem wyjścia jest pytanie: „co widać przez szybę, na szybie, za szybą?”. Choć może się to wydawać sprzeczne z założeniami Duchampa, zdaje się, że właśnie warstwa wizualna pozwala dochodzić znaczeń bardziej przekonujących niż dywagacje o kazirodztwie, alchemii czy czwartym wymiarze. Kilka interpretacji z niedawnych lat jest niczym *Élevage de poussière*, oczyszczająca *Szybę* z nawarstwionego egzegetycznego kurzu, z uszanowaniem wszakże – tak jak to zrobił Duchamp, odkurzając *Szybę* – pewnych generalnych linii myślenia.

Duchamp przez całe życie interesował się zwodniczością spojrzenia²⁰, pułapkami, jakie zastawia otaczająca nas wizualność i nasze jej postrzeganie. Przez długie lata konstruował urządzenia optyczne, które stanowią istotny składnik jego *œuvre*. Te maszynie, bezużyteczne, niby-uczone, jak *Wirujące tarcze szklane (precyzyjna optyka)* czy *Wirująca półkula (precyzyjna optyka)*, wyglądają niby dziewiętnastowieczne aparaty optyczne i optyczno-akustyczne, konstruowane nie tylko przez szalonych wynalazców, ale też wybitnych uczonych, takich jak Ogden Rood²¹. Duchamp nie byłby sobą, gdyby nie sięgał też po wizualne żarty. Przez całe życie tropiący zwodniczość widzenia, dla żartu wykozystał też efekt refleksyjnej witryny sklepowej. Fotografia wykonana

w 1945 roku w Nowym Jorku ukazuje wystawę księgarni poświęconą książkom André Bretona, której atrakcyjności dodaje lekko tylko przyodziany manekin – oczywiście „panna młoda rozebrana przez swych kawalerów, jednak” – przyciskająca do piersi jeden z tomów papieża surrealizmu. Duchamp i Breton, stojąc naprzeciw siebie, odbijają się w szybie po obu stronach „panny”, co wygląda, jakby obaj byli w nią wpatrzni. Wszystko jest jednak złudzeniem. Dwóch mężczyzn nie tylko – niczym „kawalerów” – od manekina oddziela szyba. W rzeczywistości patrzą nie na nią, lecz na siebie. To tylko my, widząc fotografię, odnosimy fałszywe wrażenie, że kierują oni swe pożądliwe spojrzenie ku łonu „panny młodej”²².

Między innymi z tych powodów oświadczeń Duchampa nie należy rozumieć jako chęci eliminacji widzialności. Nie można by było tego pogodzić ani z nawracającym zainteresowaniem konstrukcją optycznych urządzeń, ani z powtarzaniem przeświadczeniem, że „to WIDZOWIE tworzą obrazy”. Dario Gamboni, śledzący historię „obrazów potencjalnych”, uważa wręcz, że Duchamp odnawia ideę „niewinnego oka”, w *ready mades* odłączając wrażenie od znaczenia, wyzwalając postrzegany przedmiot od potocznych skojarzeń i otwierając mu drogę nieograniczonych możliwości. Idea „obrazów potencjalnych”, to jest będących sugestią i oddanych do dyspozycji wyobraźni i asocjacji widza, zostaje tu doprowadzona do ostatecznych granic – pozycja autora i odbiorcy jest prawie nierozróżnialna. Artysta ogranicza się do roli obserwatora²³. Z kolei Octavio Paz porównywał *ready mades* do daleko-wschodnich kolekcji kamińców, które pozostawione w stanie naturalnym są przedmiotem estetycznej kontemplacji²⁴. Zdaje się to trudne do pogodzenia z uporem, z jakim Duchamp w latach pięćdziesiątych–sześćdziesiątych podkreślał „antyestetyczny” i przemysłowy charakter *ready mades*. Ale wcześniej, gdy powstawały i były prywatnym eksperymentem, adresowanym do gromadki przyjaciół bywających w nowojorskim mieszkaniu Duchampa, dyskutowano raczej ich formę i sugestywność²⁵. Przedmiotem estetyzująco-asocjacyjnych zabiegów była też w swych

początkach *Fontanna*. Wysmakowana fotografia Alfreda Stieglitza, reprodukowana w „The Blind Man”, ukazująca urynał ustawiony pionowo na tle półabstrakcyjnego obrazu Marsdena Hartleya, z podkreślającym kształt cieniem, kładącym się miękko we wnętrzu porcelanowego basenu, wywoływała antropomorfizujące i sakralizujące skojarzenia. Pisuar nazwano „Madonną łazienki”. Apollinaire zaś porównywał jego kształt do medytującego Buddy i nazywając „Buddą łazienki”, krytykował organizatorów wystawy, którzy odrzucając *Fontannę* Richarda Mutta, zaprzeczyli „roli i prawom wyobraźni”²⁶. Produkt ceramiki sanitarnej okazał więc wielką estetyczną i asocjacyjną potencję, płynącą z jego czysto wizualnych walorów (choć może były to walory zdjęcia Stieglitza – „oryginalna” *Fontanna* nie była nigdy wystawiona, najprawdopodobniej została wyrzucona, zaistniała znacznie później w „replikach”, będących – o ironio – ręcznymi powtórzeniami przedmiotu robionego przemysłowo)²⁷. Sprawa „obojętnego” wizualnie i estetycznie charakteru *ready mades* powracała przez lata. Jeszcze w czasie dyskusji panelowej w Museum of Modern Art w 1964 roku, jego dyrektor Alfred Barr spytał: „Więc, Marcelu, dlaczego wyglądają tak pięknie?” „Nikt nie jest doskonały” – skwitował Duchamp, przywołując cudowną sentencję kończącą *Some like it hot* Billy’ego Wildera z Marilyn Monroe²⁸.

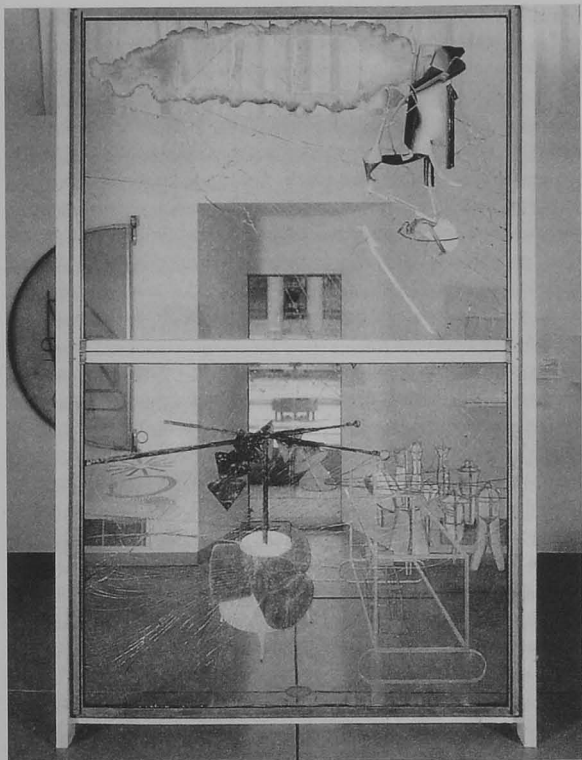
Także *Wielką szybę* przecież widzimy. Nigdy nie była pokazywana w Europie. Ale widzimy ją w filadelfijskim muzeum, na tle okna specjalnie na życzenie Duchampa wybitego dla niej w ścianie. Widok przez okno jest wysoce aluzyjny, zakładając, iż wystarczająco wiele wiemy o Duchampie. Na wewnętrznym muzealnym dziedzińcu stoi naga kobieca figura z brązu – rzeźba *Yara*, autorstwa pięknej kochanki Duchampa Marii Martins, i fontanna, oczywiście kojarzona z *la chute d’eau z Étant donnés*, w tymże muzeum. *Szybę* widzimy bez zakłóceń, gdyż pomimo licznych odniesień do *Giocondy*, *La Mariée* tłumów nie przyciąga. Widzimy, chociaż jej rozmiary – prawie trzy na dwa metry – nie pozwalają ogarnąć jej jednym spojrzeniem. Widzimy ją także w historycznych perypetiach: na fotografiach Mana Raya, pokrytą nowojorskim



52. Witryna sklepowa w Nowym Jorku, reklamująca *Arcane 17* André Bretona, 1945.
Twarze Duchampa i Bretona odbijające się w szybie

kurzem, gdzie wygląda jak lotnicze zdjęcie pustyni Nasca, zarysowanej tajemniczymi, kosmicznymi znakami. Na zdjęciu z pierwszego publicznego pokazu w Brooklyn Museum w listopadzie 1926 roku, które reprodukuje je Amédée Ozenfant uznal za konieczne objaśnić: „Obiekt malowany na szybie. Poprzez nią można widzieć obrazy Légera i Ozenfanta”²⁹. Właśnie w transporcie z tej wystawy *Szyba* się stłukła, co właścicielka, Katherine Dreier, trzymająca obiekt w garażu swego domu w Connecticut, zauważyła po pięciu latach. Naprawiono ją – a właściwie zakonserwowano w destrukcji przez ujęcie w zabezpieczające szyby i ramy – dopiero podczas pobytu autora w USA w 1936 roku. Została tu odwrócona normalna kolej rzeczy – stłuczenie *Szyby* nie stało się jej końcem, jak to zwykle bywa z przedmiotami ze szkła, przeciwnie, wzmacniło ją i przydało nowych efektów i znaczeń. Siatka spękań, to rysująca się jak potężna pajęczyna, to znów skrząca się na krawędziach, dodała jej wielkiej wizualnej atrakcyjności, co pięknie pokazała na zdjęciach robionych pod różnymi kątami inna słynna fotografka, Berenice Abbott. *Szyba* była więc dokumentowana na różnych etapach swego żywota i ta powierzana artystom dokumentacja tworzy kolejne, czysto wizualne warstwy Duchampowskiego palimpsestu. Widzimy ją wreszcie na zdjęciach, na których, zwykle w celach interpretacyjnych (?), jest wyczyszczona z wizualnego kontekstu i w niczym nie przypomina tego, co widzimy w filadelfijskim muzeum.

Wybór szyby jako podobrazia potwierdza głębokie zainteresowanie Duchampa naturą widzialności i mechanizmami dwuznaczności wizualnych. *Szyba* mnoży w nieskończoność wyglądzie dzieła, poprzez odbicia włącza w jego obszar widzów i wszystko wokół, pozwala widzieć na wskroś, oglądać to, co po przeciwnej stronie. Jednocześnie dwu- i trójwymiarowa, jest zarazem płaską powierzchnią (a właściwie dwoma powierzchniami) i obiektem przestrzennym. Daje się oglądać ze wszystkich stron. Od frontu, z boku, pod różnymi kątami, od tyłu. Ponieważ się błyszczy, z pewnych miejsc widzimy tylko efekt lśnienia, tracimy całą „ikonografię”. Nie ma młynków, kawalerów, panny młodej, całej „ma-



53. Marcel Duchamp *Wielka szyba*, 1911–1923

chiny defloracyjnej”, tak pobudzającej inwencję badaczy. Jest tylko blask szkła. „Nieukończenie”, wpisane w sygnaturę dzieła przez samego Duchampa, okazuje się dwuznaczne, bo *Szyba* nigdy nie może zastygnąć, jak tradycyjny technologicznie obraz, w ukończonym, ostatecznym wyglądzie. „Nigdy nie przyjmuje ostatecznego kształtu” – jak sobie tego życzył twórca. Ze swej istoty musi się wciąż zmieniać, wchłaniając otoczenie, też wciąż się zmieniające. Duchamp, co wiemy z notatek, myślał o innych jeszcze dwuznacznościach, czasem niewyszukanych, czerpanych ze sztuki popularnej, jak na przykład „Wilson/Lincoln system”, co odnosi się do portretów amerykańskich prezydentów, którzy zmieniają się zależnie od kąta patrzenia³⁰ (w polskiej tradycji tą techniką wykonywane są obrazy dewocyjne, więc należałoby go nazwać „Pan Jezus/Matka Boska system”).

Niekwestionowane upodobanie Duchampa do gry wieloznacznością kształtów otwierających nieograniczone właściwie pola asocjacji, przewrotne wykorzystywanie tych ambiwalencji, nie stoi w sprzeczności z krytyką „sztuki siatkówkowej”, którą dla Duchampa było zarówno malarstwo, od Courbetta począwszy, jak potem *action painting*. Problem leży gdzie indziej. Nie w poczuciu niemożności malarstwa, ale w niewystarczalności tego, co w dziele można zobaczyć. Powiedzieć, przekonuje Thierry de Duve, że Duchamp zamordował malarstwo przez *ready mades*, byłoby złą interpretacją faktów i niesprawiedliwością³¹. Można przypomnieć, że takie rozumienie *Szyby* zapoczątkował André Breton, piszący w 1938 roku w „*Minotaurze*”, iż „głupie, ręczne malowanie skończyło się za jednym zamachem i raz na zawsze” i jest niemożliwe, aby malarstwo trwało we współczesnym świecie niczym manuskrypty sprzed epoki Gutenberga³². Należy może wtrącić, że Breton, samym baudelaire’owskim tytułem artykułu *La Phare de la Mariée* wpisujący *Szybę* w ciąg wielkich, historycznych arcydzieł, pracy Duchampa nie widział³³. Tymczasem *Panna młoda rozebrana przez swych kawalerów, jednak* – okazało malowidło na szkłe czy raczej pod szkłem – było niezmożoną robotą rękodzielnika. Duchamp spędził przy niej

osiem lat, pracowicie przenosząc poszczególne elementy z niezliczonych szkiców przygotowawczych. Chociaż dzieło nie przypomina nawet awangardowych obrazów z tamtego czasu, niemniej jest to malarstwo – twierdzi de Duve. W dodatku narracyjne. *Szyba* opowiada historię i jest to historia skopofili, pożądania ujrzenia panny rozebranej, czyli zobaczenia malarstwa zredukowanego do jego nagiej postaci – czystego malarstwa. Żywione przez kawalera (tj. malarza) niemożliwe pożądanie oblubienicy (tj. malarstwa) zostaje uwięzione w kapsule p r z e d m i o - t u g o t o w e g o i jego spełnienie bez końca się odwleka. Duchamp kpi tu z idei czystej wizualności. Okulizm, podstawowa idea malarstwa abstrakcyjnego, staje się przedmiotem narracyjnej fantazji. Tak mogłaby wyglądać historia malarstwa abstrakcyjnego. Jakkolwiek by było, pożądanie malarstwa wciąż trwa, chociaż kawaler niepotrzebnie już miele sam swoją czekoladę. Z wszystkimi onanistycznymi konotacjami odnoszącymi się do malarstwa jako „staroświeckiej masturbacji”, kawalerska maszyna jest ukrytym autoportretem Duchampa – twierdzi de Duve. Duchampa widzianego w historycznym kontekście, który oficjalnie porzuca malarstwo dla *ready mades*, ale skrycie podtrzymuje lubie zajęcia malarza-majsterkowicza. Młynek ukazuje malarza jako bezrobotnego i bezużytecznego, odkąd podstawowe elementy jego warsztatu są produkowane w fabryce. Malarz już nie „miele czekolady”, czyli nie uciera pigmentów, ma je w fabrycznych tubach. Ale młynek pokazuje też malarza usiłującego naśladować proces przemysłowy. Ucierany przez niego czekoladowy brąz, kolor najbardziej nieczysty, bo powstały z mieszaniny wszystkich innych, staje się kolorem czystym, jego barwą podstawową, „elementem fizycznym”, co można odczytać jako ironiczny pastisz ówczesnych wypowiedzi Delaunaya³⁴.

Przytoczona interpretacja Thierry’ego de Duve’a jest klasyczną interpretacją alegoryczną. To nie pierwsze takie odczytanie, dzięki któremu *Wielka szyba* zostaje wpisana w wielowiekowy łańcuch wyobrażeń alegorycznych będących wykładnią teoretycznych założeń sztuki i twórczości. Nie jest wszakże przedstawieniem alegorycznym, ale dziełem,

które w swym materialnym bycie, historii swego powstania i także późniejszej profuzji interpretacyjnej samo staje się alegorią. Stąd może wybór szkła jako podobrazia. Szkło z racji swych fizycznych właściwości sytuuje się między widzialnym a niewidzialnym. Jest, ale nie zatrzymuje wzroku, pozwala widzieć poprzez siebie, tak jakby go nie było. Zwodzi na wiele sposobów, co chyba musiało Duchampa szczególnie pociągać. Jest fizyczną barierą, która może ująć niepostrzeżona, być zasadzką i zagrożeniem, nawet śmiertelnym, jak dla ptaków roztrzaskujących się o przejrzyste ekrany dźwiękochłonne. Owo zawieszenie między widzialnością a niewidzialnością w sposób wyjątkowy predestynuje szybę do przyjmowania funkcji alegorycznych. Alegoria jest przecież zasadą retoryczną odnoszącą się do czegoś innego niż to, co ukazuje. Poprzez widzialne mamy zobaczyć to, co niewidzialne.

Jak zwykle u Duchampa, mamy tu odwrócenie porządku, tym razem odwrócenie porządku widzialnego i niewidzialnego, jawnego i ukrytego. Duchamp zawsze utrzymywał, że *Szyba* nie jest przedmiotem, ale „akumulacją idei”, w której elementy werbalne są przynajmniej równie ważne jak elementy wizualne, a może nawet ważniejsze. W wywiadzie w 1959 roku powiedział: „W *Wielkiej szybie* próbowałem znaleźć całkowicie osobiste i nowe środki wyrazu; produkt finalny miał być zaślubinami reakcji intelektualnych i wizualnych; innymi słowy, idee zawarte w *Szybie* były ważniejsze od jej rzeczywistego spełnienia wizualnego”³⁵. Toteż bez werbalnych komponentów żaden widz *Wielkiej szyby* nie miałby najmniejszego pojęcia, co dany element przedstawia i jaką rolę odgrywa w całości. W wizualnej warstwie *Szyby* nie ma żadnych odniesień erotycznych, nawet niczego, co potocznie nazwalibyśmy zmysłowością. Tak zresztą miało być, mechanicznie. Przy najgorszej wierze nie możemy oskarżyć autora o „fallookulocentryzm”. Cała seksualna afery *Panny młodej rozebranej przez swych kawalerów*, jednak, jej dziewiczości czy też nie, kawalerskiego onanizmu, defloracji oblubienicy, aktu seksualnego, możliwości bądź niemożliwości osiągnięcia orgazmu itd., itd., zawarta jest w notatkach z *Zielonego pudełka* i innych komen-

tarzach. Bez nich sztywne, przypominające nieco figury szachowe kądłubki nie byłyby „formami samczymi”, *pendu femelle* nie przywoływałyby kobiecych kształtów, podobnie zresztą jak sama panna młoda. W sztuce dawnej werbalny komentarz czy alegoryzująca interpretacja stawały się wytłumaczeniem czy kamuflażem wyobrażeń jawnie erotycznych. Jak umieszczony na postumencie rzeźby Berniniego dystych kardynała Maffeo Barberina, przekształcający *Apolla i Dafne*, czyli pełną pożądania scenę ucieczki przed gwałtem, w moralizatorsko-wanitatywną przestrożę przed pogonią za „złudną radością formy”³⁶. Tu jest na odwrót. Nie ma żadnej „złudnej radości formy”, w ogóle żadnej cielesności, czy to Panny młodej, czy jej kawalerów. Jest, poza dającym się identyfikować ze staroświeckim sprzętem cukierniczym młynkiem do czekolady, kombinacja czasem maszynowych, czasem amorficznych kształtów. To tytuł i komentarze robią z tego wyobrażenie erotyczne. I uruchamiają maszynę interpretacyjną. Ich rola widoczna jest szczególnie, gdy porównamy aktywność egzegetyczną wzbudzoną przez *Szybę* z nieporównanie skromniejszym zasobem interpretacji *Étant donnés*, które jest jej antytezą. Tam wszystko widać. Mamy peep-show, tajemniczy, ale jawnie obsceniczny. I ani słowa komentarza. W tym wypadku „milczenie Marcela Duchampa” nie jest przeceniane.

W notatkach Duchampa jest odniesienie do *apparence allégorique Wielkiej szyby*. Ale to nie ono przesądza o alegorycznym charakterze dzieła. Hans Belting w swej interpretacji *Wielkiej szyby*³⁷ przekonuje, że oczekujemy dzieła, a otrzymujemy jego alegorię. Sztuką absolutną była dla Duchampa sztuka bez dzieła. Więc tylko eksperyment z alternatywą dzieła lub widzialne niedzieło mogły go do tego zbliżyć. Duchamp dokonuje tu wyabstrahowania idei z dzieła, co jest posunięciem bardziej radykalnym niż wyabstrahowanie formy z przedmiotu, jak to robili w tym czasie twórcy malarstwa abstrakcyjnego, Kandinsky, Mondrian, Malewicz³⁸. Wyzwała więc dzieło ze sprzeczności, polegającej na tym, że dzieło reprezentowało ideę, nie będąc nią. Przekreślony zostaje system alegorycznej reprezentacji: coś w miejsce czegoś

innego. Celem staje się fikcyjny charakter dzieła. Jakby *Nieznane arcydzieło* Balzaca otrzymało widzialny kształt, który – paradoksalnie – nie pozbawiłby go niewidzialności.

Panna młoda rozebrana przez swych kawalerów, jednak jest więc alegorią dzieła. Więcej, jest alegorią arcydzieła. Przemawia za tym format szyby, godny *opus magnum*. Przemawia zrytualizowany proces powstawania. Jak w wypadku prawdziwego arcydzieła praca trwała latami, towarzyszyła jej masa robót przygotowawczych, niezliczonych szkiców etc. Nawet decyzja o nieukończeniu zdaje się przypominać *Monę Lizę*, która według Vasariego pozostała też nieukończona. Przypadkowo praca nad *Szybą* została zaczęta, gdy po kradzieży *Giocondy* w Luwrze pozostał na ścianie ślad po obrazie, jakby „niewidzialne arcydzieło”³⁹.

Duchamp, z przyklejoną etykietą twórcy *ready mades*, rzadko analizowany jest od strony technologii pracy, a ta była niezwykle innowacyjna, mozolna i czasochłonna. Duchamp był nie tylko zapalonym *bricoleur* – majsterkowiczem. Był *ouvrier d'art* z zawodowym certyfikatem. Uciekając przez służbę wojskową, pobierał nauki rytownictwa w Imprimerie de la Vicomté w Rouen, gdzie zdał egzamin zawodowy (z teorii pytano go o Leonarda da Vinci) i nie stronił od rękodzielniczego trudu⁴⁰. Gdy wreszcie latem 1915 roku w Nowym Jorku przystąpił do wykonania długo zamierzanego dzieła, grube tafle szkła zostały rozłożone na kozłach. Jak w tradycyjnym malarstwie na szkle formy miały być widziane poprzez szybę, a zatem artysta pracował na tylnej płaszczyźnie. Jego wzrok musiał pozostawać dokładnie w linii prostopadłej do rysunku, aby uniknąć zniekształceń spowodowanych grubością szyby. Aby korygować pracę, musiał wpełzać pod szybę i kłaść się na podłodze, co może przypominać – *toute proportion gardée, même* – Michała Anioła, który malował, leżąc na rusztowaniach pod sklepieniem Sykstyiny. Przeniesione przez kalkę linie Duchamp ciągnął ołowianym drutem, przyklejanym kroplami werniksu. Okonturowane drutem, następnie zamalowane powierzchnie zostały pokryte mającą je zabezpieczyć ołowianą folią, co okazało się technologicznym błędem. Na

innym etapie pracy, po utrwaleniu fiksatywą nagromadzonego wzdłuż ołowianych linii kurzu, prawa część dolnej szyby została w wytwórni luster pokryta srebrem. Świadkowie Okulistyczni, czyli trzy diagramy do badania wzroku, zostali wykonani przez zdrapanie brzytwą srebra wokół okrągłych form z promieniście rozchodzącymi się liniami, co było benedyktyńską, wielomiesięczną dłubaniną.

Czas intensywnej pracy, a potem długie okresy zaniechania, pozostawienie Szyby na pastwę nowojorskiego kurzu, którego warstwy miały świadczyć o upływie czasu w pracy nad dziełem, ceremonialne *Élevage de poussière*, uwiecznione przez Mana Raya, zamknięcie stłuczonej szyby w zabezpieczające szkła, niczym cennych szczątków w relikwiarzu, siatka spękań dumnie prezentowana jakby krekelura pokrywająca stare płótno – wszystkie te zabiegi mitologizowały dzieło już w trakcie jego powstawania. Wreszcie jedyna w swoim rodzaju historia interpretacji pobudzonych przez *Pannę młodą*, bezprecedensowe egzegetyczne obrządki potwierdzają arcydzielny status Szyby.

W dalszym toku rozważań Belting odchodzi od widzialnych aspektów *Le Grand Verre*, upoważniony alegoryczną zasadą odczytywania czegoś innego niż to, co widzi. W jego rozumieniu dzieło Duchampa jest ciągłym odchodzeniem od sztuki i powracaniem do niej. Dwie połówki Szyby to – jak wiadomo – dziewicza panna młoda i „mechaniczna mania” sfrustrowanych kawalerów niemogących jej rozebrać. Duchamp miałby tu objawić ambiwalencję wpisaną w koncepcję samej sztuki. Każde dzieło sztuki jest takim strojem. Przede wszystkim sądzi się, że sztuka jest jak czysta oblubienica odziana w dzieło niczym narzeczona w swoją suknię ślubną. Rozbieranie sztuki z tego stroju jest zabronione. Ale można uważać inaczej: sztuka sama jest strojem panny młodej, a panny w nim nie ma. Oznaczałoby to, że to, co uważamy za dzieło sztuki, jest albo zaledwie wymysłem, albo wyższą prawdą, która używa sztuki tylko jako maski, jako swego stroju.

Ale na tym nie wyczerpuje się koncept Szyby. Dzieło przedstawia nie tylko stary ideał sztuki, ale w równym stopniu nowy – technologii.

W owym czasie inżynier wydawał się wszak kimś przewyższającym artystę. Sam Duchamp chciał pracować jak inżynier racjonalnie przygotowujący precyzyjne projekty do swej pracy, a nie jak powodowany intuicją artysta. Ale *Wielka szyba* nie działa jak maszyna. Motor nie rusza, machina defloracyjna nie funkcjonuje i kawalerzy nigdy nie posiadają oblubienicy. Duchamp prowadzi nas z powrotem do sztuki. Jego perfekcyjny projekt jest fikcją. Wszystkie obrazy z natury rzeczy są fikcją, ale tutaj fikcja przejmuje rzekomą rolę funkcji: sztuki.

Étant donnés – późne dzieło ukryte za drzwiami – zostało zinterpretowane jako paradoksalna realizacja „niewidzialnego arcydzieła” Balzaca⁴¹. Ale taki – twierdzi Belting – był już temat *Szyby*. Im mniej można zobaczyć w dziele, tym bardziej pojawia się bezcielesna idea sztuki. Absolut, zgodnie z dosłownym rozumieniem *absolvere* (uwalniać), sam wyzwala się z ubrań oblubienicy i tym samym z materialnego świata. Duchamp analizuje fikcję zawartą w zwyczajowym rozumieniu sztuki. Tylko idea, a nie dzieło, może być absolutem. Ale pociągnijmy tę myśl dalej. Sztuka jest „strojem oblubienicy”, lecz oblubienica nie może być rozebrana. Albo jest tylko strój, to znaczy nic, tylko sztuka, albo jest poza sztuką coś jeszcze, dla czego sama sztuka może być tylko strojem⁴².

Przypisy

Inne obrazy

- ¹ Gustaw Herling-Grudziński, *Don Ildebrando*, [w:] idem, *Opowiadania zebrane*, zebrał i oprac. Zdzisław Kudelski, il. Jana Lebensteina, t. 2, Warszawa 1999, s. 231.
- ² Joanna Bielska-Krawczyk, *Między widzialnym a niewidzialnym. Widzenie, kolor, światłocień i dzieła sztuki w twórczość Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Kraków 2004.
- ³ O religijnych aspektach ślepoty zob. wprowadzenie do książki Williama R. Paulsona *Enlightenment, Romanticism, and the blind in France* (Princeton 1987).
- ⁴ Tobin Siebers, *The mirror of Medusa*, Berkeley 1983.
- ⁵ Martin Jay, *Downcast eyes. The denigration of vision in twentieth-century French thought*, Berkeley – Los Angeles 1994, s. 11.
- ⁶ Hans Belting, *Obraz i jego media. Próba antropologiczna*, tłum. Mariusz Bryl, „Artium Quaestiones”, XI, 2000, s. 314.
- ⁷ Przez „obrazy” rozumiem nie tylko obrazy malarskie, lecz każde kwalifikowane jako sztuka przedstawienie wizualne, niezależnie od medium, w jakim jest wykonane.
- ⁸ Gaston Bachelard, *Płomień świecy*, przeł. Julian Rogoziński, Gdańsk 1996, s. 19.
- ⁹ Ibidem, s. 18.
- ¹⁰ Brian O’Doherty, *Uwagi o przestrzeni galerii*, tłum. Aneta Szyłak, [w:] *Muzeum sztuki. Antologia*, wstęp i red. Maria Popczyk, Kraków 2005, s. 453.
- ¹¹ Cyt. za: Łukasz Guzek, *Od „white cube” do „alternative space”*, [w:] *Muzeum sztuki*, s. 478.
- ¹² Jean-François Lyotard, *Les immatériaux*, tłum. Mariola Sułkowska, [w:] *Muzeum sztuki*, s. 230–231.
- ¹³ Brian O’Doherty, op. cit., s. 453.
- ¹⁴ Łukasz Guzek, op. cit., s. 478.
- ¹⁵ Por. Symposium: The Historicity of the Eye, ed. Arthur C. Danto, Madison 2001, materiały opublikowane w „The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, 59:1, Winter 2001, s. 1–44.
- ¹⁶ Dyskusję krótko, ale z powołaniem na obszerną, aktualną literaturę przedstawia Martin Jay (op. cit., s. 3 i nn.); tamże literatura dotycząca obecnego stanu wiedzy naukowej na temat wzroku – s. 5.
- ¹⁷ Jay powołuje się tu na prace psychologa Jamesa J. Gibsona, który wprowadza rozróżnienie dwóch podstawowych sposobów widzenia – mówi mianowicie o postrzeganiu „świata wizualnego” i „pola wizualnego”. Kultury miałyby się różnić stopniem rozdzielenia tych dwóch sposobów widzenia (ibidem, s. 4).

- ¹⁸ Arthur Danto, *Seeing and showing*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, 59:1, Winter 2001, s. 1–9.
- ¹⁹ To brzmi jak z Bataille’a! – otrzasa się Danto, przywołując surrealistyczną, blasfemiczno-pornograficzną powiastkę Georges’a Bataille’a *Historia oka* (ibidem, s. 7).
- ²⁰ Danto powołuje się tu na Gombricha, którego klasycznej książce bardzo wiele zawdzięcza: Ernst H. Gombrich, *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawiania obrazowego*, przeł. Jan Zarancki, Warszawa 1981 (1. wyd. oryg.: 1956).
- ²¹ Arthur Danto, op. cit., s. 9.
- ²² Marx W. Wartofsky, *Picturing and representing*, [w:] *Perception and pictorial representation*, ed. by Calvin F. Nodine, Dennis F. Fisher, foreword by Rudolf Arnheim, New York 1979, s. 314.
- ²³ Heinrich Wölfflin, *Podstawowe pojęcia historii sztuki. Problem rozwoju stylu w sztuce nowożytnej*, przeł. Danuta Hanulanka, Gdańsk 2006 (wyd. 1: Wrocław–Warszawa–Kraków 1962; 1 wyd. oryg.: 1916).
- ²⁴ Leszek Brogowski, *Powidoki i po... Unizm i „Teoria widzenia” Władysława Strzemińskiego*, Gdańsk 2001, szczególnie rozdział „Antybarok”. Autor analizuje zarówno „uderzające analogie”, jak też odejście Strzemińskiego od poglądów Wölfflina i zastąpienie koncepcji dualistycznej – unistyczną.
- ²⁵ Władysław Strzemiński, *Teoria widzenia*, Kraków 1969, s. 17.
- ²⁶ Ibidem, s. 20.
- ²⁷ Andrzej Turowski, *Fizjologia oka*, [w:] *Władysław Strzemiński 1893–1952. W setną rocznicę urodzin*, katalog wystawy Muzeum Sztuki w Łodzi, 1993, s. 34–48.
- ²⁸ Noël Carroll, *Modernity and the plasticity of perception*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, 59:1, Winter 2001, s. 11.
- ²⁹ Walter Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, przeł. Janusz Sikorski, [w:] idem, *Twórca jako uytwórca*, wyboru dokonał Hubert Orłowski, wstęp Jerzy Kmita, przeł. z niemieckiego Hubert Orłowski, Janusz Sikorski, Poznań 1975, s. 72.
- ³⁰ Ibidem, s. 73.
- ³¹ Jonathan Crary, *Techniques of the observer. On vision and modernity in the nineteenth century*, Cambridge, Mass. 1990, s. 21, 20.
- ³² Fernand Léger, *Oko malarza*, [w:] idem, *Funkcje malarstwa*, przeł. Joanna Guze, przedmowa Andrzeja Osęki, Warszawa 1970, s. 227.
- ³³ Noël Carroll, op. cit., s. 14.
- ³⁴ Clement Greenberg, *Modernist painting*, [w:] *The new art. A critical anthology*, ed. by Gregory Battcock, New York 1966, s. 66–77.
- ³⁵ Niechęci i „głębokiej podejrzliwości” wobec wzroku i jego dominacji w epoce nowoczesnej, które wylaniają się z dwudziestowiecznej filozofii francuskiej, poświęcona jest cytowana książka Martina Jaya.

- ³⁶ Rosalyn Deutsche, *Agorafobia*, przeł. Paweł Leszkowicz, „Artium Quaestiones”, XIII, 2002, s. 323.
- ³⁷ Ibidem, s. 324, 329.
- ³⁸ Leonardo da Vinci, *Traktat o malarstwie*, przekład, przedmowa, wprowadzenie i komentarze Maria Rzepińska, Gdańsk 2006, s. 195 [189].
- ³⁹ Marcel Duchamp, *Duchamp du signe. Écrits, réunis et présentés par Michel Sanouillet*, nouvelle éd. revue et augmentée avec collaboration de Elmer Petersen, Paris 1975, s. 247.
- ⁴⁰ Ernst H. Gombrich, op. cit., szczególnie rozdział VI „Udział widza”; tamże jako motto przytoczony tu fragment *Antoniusza i Kleopatry* Szekspira.
- ⁴¹ Wolfgang Kemp, *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*, München 1983.
- ⁴² Dario Gamboni, *Potential images. Ambiguity and indeterminacy in modern art*, London 2002.
- ⁴³ Margaret Livingstone, *Vision and art. The biology of seeing*, foreword by David Hubel, New York 2002. Autorka, neuropsycholog, wyraża przekonanie, że „w przyszłości neurobiologia wizualna będzie wspomagać sztukę w takim samym stopniu, w jakim znajomość anatomii wspomagała przez wieki artystów przedstawiających ludzkie ciało” (s. 9).
- ⁴⁴ Czesław Miłosz, *Traktat teologiczny*, [w:] idem, *Druka przestrzeń*, Kraków 2002, s. 79.
- ⁴⁵ Hans Belting, *Miejsce obrazów*, tłum. Mariusz Bryl, „Artium Quaestiones”, XI, 2000, s. 324.
- ⁴⁶ Ibidem, s. 324, 329.
- ⁴⁷ Roman Ingarden, *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, przekładu dokonała Maria Turowicz, Warszawa 1988, s. 334–335. Zdanie to przytacza Robert Cieślak (*Oko poety. Poezja Tadeusza Różewicza wobec sztuk wizualnych*, Gdańsk 1999, s. 67), wskazując, jak Różewicz dokonuje zapisu kolejno doznawanych wyglądów.
- ⁴⁸ Eugène Delacroix, *Dzienniki. Część druga (1854–1863)*, tekst francuski oprac. André Joubin, przeł. Joanna Guze i Julia Hartwig, Gdańsk 2007, s. 500. Jest to ostatni zapis malarza, zanotowany na kilka tygodni przed śmiercią.
- ⁴⁹ Rudolf Arnhem, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, przeł. Jolanta Mach, Gdańsk 2004, s. 17.
- ⁵⁰ Określenie Rudolfa Steinera – *Rzeczywiste obecności*, przeł. Ola Kubińska, Gdańsk 1997, rozdział 1.

Oko za oko

- ¹ Między innymi Renee Watkins, *L. B. Alberti's emblem, the winged eye, and his name, Leo*, „Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz”, IX, 1960, s. 256–258 (tam zreferowana wcześniejsza dyskusja na temat znacze-

- nia emblemu i motta); Laurie Schneider, *Leon Battista Alberti: some biographical implications of the winged eye*, „The Art Bulletin”, LXXII, June 1990, s. 261–270; Douglas Lewis, [hasło katalogowe w:] *The currency of fame. Portrait medals of the renaissance*, ed. by Stephen K. Scher, London 1994, s. 41–43; Horst Bredekamp, *Albertis Flug- und Flammenauge*, [w:] idem, *Bilder bewegen. Von der Kunstammer zum Endspiel*, Berlin 2007, s. 9–21. Profesorowi Sergiuszowi Michalskiemu dziękuję za pomoc bibliograficzną.
- ² Taką interpretację podtrzymuje Lewis (op. cit.), przyjmuje ją również Michał Paweł Markowski (*Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, Gdańsk 1999, s. 147).
- ³ Pierwszy wysunął taką hipotezę Karl Giehlow (1915), omówienie: Renee Watkins, op. cit.
- ⁴ Cyt. za: ibidem, s. 257 (tamże łaciński oryginał tekstu).
- ⁵ Leonardo da Vinci, *Traktat o malarstwie*, przekład, przedmowa, wprowadzenie i komentarze Maria Rzepińska, Gdańsk 2006, s. 129 [28].
- ⁶ Zarys toposu „najszlachetniejszego ze zmysłów” w filozofii europejskiej: Hans Jonas, *The nobility of sight. A study in the phenomenology of the senses*, [w:] idem, *The phenomenon of life. Toward a philosophical biology*, Chicago 1985. Współczesna nauka potwierdza uprzywilejowaną pozycję oka wśród innych zmysłów, które przewyższa w liczbie informacji dostarczanych mózgowi (na przykład około miliona odcieni barw) i większym niż słuch i węch zasięgiem działania.
- ⁷ Leonardo da Vinci, op. cit., s. 129 [28].
- ⁸ Albrecht Dürer, *Cztery księgi o proporcjach ludzkich*. 1528, przeł. Jan Białostocki, [w:] *Albrecht Dürer jako pisarz i teoretyk sztuki*, oprac. Jan Białostocki, Wrocław 1956, s. 127.
- ⁹ Cyt. za: *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500–1600*, wybrał i oprac. Jan Białostocki, Warszawa 1985, s. 461.
- ¹⁰ „Musisz jednak [...] tak zaznajomić się z tymi prawidłami i miarami, żebyś pracując cyrkiel i węgielnicę miał w oku, a sąd i praktykę w dłoni” (Federico Zuccari, *Idea malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, 1607, przeł. Jan Białostocki, [w:] *Teoretycy, pisarze i artyści...*, s. 485). Podobnie pisze Vincenzio Danti: „Widać oczywiście, że musimy działać nie tyle używając miar, ile podejmując własną decyzję” (*Traktat o doskonałych proporcjach*, 1567, przeł. Jan Białostocki, [w:] ibidem, s. 233).
- ¹¹ Lodovico Dolce, *Dialog o malarstwie zatytułowany „Aretino”*, 1557, przeł. Jan Białostocki, [w:] *Teoretycy, pisarze i artyści...*, s. 202.
- ¹² Leonardo da Vinci, *Pisma wybrane*, wybór, układ, przekład i wstęp Leopolda Staffa, Warszawa 1913, s. 181. „Oknem duszy” nazywa też oko Leonardo w *Traktacie o malarstwie* (op. cit., s. 118 [19]).
- ¹³ Gian Paolo Lomazzo, *Traktat o malarstwie*, 1584, przeł. Jan Białostocki, [w:] *Teoretycy, pisarze i artyści...*, s. 444–445. Skądinąd Lomazzo pod-

- trzymuje postulat, że należy mieć „w oku proporcję i doskonałą znajomość perspektywy” (ibidem, s. 447).
- ¹⁴ Por. Elżbieta Wolicka, *Mimetyka i mitologia Platona. U początków hermeneutyki filozoficznej*, Lublin 1994, szczególnie rozdział „Mit-allegoria jaskini”.
- ¹⁵ Święty Augustyn, *Wyznania*, przeł., opatrzył posłowiem i kalendarium Zygmunt Kubiak, wyd. 3 popr., Warszawa 1987, 34, s. 256. Skądinąd właśnie u świętego Augustyna znaleźć możemy wyjątkowo przenikliwą pochwałę wzroku jako najważniejszego ze zmysłów: „Chociaż bowiem właściwie tylko oczom przysługuje widzenie, stosujemy to słowo również do innych zmysłów, kiedy się nimi posługujemy dla zdobywania wiedzy. [...] mówimy nie tylko: «Zobacz, jak to świeci» – co jest istotnie wrażeniem odbieranym przez oczy – lecz także: «Zobacz, jak to głośno dźwięczy», albo: «Zobacz, jak to pachnie», albo: «Zobacz, jaki to ma smak», albo: «Zobacz, jakie to twarde». Dlatego też ogólne doświadczenie zmysłów nazwane jest, jak się rzekło, pożądlivością oczu, ponieważ rolę widzenia, przysługującą przede wszystkim oczom, przypisuje się przez analogię również innym zmysłom, gdy dokonują jakiegoś aktu poznawczego” (ibidem, 35, s. 258).
- ¹⁶ Zdanie to pojawia się zresztą we fragmencie mówiącym o najwyższych pożytkach płynących ze zmysłu wzroku (Platon, *Timajos*, 47 b). Motyw ucieczki od patrzenia i cielesnego poznania, które „mąci duszę” w *Fedonie*, gdzie Sokrates mówi: „zacząłem się bać, aby mi dusza całkiem nie oślepla, jeśli będę na rzeczy patrzył oczyma i każdym zmysłem po kolei będę próbował ich dotykać. Więc wydało mi się, że trzeba się uciec do słów i w nich rozpatrywać prawdę tego, co istnieje” (*Uczta, Eutyfron, Obrona Sokratesa, Kriton, Fedon*, przeł. Władysław Witwicki, Warszawa 1984, s. 451, 99 e).
- ¹⁷ Leonardo da Vinci, *Traktat o malarstwie*, s. 117 [16].
- ¹⁸ Michał Paweł Markowski, op. cit., szczególnie rozdział „Blindness and Insight”.
- ¹⁹ Odwołując się do tytułu książki Johna Bergera (*Sposoby widzenia*, przeł. Mariusz Bryl, Poznań 1997), jednocześnie całkowicie odcinam się od przyjętej w niej perspektywy socjologizującej. W poszukiwaniach pomijam oczywiście frazeologiczne klisze językowe oraz związane z widzeniem metafory.
- ²⁰ *Konkordancja biblijna, czyli alfabetyczny wykaz wyrazów Pisma świętego z tłumaczeniem imion*, Warszawa 1982.
- ²¹ Erwin Panofsky, *Die Perspektive als „symbolische Form”*, „Vorträge der Bibliothek Warburg 1924–1925”, Leipzig–Berlin 1927, s. 258–330.
- ²² Maurice Merleau-Ponty, *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, wybrał, oprac. i wstępem poprzedził Stanisław Cichowicz, Gdańsk 1996, s. 41.
- ²³ Leonardo da Vinci, *Pisma wybrane*, s. 176. Leonardo, podając w *Traktacie o malarstwie* „sposób poprawnego ustalania planu”, radzi rysować lub malować piórkami na szybie, zamykając lub zasłaniając jedno oko [90].

- ²⁴ Martin Kemp, *The science of art. Optical themes in western art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven – London 1992 (wyd. 1: 1990). Wcześniejsze dyskusje na ten temat przedstawił Jan Białostocki – *Spory o perspektywę*, [w:] idem, *Teoria i twórczość. O tradycji i inwencji w teorii sztuki i ikonografii*, Poznań 1961, s. 32–45.
- ²⁵ Martin Kemp, op. cit., s. 79 i nn.
- ²⁶ Ibidem, s. 165.
- ²⁷ Leonardo da Vinci, *Pisma wybrane*, s. 174.
- ²⁸ Roland Freart de Chambray, *Idea doskonałości malarstwa, 1662*, [w:] *Teoretycy, historiografowie i artyści o sztuce 1600–1700*, wybrał i oprac. Jan Białostocki, red. naukowa i uzupełnienia Maria Poprzęcka i Antoni Ziemia, Warszawa 1994, s. 498.
- ²⁹ Na przykład tenże Freart de Chambray, zachwycając się (znany tylko z ryciny) *Sądem Parysa* Rafaela, pisał: „z początku nie odnosi się bynajmniej wrażenia, iż Rafael myślał w tej kompozycji w najmniejszym bodaj stopniu o perspektywie, tak bardzo ujęcie tematu wydaje się swobodne i wolne od jakiegokolwiek podporządkowania [...] doskonała subtelność malarstwa polega na tym, by umieszczając tam rzeczy dokładnie zgodne z regułą i precyzyjne, ukrywać przy tym sztukę” (ibidem, s. 504).
- ³⁰ René Descartes, *La dioptrique*, [w:] idem, *Discours de la methode pour bien conduire sa raison, et chercher la vérité dans les sciences*, Leyde 1637. Fragmenty w przekładzie Stanisława Cichowicza w: Ferdinand Alquié, *Kartezjusz*, przeł. oraz wyboru pism Kartezjusza dokonał Stanisław Cichowicz, Warszawa 1984, s. 206–210.
- ³¹ Martin Kemp, op. cit., s. 234 i nn.
- ³² Ibidem, s. 237.
- ³³ Leonardo da Vinci, *Traktat o malarstwie*, s. 163 [90].
- ³⁴ Markowskiego ten fakt prowadzi do wniosku, że teraz oko ludzkie zastępuje oko Boga, co jest jedną ze śledzonych przez autora różnic między wschodnim a zachodnim modelem reprezentacji (op. cit., s. 146 i nn.).
- ³⁵ Tadeusz Ślawek, *Początek. Stanisława Dróżdża „Eschatologia egzystencji”*, [w katalogu wystawy:] *Stanisław Dróżdź. Poezja konkretna*, Galeria Foksal, Warszawa 1997, nlb.
- ³⁶ Leone Battista Alberti, *O malarstwie*, oprac. Maria Rzepińska, przeł. Lidia Winniczuk, Wrocław–Warszawa–Kraków 1963, s. 54.
- ³⁷ Plotyn, *Enneady*, przeł. i wstępem opatrzył Adam Krokiewicz, t. 1, Warszawa 1959, s. 114.
- ³⁸ Przykładów podobnych przemian można znaleźć więcej. Wielokrotnie rozważany przez Leonarda problem akomodacji oka jest dlań tylko zagadnieniem optycznym, podczas gdy dla Platona był analogią dwóch sposobów widzenia: „dwojaki bywają zaburzenia w oczach. Jedne u tych, którzy się ze światła do ciemności przenoszą, drugie u tych, co z ciemności w światło, [...] to

- samo dzieje się i z duszą” (Platon, *Państwo*, przekład Władysław Witwicki, Warszawa 1990, 518 a).
- ³⁹ Leonardo da Vinci, *Pisma wybrane*, s. 176. „Zamrużanie oczu” ma wiele odniesień w Piśmie Świętym, o różnych zresztą konotacjach, lecz myśl Leonarda nie pozostaje z nimi w żadnym związku.
- ⁴⁰ Leone Battista Alberti, op. cit., s. 46.
- ⁴¹ Leonardo da Vinci, *Traktat o malarstwie*, s. 268–269 [408], [410].
- ⁴² Vasariego cytuje Jan Białostocki w artykule *Człowiek i zwierciadło w malarstwie XV i XVI wieku: trwałość i przemijanie*, [w:] idem, *Symbole i obrazy w świecie sztuki*, Warszawa 1982, s. 89.
- ⁴³ Leonardo da Vinci, *Traktat o malarstwie*, s. 155 [67].
- ⁴⁴ Johann Joachim Winckelmann, *Mysli o naśladowaniu greckich rzeźb i malarstwa*, tłum. Jolanta Maurin-Białostocka, [w:] *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1700–1870*, wybór, przedmowa i komentarze Elżbieta Grabska i Maria Poprzęcka, Warszawa 1989, s. 163.
- ⁴⁵ Leonardo da Vinci, *Traktat o malarstwie*, s. 316 [515].
- ⁴⁶ Ibidem, s. 292–293 [462], [463], [464].
- ⁴⁷ Ibidem, s. 309–310 [503].
- ⁴⁸ Ibidem, s. 310–313 [505], [506], [507].
- ⁴⁹ Platon, *Państwo*, przeł. Władysław Witwicki, [w:] *Mysliciele, kronikarze i artyści o sztuce. Od starożytności do 1500 roku*, wybrał i oprac. Jan Białostocki, Gdańsk 2001, s. 20.
- ⁵⁰ Tadeusz Ślawek, op. cit., s. 6.
- ⁵¹ Andrew Marvell, *Oczy i lzy*, przeł. Stanisław Barańczak, cyt. za: ibidem, s. 6.
- ⁵² Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Paris 1990, s. 128. Tamże Derrida przypomina, że Marvell porównywał swego ślepego przyjaciela Milтона do Terezjasza – na poetę ślepotą miała spaść jak błogosławieństwo, nagroda, geniusz widzenia poetyckiego i politycznego, dar wieszczenia. Marvell wierzył, iż tracąc wzrok, człowiek nie traci oczu, przeciwnie, zaczyna myśleć oczyma. Tekst Derridy okazał się bardzo inspirowany dla badań nad rolą ślepców i ślepoty w kulturze.
- ⁵³ Leonardo da Vinci, *Traktat o malarstwie*, s. 119 [19].

Grzeszne oko

- ¹ Święty Augustyn, *Wyznania*, przeł., opatrzył posłowiem i kalendarium Zygmunt Kubiak, Warszawa 1987, ks. X, 35.
- ² Ibidem, ks. X, 34.
- ³ Leonardo da Vinci, *Traktat o malarstwie*, przekład, przedmowa, wprowadzenie i komentarze Maria Rzepińska, Gdańsk 2006, s. 129 [28].
- ⁴ Leone Battista Alberti, *O malarstwie*, oprac. Maria Rzepińska, przeł. Lidia Winniczuk, Wrocław–Warszawa–Kraków 1963, s. 34.

- ⁵ Ibidem, s. 8, 9.
- ⁶ Martin Kemp, *The science of art. Optical themes in western art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven – London 1992.
- ⁷ Jean Clair, *Perspectives dépravées*, [w katalogu wystawy:] *David Hockney. Dialogue avec Picasso*, Musée Picasso, Paris 1999. O perspektywie jako systemie wizualizacji przestrzeni właściwym kulturze Zachodu także Martin Kemp, *Seen/unseen. Art, science, and intuition from Leonardo to the Hubble telescope*, Oxford 2006, szczególnie rozdział 1: „Looking into the box”, s. 13–22.
- ⁸ Tak *libido scienti* ocenia Leszek Kołakowski (*O rozumie i innych rzeczach*, „Tygodnik Powszechny”, 12 października 2003, nr 41).
- ⁹ Szerzej piszę na ten temat w rozdziale „Obraz za mgłą”.
- ¹⁰ Tamże dyskutuję z poglądem Jana Białostockiego, który w obrazie Poussina *Krajobraz z Piramem i Tyzbe* widział wpływ Leonardowskiego tekstu. Por. Jan Białostocki, *Idea Leonarda urzeczywistniona przez Poussina*, [w:] idem, *Pięć wieków myśli o sztuce. Studia i rozprawy z dziejów teorii i historii sztuki*, Warszawa 1959, s. 86.
- ¹¹ Cesare Ripa, *Ikonologia*, przeł. Ireneusz Kania, Kraków 1998, s. 241.
- ¹² Temu zagadnieniu poświęcona jest druga część cytowanej książki Kempa, zatytułowana „Machines and marvels”. Miejsce i rolę teorii i urządzeń optycznych w malarstwie i kulturze holenderskiej XVII wieku analizuje Antoni Ziemia w pracy *Iluzja a realizm. Gra z widzem w sztuce holenderskiej 1580–1660* (Warszawa 2005, szczególnie rozdział I.1.5). Autor obala tam tezę postawioną w głośnej książce Svetlany Alpers *The art of describing. Dutch art in the seventeenth century* (Chicago 1983), o wpływie teorii Keplera na wyobrażenie i sposób obserwowania i pojmowania świata przez malarzy holenderskich. Zdanie Keplera (*Ad Vitellionem paralipomena*, 1604) o projekcji widoku na siatkówce jako o „malującym się” na niej obrazie: „*ut pictura, ita visio*” – widzenie jest niczym malowany obraz, stało się dla Alpers uzasadnieniem i fundamentem dla „naoczności” i „czysto wizualnego” aspektu malarstwa holenderskiego i jego funkcji optycznie wiernego odbicia rzeczywistości. Przedstawiając Holandię jako ośrodek żywej nauki optycznej i produkcji podręczników, traktatów, wzorników i wreszcie różnorodnych instrumentów optycznych, Ziemia dowodzi bezzasadności twierdzeń Alpers i jej tezy o rzekomej opozycji „perceptualistycznej” i „wizualno-empirycznej” postawy holenderskich malarzy wobec włoskiej postawy abstrakcyjnego „teoretyzowania”. Zdanie Keplera jest zaledwie metaforą. Malarze holenderscy zaś w równym stopniu (choć z innymi artystycznymi wynikami) pozostawali pod wpływem zracjonalizowanych koncepcji perspektywicznych.
- ¹³ Gustav René Hocke, *Świat jako labirynt. Maniera i mania w sztuce europejskiej w latach 1520–1650 i współcześnie*, przeł. Marek Szalsza, Gdańsk 2003, s. 14.

- ¹⁴ Michał Paweł Markowski, *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, Gdańsk 1999, rozdział „Anamorfoza”.
- ¹⁵ David Freedberg, *The eye of the Lynx. Galileo, his friends, and the beginnings of modern natural history*, Chicago–London 2002.
- ¹⁶ Victor I. Stoichita, *L'instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des temps modernes*, 2^e éd. revue et corrigée, Genève 1999.
- ¹⁷ Ibidem, s. 216.
- ¹⁸ Ibidem, s. 215.
- ¹⁹ Roland Freart de Chambray, *Idea doskonałości malarstwa, 1662*, [w:] *Teoretycy, historiografowie i artyści o sztuce 1600–1700*, wybrał i oprac. Jan Białostocki, red. naukowa i uzupełnienia Maria Poprzęcka i Antoni Ziemia, Warszawa 1994, s. 498.
- ²⁰ Roger de Piles, *Idea doskonałego malarza, która ma posłużyć jako reguła sądów wypowiedzianych o dziełach malarzy, 1699*, tłum. Jan Białostocki, [w:] *Teoretycy, historiografowie i artyści...*, s. 484.
- ²¹ Denis Diderot, *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*. Było to wyrazem ogólnej nieufności Diderota w stosunku do zasad sztuki przeciwstawionych *sensibilité*. W *Salonie 1763* wyraził przekonanie, że malarstwo iluzjonistyczne jest sprawą Euklidesa, zasługą zasad (w gruncie rzeczy łatwych), a nie artyści. Cytujący Diderota Jean Clair porównuje przestrzeń perspektywiczną do wirtualnej przestrzeni komputerowej (op. cit., s. 27).
- ²² Roger de Piles, op. cit., s. 485.
- ²³ Fritz Novotny, *Cézanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive*, Wien 1937.
- ²⁴ O wczesnej fotografii jako przeciwieństwie konwencji przedstawieniowych: Martin Kemp, *Seen/unseen*, s. 242–267.
- ²⁵ O problemie „prawdy” i „kłamstwa” fotografii zob. Martin Jay, *Downcast eyes. The denigration of vision in twentieth-century French thought*, Berkeley – Los Angeles 1994, s. 130 i n.
- ²⁶ Ibidem, s. 147 i n.
- ²⁷ Leszek Brogowski, *Żdźbło w oku. Fotografia i przecieranie oczu przez sztukę*, [w:] Urszula Czartoryska, *Przygody plastyczne fotografii*, Gdańsk 2002, s. 13.
- ²⁸ Na temat wczesnej, „atematycznej” fotografii zob. Anne de Mondenard, *Le Gray et ses élèves, une école de l'abandon du sujet*, „48/14. La revue du musée d'Orsay”, N° 16, printemps 2003, s. 64–73.
- ²⁹ Można tu także wskazać wątek „kobiecego spojrzenia” (a także „amatorskiego”) jako nieobciążonego wizualnymi konwencjami na przykładzie wybitnej fotografki Margaret Cameron (1815–1879), świadomie wykorzystującej nieostrości powstające przy zastosowaniu aparatu z krótką ogniskową. Por. Julian Cox, Colin Ford, *Julia Margaret Cameron. The complete photographs*, London 2003, szczególnie rozdział „«To... startle the eye with wonder and delight». The photographs of Julia Margaret Cameron”.

- ³⁰ George Sand, *Konsuello*, cyt. za: Gaston Bachelard, *Plomień świecy*, przeł. Julian Rogoziński, Gdańsk 1996, s. 16.
- ³¹ Święty Augustyn, op. cit., ks. X, 35.
- ³² Marcel Proust, *W poszukiwaniu straconego czasu*, t. 3: *Strona Guermantes*, tłum. Tadeusz Żeleński (Boy), Warszawa 1957, s. 421.
- ³³ Cyt. za: Jean Clair, op. cit., s. 25.
- ³⁴ Brassai, *Rozmowy z Picassem*, przeł. i posłowiem opatrzył Zbigniew Florczak, Warszawa 1979, s. 209 (notatka z 20 grudnia 1946).

„Malować tylko to, czego się nigdy nie widziało”...

- ¹ *Odilon Redon. Prince of dreams, 1840–1916*, ed. by Douglas W. Druick, Peter Kort Zegers, [katalog wystawy] Art Institute of Chicago, Van Gogh Museum, Amsterdam, Royal Academy of Arts, London, 1994–1995, [New York] 1994, rozdział 2 „Taking wing, 1870–1878”.
- ² Starr Figura, *Redon and the lithographed portfolio*, [w:] *Beyond the visible. The art of Odilon Redon*, with essays by Marina van Zuylen and Starr Figura, [katalog wystawy] Museum of Modern Art, New York 2005–2006, New York 2005, s. 77.
- ³ Największa liczba dzieł Redona przedstawiających oczy została zaprezentowana na wystawie *La peinture comme crime, ou, La part maudite de la modernité* (Paryż, Luwr 2001/2002). Tyleż intrygującej, co bulwersującej wystawie towarzyszyła bardzo obszerna publikacja autora ekspozycji Régis Michela, niosąca niepowstrzymany potok skojarzeń, czasem inspirujących, częściej jednak przechodzących w niekontrolowaną logoreję. Swobodna inspiracja postfreudowską psychoanalizą prowadzi autora do konstatacji w rodzaju: „oko, od czasu Edypa, jest substytutem fallusa”; „odrywając oko od ciała, ratuję fallusa. Lecz wiadomo, że ratunek jest złudny: wyobrażenie jest tylko fantazmatem. Rozkoszą fetyszysty”, itp. (Régis Michel, *La peinture comme crime, ou, La part maudite de la modernité*, [katalog wystawy] Paris, musée du Louvre, hall Napoléon, 15 octobre 2001 – 14 janvier 2002, Paris 2001, s. 161, 154).
- ⁴ Arthur Symonds, *A French Blake: Odilon Redon*, „The Art Review”, July 1890, s. 206, cyt. za: Jodi Hauptman, *Beyond the visible*, [w:] *Beyond the visible. The art of Odilon Redon*, s. 36.
- ⁵ *Odilon Redon. Prince of dreams...*, s. 115. Autorzy w zestawieniu dwóch wyobrażeń widzą syntetyczny obraz sprzeciwu Redona wobec pozytywistycznego scjentyzmu. Tamże przytoczone (przypis 97) poglądy Hipolita Taine’a o „oczach duszy” i „oczach, które mamy w głowie”, przyznającego w sztuce wyższość tym ostatnim – „Oko jest smakoszem jak i usta, a malarstwo jest wykwinną ucztą, którą dla niego zastawiono. Dlatego to Niemcy i Anglia nie mają wcale wielkich malarzy. W Niemczech zbyt wielka władza

- czystych idei nie zostawiła miejsca czułości oka” itd. (Hippolyte Taine, *Filozofia sztuki*, przeł. Antoni Sygietyński, Warszawa 1874, cz. 2, s. 24).
- ⁶ Jodi Hauptman, op. cit., s. 45.
 - ⁷ Poczynając od klasycznego już studium Svena Sandströma *Le monde imaginaire d’Odilon Redon. Étude iconologique* (Lund 1955).
 - ⁸ Roger Mesley, *The mystic quest in art of Odilon Redon*, Princeton 1984, niepublikowana dysertacja, omówiona przez Wojtecha Jirata-Wasiutynskiego: *The balloon as metaphor in the early work of Odilon Redon*, „Artibus et Historiae” 1992, nr 25, s. 195–206. Aktualną bibliografię prac dotyczących Odilona Redona zawiera katalog wystawy *Beyond the visible. The art of Odilon Redon*.
 - ⁹ Stephen Eisenman, *The temptation of Saint Redon. Biography, ideology, and style in the „Noirs” of Odilon Redon*, Chicago 1992.
 - ¹⁰ Dario Gamboni, *La plume et le pinceau. Odilon Redon et la littérature*, Paris 1989; Asher Etan Miller, *Literary and pictorial sources in the graphic work of Odilon Redon*, „The Burlington Magazine”, 146, nr 1213 (April 2004), s. 234–242.
 - ¹¹ Stosunkowo niedawno odkryto, że Redon jako dziecko był parokrotnie wożony do miejsca pielgrzymek maryjnych w Verdelaix koło Bordeaux i uznany za cudownie uzdrowionego z epilepsji, która to choroba musiała pozostawić ślady neurologiczne i psychiczne, jak także tłumaczy niektóre fakty z wczesnej biografii artysty (*Odilon Redon. Prince of dreams...*, s. 17, 21–22).
 - ¹² Barbara Larson, *The Franco-Prussian war and cosmological symbolism in Odilon Redon „Noirs”*, „Artibus et Historiae” 2004, nr 50.
 - ¹³ Zwłaszcza tekst Régis Michela (op. cit.).
 - ¹⁴ *Odilon Redon. Prince of dreams...*, s. 16 i nn. Na krytycznej analizie źródeł oparta jest publikowana tamże obszerna biografia Redona.
 - ¹⁵ Douglas W. Druick i Peter Kort Zegers szczegółowo przedstawiają współczesną recepcję *Dans le Rêve* (ibidem, s. 128–134), jak też starannie prze-myślane prezenty, jakie Redon robił ze swego albumu, wyraźnie z myślą o budowaniu swojej pozycji i wizerunku.
 - ¹⁶ Zwrot *bas de plafond*, cytowany parokrotnie przez Ary’ego Leblonda (*Odilon Redon et l’impressionnisme. Suite d’entretiens dans le jardin et l’atelier de Bièvres*, „Le peintre. Guide de collectionneur” 1957, nr 1, s. 6–11).
 - ¹⁷ Zapis z 1898 roku, cyt. za: *Odilon Redon. Prince of dreams...*, s. 393, przyp. 79.
 - ¹⁸ Odilon Redon, *Sobie samemu. Dziennik 1867–1915*, tłum. Halina Ostrowska-Grabska, [w:] *Moderniści o sztuce*, wybrała, oprac. i wstępem opatrzyła Elżbieta Grabska, Warszawa 1971, s. 259 (fragment dziennika).
 - ¹⁹ Nieadekwatności autokomentarzy Redona do jego sztuki bardzo krytycznie przedstawia Régis Michel (op. cit., s. 234–244).

- ²⁰ Odilon Redon, *À soi-même. Journal (1867–1915). Notes sur la vie, l'art et les artistes*, Paris 1961, s. 55.
- ²¹ Joris-Karl Huysmans, *Monstrum [Z Certains]*, [w:] *Joris-Karl Huysmans o sztuce*, wybór, oprac. i wstęp Elżbiety Grabskiej, przeł. Halina Ostrowska-Grabska, Wrocław–Warszawa–Kraków 1969, s. 134–144. O relacji Redon–Huysmans zob. Marina van Zuylen, *The secret life of monsters*, [w:] *Beyond the visible. The art of Odilon Redon*, s. 63–64.
- ²² Odilon Redon, *À soi-même...*, s. 28.
- ²³ *Ibidem*, s. 62.
- ²⁴ *Ibidem*, s. 29.
- ²⁵ Émile Hennequin, *La critique scientifique*, Paris 1888, cyt. za: *Symbolist art theories. A critical anthology*, ed. by Henri Dorra, Berkeley–London 1994, s. 44–48.
- ²⁶ Zwłaszcza w listach: *Lettres d'Odilon Redon, 1878–1916*, Bruxelles 1923.
- ²⁷ Druick i Zegers, dokonując krytycznej konfrontacji publikowanych pism Redona z jego wypowiedziami o bardziej prywatnym charakterze (listy, notatki), korzystają z nich do celów interpretacyjnych, świadomi jednak obecnych tu zabiegów automitologizujących.
- ²⁸ Jodi Hauptman, op. cit., s. 39.
- ²⁹ Marina van Zuylen wskazuje na możliwość bezpośredniej inspiracji Redona ostatnimi zdaniem *O pochodzeniu gatunków*, gdzie mowa o niekończącym się łańcuchu ewolucji od form najprostszych do najpiękniejszych (op. cit., s. 66).
- ³⁰ *Odilon Redon. Prince of dreams...*, s. 180.
- ³¹ Joris-Karl Huysmans, op. cit., s. 141–142.
- ³² Odilon Redon, *À soi-même...*, s. 28.
- ³³ *Ibidem*, s. 18.
- ³⁴ Rozwojowi różnych teorii percepcji i „nowoczesnego” widzenia w XIX wieku poświęcona jest książka Jonathana Cray’ego *Techniques of the observer. On vision and modernity in the nineteenth century*, Cambridge, Mass. 1990; również tegoż, *Suspensions of perception. Attention, spectacle, and modern culture*, Cambridge, Mass. – London 2001.
- ³⁵ Jonathan Cray, *Suspensions of perception*, s. 153. Autor przywołuje badania Helmholtza w kontekście malarstwa Georges’a Seurata, lecz „ośnienie rozczarowaniem”, niesione przez badania nad percepcją wzrokową, wydaje się przynajmniej w takim samym stopniu stanowić kontekst sztuki Redona.
- ³⁶ *Ibidem*, s. 155.
- ³⁷ *Ibidem*.
- ³⁸ Martin Jay, *Downcast eyes. The denigration of vision in twentieth-century French thought*, Berkeley – Los Angeles 1994, s. 150.
- ³⁹ Jean-Louis Comolli, „Machines of the visible”, [w:] *The Cinematic apparatus*, ed. by Teresa de Lauretis, Stephen Heath, New York 1985, s. 149.

- ⁴⁰ Odilon Redon. *Prince of dreams...*, s. 124.
- ⁴¹ Ibidem, s. 126.
- ⁴² Poza cytowaną wystawą w MoMa na przykład wystawa *Odilon Redon. La natura dell'invisible*, Museo Cantonale d'Arte, Lugano 1996; Barbara Larson, *Odilon Redon and the Pasturian revolution. Health, illness, and „le monde invisible”*, „Science in Context”, 17, 2004, nr 4, s. 503–524.
- ⁴³ Joris-Karl Huysmans, *Na wspaniałość*, przeł. i wstępem poprzedził Julian Rogoziński, Warszawa 1976.
- ⁴⁴ Leone Battista Alberti, *O malarstwie*, oprac. Maria Rzepińska, przeł. Lidia Winniczuk, Wrocław–Warszawa–Kraków 1963, s. 5.
- ⁴⁵ Étienne Jollet (*Les limites du visible à l'époque moderne*, [w katalogu wystawy:] *Aux origines de l'abstraction 1800–1914*, musée d'Orsay, Paris 2004, s. 35) wyraża przekonanie, że „refleksja nad przekroczeniem widzialności jest stale obecna w figuracji [od renesansu do początków XIX wieku] z racji dominującej roli chrześcijaństwa”. Owe „przekroczenia widzialności” dokonywały się za sprawą wizualnych konwencji, o których mowa dalej.
- ⁴⁶ Jean Moréas, *Symbolizm [1886]*, tłum. M. Żurowski, [w:] *Moderniści o sztuce*, s. 255–256.
- ⁴⁷ Albert Aurier, *Symbolizm w malarstwie – Paul Gauguin [1891]*, tłum. Hanna Morawska, [w:] *Moderniści o sztuce*, s. 269, 271.
- ⁴⁸ Ibidem, s. 263; por. też Platon, *Państwo*, ks. 7, 515 d. Motto artykułu Aurierea różni się nieco od tekstu Platona i w swym literackim charakterze odbiega od istniejących polskich przekładów.
- ⁴⁹ Ibidem, s. 268.
- ⁵⁰ Określenie Williama Butlera Yeatsa, *Wstęp do „Księgi obrazów” W. T. Horton [1898]*, tłum. Róża Jabłkowska, [w:] *Moderniści o sztuce*, s. 302.
- ⁵¹ Cyt. za: Eric Clemens, *Barokowa swoboda we współczesnej Belgii*, [w katalogu wystawy:] *Sila wyobraźni. Symbolizm w Belgii. La force de l'imaginaire. Bruxelles et le symbolisme*, Galeria MCK, Kraków 2000, s. 17.
- ⁵² O ograniczeniach niewerbalnego, w tym głównie wizualnego przekazywania idei pisze Ernst H. Gombrich (*Obraz wizualny*, tłum. Agnieszka Morańska, [w:] *Symbol i symbolika*, wybrał i wstępem opatrzył Michał Głowiński, przeł. Agnieszka Borkowska et al., Warszawa 1990, s. 312–338).
- ⁵³ Pojęcie „reprezentacji” uznane jest za jedno z podstawowych we współczesnych badaniach nad sztuką. Pozostaje wieloznaczne, zakorzenione w filozofii, teologii, teorii sztuki, historycznie zmienne. „Dzieje tej dyskusji można bez przesady sprowadzić do historii wyborów między dwoma sposobami ujmowania tego, co widzialne: jako tego, co samo się prezentuje oczom i w tym samopokazaniu znajduje swój kres, oraz tego, co umniejszając własną autonomię, pozwala zaistnieć czemuś innemu” – twierdzi Michał Paweł Markowski (*Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona*

- do *Kartezjusza*, Gdańsk 1999, s. 13). Z punktu widzenia teorii sztuk wizualnych sprawa wygląda bardziej zawile (por. David Summers, *Representation*, [w:] *Critical terms for art history*, ed. by Robert S. Nelson, Richard Shiff, Chicago–London 1996, s. 3–16, oraz Keith Moxey, *The practice of theory. Poststructuralism, cultural politics and art history*, Ithaca–London 1996, rozdział „Representation”). Niemniej owo uproszczone, dwudzielne rozumienie reprezentacji może być pomocne do wyjaśnienia symbolistycznych dylematów.
- ⁵⁴ Platon, *Faidros*, przeł., wstępem, komentarzem i skorowidzem opatrzył Leopold Regner, Warszawa 1993, s. 31 (247c).
- ⁵⁵ Albert Aurier, op. cit., s. 266–267; kolejne cytaty: s. 268, 267.
- ⁵⁶ Odilon Redon, *À soi-même*, s. 48.
- ⁵⁷ *Ibidem*, s. 132.
- ⁵⁸ Odilon Redon, *Écrit*, Paris 1898, s. 34, cyt. za: *Odilon Redon. Prince of dreams...*, s. 393, przyp. 79.
- ⁵⁹ Leonardo da Vinci, *Traktat o malarstwie*, przekład, przedmowa, wprowadzenie i komentarz Maria Rzepińska, Gdańsk 2006, s. 151 [60]. Redon wspomina także ojca, radzącego mu wpatrywanie się w chmury, w których zobaczyć można rzeczy cudowne i fantastyczne (*À soi-même*, s. 10). O teoretycznych i literackich źródłach „obrazu w chmurach” por. Ernst H. Gombrich, *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawiania obrazowego*, przeł. Jan Zaranowski, Warszawa 1981, rozdział VI.
- ⁶⁰ Dario Gamboni, *Potential images. Ambiguity and indeterminacy in modern art*, London 2002, s. 70.
- ⁶¹ Ernst H. Gombrich, *Sztuka i złudzenie*, s. 184 i n.
- ⁶² *Ibidem*, s. 56.
- ⁶³ Suzanne Folds McCullagh, Inge Christine Swenson, *A new „Parsifal” by Odilon Redon*, „Print Collector’s Quarterly”, 7, 1976, nr 3, s. 108–109.
- ⁶⁴ Roger Mesley, *Odilon Redon. Visions and visionaries*, „Art Magazine”, 51, 1979, nr 45, s. 63–64.
- ⁶⁵ Dario Gamboni, *Potential images*, s. 71.
- ⁶⁶ Stéphane Mallarmé, *Z odpowiedzi na ankietę J. Huweta: Evolution littéraire [1891]*, tłum. Maciej Żurowski, [w:] *Moderniści o sztuce*, s. 252.
- ⁶⁷ Odilon Redon, *À soi-même*, s. 128. Tamże artysta wiele pisze na temat techniki litograficznej, jej możliwości i warsztatowych ograniczeń.
- ⁶⁸ List do Frizeau, 1911, cyt. za: *Odilon Redon. Prince of dreams...*, s. 393, przyp. 85.
- ⁶⁹ List do Émile’a Bernarda, cyt. za: *ibidem*, s. 394, przyp. 87.
- ⁷⁰ Referując badania konserwatorskie, znaczenie techniki węglowej dla sztuki Redona analizuje i podkreśla Jodi Hauptman (op. cit., s. 27–31).
- ⁷¹ Wieloznaczność ta była dostrzegana przez ówczesną krytykę, także tę niechętną artyście. W 1886 roku Octave Mirbeau ironizował: „niejasne kształ-

- ty, które równie dobrze mogą być magicznymi jeziorami, jak świętymi słoniami, tak nieziemskim kwiatem, jak szpilką do krawata, jako że w istocie nie przedstawiają niczego” (cyt. za: Dario Gamboni, *Potential images*, s. 77).
- ⁷² Stéphane Mallarmé, op. cit., s. 252.
- ⁷³ Odilon Redon, *À soi-même*, s. 100. Gamboni (*Potential images*, s. 9) wyraża przekonanie, że jest to objaw tendencji równie ważnej dla samego Redona, jak też dla sztuki jego czasów, tendencji obecnej w sztuce europejskiej od renesansu, nasilającej się w romantyzmie i osiągającej apogeum w symbolizmie.
- ⁷⁴ Odilon Redon, *À soi-même*, s. 110.
- ⁷⁵ Redon parokrotnie wypowiada się na temat wielkości oka: ibidem, s. 48, 58, 62, 160.
- ⁷⁶ W tekście z 1887 roku, zapowiadany jako „ostatnie słowa, które mnie wyjaśniają i podsumowują”, Redon wskazuje na trzy źródła sztuki: tradycję, rzeczywistość, czyli Naturę, oraz osobistą inwencję (ibidem, s. 129).
- ⁷⁷ „Wielką zasługą Goi jest stworzenie potworności prawdopodobnej. Jego monstra urodziły się zdolne do życia, normalne” – Charles Baudelaire, *O kilku karykaturzystach obcych*, [w:] idem, *Rozmaitości estetyczne*, wstęp i przekład Joanny Guze, komentarz i przypisy Claude’a Pichios w tłum. Jana Marii Kłoczowskiego, Gdańsk 2000, s. 192.
- ⁷⁸ Odilon Redon, *À soi-même*, s. 55.
- ⁷⁹ Rysunek Redona zestawia z emblemem Albertiego Régis Michel (op. cit., s. 156).
- ⁸⁰ Sven Sandström, op. cit., s. 66.
- ⁸¹ Wyobrażenie to było interpretowane jako obraz Boga według prorocstwa Izajasza – R. Miedema, *L'œuvre graphique d'Odilon Redon*, La Haye 1913, s. 38.
- ⁸² Régis Michel, op. cit., s. 164.
- ⁸³ Miedema łączył te postacie z małżeństwem Redona, zawartym w 1880 roku (op. cit., s. 38).
- ⁸⁴ Régis Michel, op. cit., s. 164.
- ⁸⁵ Albert Aurier, op. cit., s. 271.
- ⁸⁶ Ibidem, s. 274.
- ⁸⁷ Michel Henry, *Voir l'invisible. Sur Kandinsky*, Paris 1988.
- ⁸⁸ Joris-Karl Huysmans, *Na wspak*, s. 111.
- ⁸⁹ Régis Michel, op. cit., s. 234.
- ⁹⁰ *Naga kobieta pomiędzy sferami*, Paryż, Musée du Petit Palais.
- ⁹¹ *Tchnienie prowadzące byty jest też między sferami*, Paryż, Bibliothèque nationale de France.
- ⁹² Pojedyncza kula i kule w różnych układach to typowe ćwiczenie w nauce budowania światłocieniem efektu trójwymiarowości. Por. na przykład plan-

sze w podręczniku Rogera de Piles *Cours de peinture par principes* (Paris 1708, s. 382).

⁹³ Régis Michel, op. cit., s. 244.

⁹⁴ Paul Gauguin, *Z brulionu listu o Redonie [1889]*, tłum. Halina Ostrowska-Grabska, [w:] *Moderniści o sztuce*, s. 262.

Obraz za szybą

¹ Fragment poematu Tadeusza Różewicza *Francis Bacon czyli Diego Velazquez na fotelu dentystycznym*, 1995 („Twórczość” 1995, nr 7/8, s. 10).

² Miron Białoszewski, *Sobota, Raj*, [w:] tegoż, *Utwory zebrane*, t. 5: *Szumy, zlepy, ciągi*, Warszawa 1989, s. 315, 282.

³ Sytuację taką opisuje Jonathan Miller – *On reflection*, London 1998, s. 47. Książka towarzyszyła wystawie *Mirror image: Jonathan Miller on reflection* w National Gallery w Londynie w 1998 roku.

⁴ Ibidem.

⁵ Walter Benjamin, *Dzielo sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, przeł. Janusz Sikorski, [w:] idem, *Twórca jako wytwórca*, wyboru dokonał Hubert Orłowski, wstęp Jerzy Kmita, przeł. z niemieckiego Hubert Orłowski, Janusz Sikorski, Poznań 1975, s. 86.

⁶ Hans-Georg Gadamer, *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, przeł. Krystyna Krzemieniowa, Warszawa 1993, s. 49.

⁷ „Dekoncentracja i skupienie stanowią względem siebie przeciwieństwo, co upoważnia do następującego sformułowania: Odbiorca skupiony nad dziełem sztuki zagłębia się w nim, przenika do dzieła, niczym malarz z chińskiej legendy na widok swego skończonego obrazu, podczas gdy rozkojarzona masa w sobie pograża dzieło sztuki” – diagnozę tę, rozpatrując malarstwo i film, stawiał już Benjamin, aczkolwiek jej ideologiczne podłoże jest całkowicie anachroniczne (Walter Benjamin, op. cit., s. 92).

⁸ Jonathan Miller, op. cit., s. 10.

⁹ Jan Białostocki, *Człowiek i zwierciadło w malarstwie XV i XVI wieku: trwałość i przemijanie*, [w:] idem, *Symbole i obrazy w świecie sztuki*, Warszawa 1982, s. 86–102. *Portret Arnolfinich*, znajdujący się w londyńskiej National Gallery, był też punktem wyjścia wspomnianej wyżej wystawy.

¹⁰ Ibidem, s. 88–89.

¹¹ Właśnie odbicie w lustrze jest punktem wyjścia do różnych interpretacji obrazu. Por. Antoni Ziemia, „Arnolfini” i inne portrety Jana van Eycka, [w:] *Wielkie dzieła – wielkie interpretacje. Materiały LV ogólnopolskiej sesji naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa, 17–18 listopada 2006, pod red. Marii Poprzęckiej, Warszawa 2007, s. 11–23.

¹² Zagadnienie lustrzanego odbicia w obrazie Maneta, jego znaczenia, jak też przedstawieniowych niekonsekwencji przewijają się w kilku artykułach zbioru

rowego opracowania *12 views of Manet's „Bar”* (ed. Bradford R. Collins, Princeton 1996).

- ¹³ Jonathan Miller, op. cit., s. 59.
- ¹⁴ To jedno z najbardziej dyskutowanych pojęć w dzisiejszej historii sztuki jest dalekie od jednoznacznego określenia, a jego omówienia mają charakter raczej historyczno-prezentacyjny niż definicyjny. Por. David Summers, *Representation*, [w:] *Critical terms for art history*, ed. Robert S. Nelson, Richard Schiff, Chicago–London 1996, s. 3–15; Keith Moxey, *The practice of theory. Poststructuralism, cultural politics, and art history*, New York 1994, s. 29–40. Najbliższe przyjętemu tu przeze mnie rozumieniu jest stanowisko opisane przez Moxeya, związane z krytykami Ernsta Gombricha (Nelson Goodman, Norman Bryson), „sądzącymi, iż wizualna reprezentacja ma mniej do czynienia z wiecznym dążeniem do osiągnięcia mimetycznej dokładności – to znaczy z dążeniem artysty do powtórzenia przedmiotu percepcji – a więcej z tworzeniem, przedstawianiem i rozpowszechnianiem wartości kulturowych”.
- ¹⁵ Platon, *Państwo*, tłum. Władysław Witwicki, Warszawa 1990, ks. 7, 515d.
- ¹⁶ Hans-Georg Gadamer, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, przeł. Bogdan Baran, Kraków 1993, s. 152.
- ¹⁷ Michał Paweł Markowski, *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, Gdańsk 1999, s. 38. Znaczna część książki traktuje o tradycji i rozwoju owych dwóch sposobów naśladowania.
- ¹⁸ Oskar Bätschmann, *The artist in the modern world. A conflict between market and self-expression*, Köln 1997, s. 186. Więcej na temat tej pracy Duchampa, a przede wszystkim samej *Wielkiej szyby* w rozdziale „Obraz niemożliwy” w niniejszej książce.
- ¹⁹ Ibidem, s. 187.
- ²⁰ Sergiusz Michalski, *Public monuments. Art in political bondage 1870–1997*, London 1998, s. 188 i n.
- ²¹ Związła prezentacja: Michael Camille, *Simulacrum*, [w:] *Critical terms for art history*, s. 31–44.
- ²² Michel Foucault, *To nie jest fajka*, ilustracje René Magritte, przekład Tadeusz Komendant, Gdańsk 1996.
- ²³ Michael Camille, op. cit., s. 40.
- ²⁴ Określenie Małgorzaty Baranowskiej w odniesieniu do poezji Wisławy Szymborskiej – *Tak lekko było nic o tym nie wiedzieć... Szymborska i świat*, Wrocław 1996.

Obraz za mgłą

- ¹ Claude Monet. *Vues de la Tamise à Londres. Exposition du 9 mai au 4 juin 1904, Galerie Durand-Ruel, Paris*, cyt. za: Helena Blum, Olga Boznańska. *Zarys życia i twórczości*, Kraków 1964, s. 88.

- ² Oscar Wilde, *Zanik kłamstwa. Dialog [1884]*, [w:] idem, *Dialogi o sztuce*, przekład Marii Feldmanowej, Warszawa 1923, s. 38–39.
- ³ Julian Klaczko, *Sztuka polska (1857)*, [w:] *Z dziejów polskiej krytyki i teorii sztuki*, t. 2: *Spór o rację bytu polskiej sztuki narodowej (1857–1891). Warszawska krytyka artystyczna (1875–1890)*, Warszawa 1961, s. 43.
- ⁴ Wolfgang Schöne, *Über das Licht in der Malerei*, Berlin 1989 (wyd. 1: 1954).
- ⁵ Ernst H. Gombrich, *Shadows. The depiction of cast shadows in Western art. A companion volume to an exhibition at the National Gallery*, London 1995; Michael Baxandall, *Shadows and Enlightenment*, Yale 1995; Victor Stoichita, *Krótko historia cienia*, przeł. Piotr Nowakowski, Kraków 2001.
- ⁶ Victor Stoichita, op. cit., s. 21.
- ⁷ Ibidem, s. 42.
- ⁸ *Ma ditemi: che son li segni bui / di questo corpo* (Dante, *Raj*, II, 49–50).
- ⁹ Leone Battista Alberti, *O malarstwie*, oprac. Maria Rzepińska, przeł. Lidia Winniczuk, Wrocław–Warszawa–Kraków 1963, s. 29.
- ¹⁰ Ibidem, s. 45.
- ¹¹ Ibidem.
- ¹² Ibidem, s. 11.
- ¹³ Ibidem, s. 30.
- ¹⁴ Leonardo da Vinci, *Traktat o malarstwie*, przekład, przedmowa, wprowadzenie i komentarz Maria Rzepińska, Gdańsk 2006 (tu i przy kolejnych cytatach podane numery notat).
- ¹⁵ Ibidem, s. 537 (komentarz Marii Rzepińskiej).
- ¹⁶ Ibidem.
- ¹⁷ Jan Białostocki, *Idea Leonarda urzeczywistniona przez Poussina*, [w:] idem, *Pięć wieków myśli o sztuce. Studia i rozprawy z dziejów teorii i historii sztuki*, Warszawa 1959, s. 86. O obrazie Poussina jako „granicy malarstwa”: Oscar Bätschmann, *Nicolas Poussin Landschaft mit Pyramus und Thiesbe. Das Liebesunglück und die Grenzen der Malerei*, Frankfurt am Main 1987.
- ¹⁸ Cyt. za: ibidem, s. 85.
- ¹⁹ Anne Friedberg, *The virtual window. From Alberti tu Microsoft*, Cambridge, Mass. – London 2006, szczególnie rozdział „Descartes’s Window”.
- ²⁰ Victor Stoichita, op. cit., s. 56.
- ²¹ Ibidem.
- ²² Jean Clair, *Perspectives dépravées*, [w katalogu wystawy:] *David Hockney. Dialogue avec Picasso*, Musée Picasso, Paris 1999, s. 26.
- ²³ Por. rozdziały „Oko za oko” i „Grzeszne oko” w tymże tomie.
- ²⁴ Denis Diderot, *De l’interprétation de la nature*, [w:] idem, *Œuvres philosophiques*, Paris 1956, s. 181.
- ²⁵ Tadeusz Ślawek, *Początekoniec. Stanisława Dróżdża „Eschatologia egzystencji”*, [w katalogu wystawy:] *Stanisław Dróżdź. Poezja konkretna*, Galeria Foksal, Warszawa 1997, nlb.

Niedowidzenie

- ¹ Tekst traktuje o etiudach filmowych Tadeusza Piechury *Plac Wolności, Plac Niepodległości*, Galeria Atlas Sztuki, 5–7 listopada 2004.
- ² Hans-Georg Gadamer, *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, przeł. Krystyna Krzemieniowa, Warszawa 1993, s. 49.

Obraz pod powiekami

- ¹ Paweł Muratow, *Obrazy Włoch*, przeł. Paweł Hertz, t. 1–2, Warszawa 1972.
- ² Wojciech Karpiński, *Pamięć Włoch*, Gdańsk 1997.
- ³ Jarosław Iwaszkiewicz, *Podróże do Włoch*, Warszawa 1980, s. 221.
- ⁴ Charles Baudelaire, *O kilku karykaturzystach obcych*, [w:] idem, *Rozmaitości estetyczne*, wstęp i przekład Joanny Guze, komentarz i przypisy Claude'a Pichois w tłum. Jana Marii Kłoczowskiego, Gdańsk 2000, s. 191–192.
- ⁵ Francis D. Klingender, *Goya in the democratic tradition*, London 1948, s. 221. Supozycja ta została podważona przez Jonathana Mayne'a – Charles Baudelaire, *The painter of modern art and other essays*, transl. and ed. by Jonathan Mayne, London 1964, s. 192. Zestawienie obu rycin z tekstem Baudelaire'a każe jednak przyznać rację Klingenderowi, zwłaszcza że w eseju Baudelaire'a dźwięczy echo innych jeszcze tekstów Gautiera – por. Charles Baudelaire, *Rozmaitości estetyczne*, s. 502, przyp. 2, 4.
- ⁶ Istnieje kilka polskich tłumaczeń tego tekstu, najnowsze Piotra Kopszaka w: Walter Pater, *Renesans. Rozważania o sztuce i poezji*, Warszawa 1998, s. 97 i n.
- ⁷ George Boas, *The Mona Lisa in the history of taste*, „Journal of the History of Ideas”, I, 1940, nr 1, s. 207–224. Przedruk w: *Ideas in cultural perspective*, ed. by Philip Wiener, Aaron Noland, New Brunswick, N.J. 1962, s. 127–144.
- ⁸ Cytuję przekład Jarosława Krawczyka zamieszczony w: idem „Głowa na którą wszystkim koniec świata przyszedł”, [w:] *Czas i wyobraźnia. Studia nad plastyczną i literacką interpretacją dziejów*, pod red. Małgorzaty Kitowskiej-Lysiak i Elżbiety Wolickiej, Lublin 1995, s. 91 i n.
- ⁹ Obszerny przegląd interpretacji ryciny Dürera podaje Wojciech Bałus (*Mundus melancholicus. Melancholiczny świat w zwierciadle sztuki*, Kraków 1996, rozdział „Melancholia jako nierozstrzygalność”).
- ¹⁰ Hans Belting, *The invisible masterpiece*, London 2001, rozdział 10 „The cathedral of memory”.
- ¹¹ Marcel Proust, *W poszukiwaniu straconego czasu*, t. 5: *Uwięziona*, tłum. Tadeusz Żeleński (Boy), Warszawa 1958, s. 202–203. Tu można dodać, że

„kawalek żółtej ściany” stał się z kolei przedmiotem intelektualnej zabawy w powieści Jeana d’Ormessona: „Jeźdźcy [...] zatrzymują się. Młody z nich ma na sobie niebieski strój pазia, a na głowie słynną okrągłą czapkę z żółtego jedwabiu, która tak podobała się Proustowi i o której bredzi w gorączce umierający Bergotte” (Jean d’Ormesson, *Chwała cesarstwa*, tłum. Eligia Bąkowska, Warszawa 1975, s. 249).

¹² Hans Belting, op. cit., s. 232.

¹³ Ibidem, s. 228.

¹⁴ Zdanie to pada w polemice ze Svetlaną Alpers (*The art of describing. Dutch art in the seventeenth century*, Chicago 1983), która mówi o Proustowskim opisie *Widoku Delft*: „to oko, a nie człowiek-obszawator”. „Tak jakby oko było «czyste» – organ bez drgań. I jakby «czystość» spojżenia oznaczała akt obserwowania wszystkiego, chwywania wszystkiego, obrysowywania wszystkiego, inaczej mówiąc: r o z d r a b n i a n i a widzialnego” – ripostuje Georges Didi-Huberman (*Devant l’image. Question posée aux fins d’une histoire de l’art*, Paris 1990, s. 291). O *Widoku Delft* i odstępstwach Vermeera od konwencji widoków topograficznych zob. Antoni Ziemia, *Iluzja a realizm. Gra z widzem w sztuce holenderskiej 1580–1660*, Warszawa 2005, s. 279–283.

¹⁵ Paul Claudel, *L’œil écoute. La peinture hollandaise. La peinture espagnole. Écrits sur l’art*, Paris 1964, s. 34.

¹⁶ Tadeusz Różewicz, *Złowiony*, cyt. za: Robert Cieślak, *Oko poety. Poezja Tadeusza Różewicza wobec sztuk wizualnych*, Gdańsk 1999, s. 216.

¹⁷ Zdaniem Georges’a Didiego-Hubermana dla historii sztuki utożsamiającej widzenie i wiedzę ideałem wiedzy pozostaje „wyczerpujący opis” (op. cit., s. 274).

¹⁸ Georges Didi-Huberman, op. cit.; jeden z rozdziałów opublikowany w języku polskim: *Obraz jako rozdarcie i śmierć wcielonego Boga*, tłum. Mirosław Loba, „Artium Quaestiones”, X, 2000, s. 230.

¹⁹ Mariusz Bryl, *Historia sztuki na przejściu od kontekstowej Funktionsgeschichte ku antropologicznej Bildwissenschaft (casus Hans Belting)*, „Artium Quaestiones”, XI, Poznań 2000, s. 250.

²⁰ Kompetentne przeglądy aktualnych teoretycznych i metodologicznych problemów historii sztuki zawiera szereg artykułów Mariusza Bryla, zamieszczonych w pismach „Rocznik Historii Sztuki” i „Artium Quaestiones”.

²¹ Por. *The language of art history*, ed. by Salim Kemal, Ivan Gaskell, Cambridge 1991.

²² Georges Didi-Huberman, *Devant l’image*, s. 10 i n.

²³ Idem, *Obraz jako rozdarcie...*, s. 249.

²⁴ Ibidem, s. 267.

²⁵ Taki obraz wylania się z książki Jana Białostockiego *Historia sztuki wśród nauk humanistycznych* (Wrocław 1980).

- ²⁶ Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, s. 21.
- ²⁷ Ibidem, s. 22 i nn. W toku rozważań autor wprowadza istotne rozróżnienie *visible* i *visuel* – widzialny i wzrokowy.
- ²⁸ Ibidem, s. 25–28.
- ²⁹ Hans Belting, *Obraz i jego media. Próba antropologiczna*, tłum. Mariusz Bryl, „Artium Quaestiones”, XI, 2000, s. 296.
- ³⁰ Ibidem, s. 329.
- ³¹ Ibidem, s. 296.
- ³² Ibidem, s. 325.
- ³³ Cyt. za: Mariusz Bryl, op. cit., s. 250.
- ³⁴ David Hockney, *Camera works*, London 1984, s. 17. Tu można dodać, że aparat fotograficzny z regulacją ostrości, a zwłaszcza popularne kamery z automatycznym fokusem ostatecznie ustanowiły jeden poprawny, tzn. „ostry” sposób widzenia. Jean Clair sądzi, że tworzona na komputerze przestrzeń wirtualna jest w prostej linii kontynuacją racjonalnej, jednolitej i izotropowej przestrzeni Brunelleschiego (Jean Clair, *Perspectives dépravées*, [w katalogu wystawy:] *David Hockney. Dialogue avec Picasso*, Musée Picasso, Paris 1999, s. 27).
- ³⁵ Julia Hartwig, *Jak dotrzeć*, [w:] eadem, *Nie ma odpowiedzi*, Warszawa 2001, s. 10.
- ³⁶ Henri Bergson, *Pamięć i życie*, przekład Anita Szczepańska, wybór tekstów Gilles Deleuze, Warszawa 2001, s. 40 i n.
- ³⁷ Ibidem, s. 42. Odwołanie się do pism Bergsona, ściśle związanych z żywą przed stu laty filozoficzną refleksją zainspirowaną psychofizjologią percepcji, może wydać się anachroniczne. To jednak Bergson pierwszy interesował się „obrazem pod powiekami”, powidokami, obrazami siatkówkowymi, wywierając długotrwały wpływ na artystów zainteresowanych „innym widzeniem” – por. Leszek Brogowski, *Powidoki i po... Unizm i „Teoria widzenia” Władysława Strzemińskiego*, Gdańsk 2001, szczególnie s. 81–82.
- ³⁸ Georges Didi-Huberman, *Obraz jako rozdarcie...*, s. 248.
- ³⁹ Ibidem, s. 232 i n.
- ⁴⁰ David Freedberg, *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, przekład Ewa Klekot, Kraków 2005, szczególnie s. 13–18.
- ⁴¹ Stanisław Barańczak, *Twarz Brunona Schulza*, [w:] idem, *Tablice z Macondo. Osiemnaście prób wytłumaczenia, po co i dlaczego się pisze*, Londyn 1990, s. 109.
- ⁴² Julia Hartwig, *Sześć stron świata*, „Gazeta Wyborcza” 27 sierpnia 2002.
- ⁴³ Mariusz Bryl, op. cit., s. 267.
- ⁴⁴ Joanna Pollakówna, *Modlitwa o obraz*, [w:] eadem, *Ogarnęłaś mnie chłodem*, Kraków 2003, s. 19.

Patrzeć do bólu

- ¹ Horacy, *Pieśni*, III, 5, [w:] idem, *Dziela wszystkie*, przeł., wstępem i komentarzem opatrzył Andrzej Lam, Warszawa 1996, s. 80.
- ² Marcus Tullius Cicero, *O powinnościach*, [w:] idem, *O państwie. O prawach. O powinnościach. O cnotach*, przeł. Wiktor Kornatowski, komentarzem opatrzył Kazimierz Leśniak, Warszawa 1960, s. 348 (13, 39).
- ³ Kwintylijan, *Kształcenie mówcy*, przeł. Mieczysław Brożek, [w:] *Mysliciele, kronikarze i artyści o sztuce. Od starożytności do 1500 roku*, wybrał i oprac. Jan Białostocki, Gdańsk 2001, s. 39.
- ⁴ Jonathan Crary, *Aueuglante lumière*, [w katalogu wystawy:] *Aux origines de l'abstraction 1800–1914*, musée d'Orsay, Paris 2004, s. 105.
- ⁵ Platon, *Państwo*, przeł. Władysław Witwicki, Warszawa 1990 (514a–515c).
- ⁶ Victor Stoichita, *Krótką historia cienia*, przeł. Piotr Nowakowski, Kraków 1997, s. 23.
- ⁷ Leone Battista Alberti, *O malarstwie*, oprac. Maria Rzepińska, przeł. Lidia Winniczuk, Wrocław–Warszawa–Kraków 1963, księga druga.
- ⁸ Nicolas Poussin [list do Chambray], [w:] *Nicolas Poussin i teoria klasycyzmu*, oprac. i przekład Jan Białostocki, Wrocław 1953, s. 60.
- ⁹ Leone Battista Alberti, op. cit., s. 54.
- ¹⁰ Erwin Panofsky, *Galileusz jako krytyk artystyczny. Postawa estetyczna i myśl naukowa*, tłum. Jan Białostocki, [w:] idem, *Studia z historii sztuki*, wybrał, oprac. i opatrzył posłowiem Jan Białostocki, Warszawa 1971, s. 293. Obserwacje na temat związku Cigolego z Galileuszem: Martin Kemp, *The science of art. Optical themes in western art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven – London 1990, s. 93–98.
- ¹¹ Martin Kemp, op. cit., s. 157 i nn.
- ¹² Étienne Jollet, *Les limites du visible à l'époque moderne*, [w:] *Aux origines de l'abstraction 1800–1914*, s. 85. Różne przykłady wizualizacji wiedzy zob. Martin Kemp, *Visualizations. The nature book of art and science*, Berkeley – Los Angeles 2000.
- ¹³ Jacques Le Rider, *L'héritage de Goethe: romantisme et expressionnisme*, [w:] *Aux origines de l'abstraction 1800–1914*, s. 111–120.
- ¹⁴ Martin Kemp, op. cit., s. 303.
- ¹⁵ René Descartes, *Dioptrique*, [w:] idem, *Discours de la méthode pour bien conduire sa raison et chercher la vérité dans les sciences*, Leyden 1637, s. 48.
- ¹⁶ Jacques Derrida, *D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie*, Paris 1983, s. 27.
- ¹⁷ Jonathan Crary, op. cit., s. 109.
- ¹⁸ Leone Battista Alberti, op. cit., s. 40.

- ¹⁹ Jonathan Crary, op. cit., s. 107.
²⁰ Jacques Le Rider, op. cit., s. 112.
²¹ Leszek Brogowski, *Powidoki i po... Unizm i „Teoria widzenia” Władysława Strzemińskiego*, Gdańsk 2001, zwłaszcza rozdział „Niewidzenie widzenia”.
²² Wassily Kandinsky (Kandyński), *O duchowości w sztuce*, ze wstępem Maxa Billa, tłum. Stanisław Fijałkowski, Łódź 1996, s. 28.

Obraz niemożliwy

- ¹ Wskazówka Leonarda jest bardziej skomplikowana: „Weź szybę wielkości połowy karty królewskiej i trzymaj ją na wprost oczu, to jest pomiędzy okiem a przedmiotem, który chcesz rysować. Następnie odmierz odległość od twego oka do szyby na dwie trzecie łokcia i przytrzymaj głowę tak, abyś się nie mógł wcale ruszać. Następnie zamknij lub zakryj jedno oko i piórem lub ołówkiem narysuj na szybie to, co ci się poprzez nią ukazuje. Następnie przekalkuj z szyby, a przeprószywszy rysunek na dobry papier, możesz na nim malować, stosując prawidłowo perspektywę powietrzną” (Leonardo da Vinci, *Traktat o malarstwie*, przekład, przedmowa, wprowadzenie i komentarze Maria Rzepińska, Gdańsk 2006, s. 163 [90]).
- ² O związkach Duchamp–Leonardo: Theodore Reff, *Duchamp & Leonardo: L.H.O.O.Q. and...*, „Art in America” 1977, vol. 65, nr 1 (przedruk niem. w katalogu wystawy *Mona Lisa im 20. Jahrhundert*, Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg 1978, s. 56–77).
- ³ George Steiner, *Rzeczywiste obecności*, przeł. Ola Kubińska, Gdańsk 1997, s. 37 i 59.
- ⁴ Piotr Juszkiewicz, *Wolność i metafizyka. O tradycji artystycznej twórczości Marcela Duchampa*, Poznań 1995, s. 11.
- ⁵ Ibidem, s. 8.
- ⁶ Ibidem, s. 11.
- ⁷ Thierry de Duve, *Kant after Duchamp*, Cambridge, Mass. 1998, s. 196.
- ⁸ Cyt. za: Dario Gamboni, *Potential images. Ambiguity and indeterminacy in modern art*, London 2002, s. 142.
- ⁹ Cyt. za: ibidem, s. 148.
- ¹⁰ Tekst wykładu w aneksie do książki: Calvin Tomkins, *Duchamp. Biografia*, przekład Iwona Chlewińska, Poznań 2001, s. 455.
- ¹¹ Cyt. za: Dario Gamboni, op. cit., s. 148. Tu dodać można słowa już nie samego Duchampa, ale znającego świetnie jego intencje Waltera Arsenberga, przyszłego właściciela wielkiej kolekcji dzieł artysty. Gdy w 1917 roku w Society of Independent Artists w Nowym Jorku dyskutowano nad dopuszczeniem *Fontanny* na wystawę, malarz George Below zaprotestował, twierdząc, że obiekt jest nieprzyzwoity. „Tylko w oczach widza” – odparł Arsenberg.

- ¹² Właśnie technologia jest punktem wyjścia rozważań o *Szybie* dla Thierry'ego de Duve (op. cit., s. 185 i nn.).
- ¹³ Cyt. za: Piotr Juszkiewicz, op. cit., s. 21.
- ¹⁴ Dzieje publikacji przedstawia Piotr Juszkiewicz – zob. op. cit., a także idem, *Notatki i szkice Duchampa*, [w:] *Projekt, szkic, bozzetto. Materiały Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Nieborów 22–24 czerwca 1989*, pod red. Marii Poprzęckiej, Warszawa 1993, s. 7–86.
- ¹⁵ Hans Belting, *The invisible masterpiece*, London 2001, s. 323.
- ¹⁶ Ibidem. Belting uważa, że gdyby Duchamp nie zrobił *Szyby*, pozostawiając notatki i szkice, antycypowałby swoim postępowaniem konceptualizm lat sześćdziesiątych.
- ¹⁷ Ibidem, s. 316.
- ¹⁸ Pierre Cabanne, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Paris 1967; cyt. za: Piotr Juszkiewicz, op. cit., s. 112.
- ¹⁹ Piotr Juszkiewicz, op. cit., s. 11.
- ²⁰ Hans Belting, op. cit., s. 332.
- ²¹ Por. wiele przykładów w katalogu wystawy *Aux origines de l'abstraction 1800–1914*, musée d'Orsay, Paris 2004.
- ²² Hans Belting, *The invisible masterpiece*, London 2001, s. 332.
- ²³ Dario Gamboni, op. cit., s. 145.
- ²⁴ Octavio Paz, *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, México 1978, s. 35–36.
- ²⁵ Dario Gamboni, op. cit., s. 146
- ²⁶ Ibidem, s. 147.
- ²⁷ Historię *Fontanny* zbadał William A. Camfield – *Marcel Duchamp/Fountain*, introd. by Walter Hopps, Houston 1989.
- ²⁸ Anekdotę opowiada Robert Morris w „Art in America”, November 1989. Przypomnijmy, że rok 1964 to rok premiery filmu *Some like it hot* (czyli *Pół żartem, pół serio*).
- ²⁹ Amédée Ozenfant, *Foundations of Modern Art*, transl. by John Rodker, New York 1931.
- ³⁰ Dario Gamboni, op. cit., s. 145.
- ³¹ Thierry de Duve, op. cit., s. 196.
- ³² André Breton, *Le Phare de la Mariée* (1938), cyt. za katalogiem wystawy *La beauté convulsive*, Paris 1992, s. 217.
- ³³ Polskie tłumaczenie wiersza Baudelaire'a *Les Phares* – *Pochodnie* dał Juliusz Starzyński w książce *O romantycznej syntezie sztuk. Delacroix, Chopin, Baudelaire* (Warszawa 1965, s. 223 i n.).
- ³⁴ Thierry de Duve, op. cit., s. 185 i n.
- ³⁵ Cyt. za: Calvin Tomkins, op. cit., s. 217.
- ³⁶ Anekdota opowiedziana przez Filippa Baldinucciego – *Życiorys Berniniego*,

przel. Maria Rzepińska, [w:] *Dwugłos o Berninim (Baldinucci i Chantelou)*, oprac. Jan Białostocki, Wrocław–Warszawa–Kraków 1962, s. 7.

³⁷ Hans Belting, op. cit., rozdz. „The fiction of absolute art”.

³⁸ Ibidem, s. 315.

³⁹ Tu przypomnieć można konceptualną pracę Andrzeja Dłużniewskiego *Obraz nieobecnego obrazu, jednorazowe ujawnienie*, 1979.

⁴⁰ Calvin Tomkins, op. cit., s. 36.

⁴¹ Thomas Zaunschirm, *Marcel Duchamp unbekanntes Meisterwerk*, Klagenfurt 1986, s. 80 nn.

⁴² Hans Belting, op. cit., s. 334.

Nota edytorska

Inne obrazy – tekst niepublikowany.

Oko za oko – rozszerzona wersja artykułu *Oko za oko*, [w:] *Mysł, oko i ręką artysty. Studia nad genezą procesu tworzenia*, pod red. Ryszarda Kasprowicza i Elżbiety Wolickiej, Lublin 2003, s. 39–65.

Grzeszne oko – znacznie rozszerzona wersja artykułu *Grzeszne oko*, [w:] *Grzech*, „Punkt po Punkcie”, Rok 4, zeszyt 4, Gdańsk 2003, s. 63–70.

„*Malować tylko to, czego się nigdy nie widziało*”... – tekst niepublikowany.

Obraz za szybą – pierwodruk: *Obraz za szybą*, [w:] *Rzeczywistość – realizm – reprezentacja. Materiały Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, pod red. Marii Poprzęckiej, Warszawa 2001, s. 129–143.

Obraz patrzy, obraz widzi – skrócona wersja artykułu *Obraz patrzy, obraz widzi*, [w:] *Andrzej Bielawski*, Warszawa 2001, nlb.

Obraz za mgłą – tekst niepublikowany.

Niedowidzenie – skrócona wersja artykułu „*Nie widzę...*”, folder wystawy *Tadeusza Piechury Plac Wolności – Plac Niepodległości*, Atlas Sztuki, Łódź 2003, nlb.

Malować, patrzeć – pierwodruk: *Malować, patrzeć*, [w:] *Tarasewicz*, katalog wystawy Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 2003, s. 16–19.

Obraz pod powiekami – rozszerzona wersja artykułu *Obraz pod powiekami*, [w:] *Twarzą w twarz z obrazem. Materiały Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, pod red. Marii Poprzęckiej, Warszawa 2003, s. 85–100.

Patrzeć do bólu – pierwodruk: *Patrzeć do bólu*, [w:] *Ból*, „Punkt po Punkcie”, Rok 5, zeszyt 5, Gdańsk 2004, s. 205–211.

Obraz niemożliwy – rozszerzona wersja artykułu „*Wielka szyba*” – *alegoria nierzeczywista*, [w:] *Wielkie dzieła – wielkie interpretacje. Materiały LV ogólnopolskiej sesji naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa, 17–18 listopada 2006, pod red. Marii Poprzęckiej, Warszawa 2007, s. 229–247.

Spis ilustracji

Na okładce: Odilon Redon *Złota cela*, 1892, olej i złota farba metaliczna na papierze z białym podkładem, The British Museum, Londyn.

Na frontyście: Odilon Redon *Dans le Rêve*, plansza VIII: *Wizja*, 1879.

1. Leone Battista Alberti *Uskrzydłone oko*, rysunek 148, Biblioteca Nazionale, Florencja.
2. Leonardo da Vinci, anamorficzny rysunek oka.
3. Andrzej Dłużniewski *Bóg*, 1999, olej na płótnie, Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa.
4. *Camera obscura* jako analogia do ludzkiego oka, według: Jean François Nicéron, *Thaumaturgus opticus*, Paris 1646.
5. Abraham Bosse „*By dowieść, że nie należy rysować lub malować tak, jak widzi oko*”, 1665, rysunek.
6. Albert Stapfer *Drabina w krużganku zamku de Talcy*, 1840 (?), dagerotyp, Musée d'Orsay, Paryż.
7. Gustave Le Gray *Kupa kamieni*, około 1849, odbitka na papierze solnym (?) według papierowego negatywu, Société française de photographie, Paryż.
8. Édouard Delessert *Ulica w Millis*, 1854, fotografia na papierze, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, Paryż.
9. Rembrandt van Rijn *Medytujący filozof*, 1633, Luwr, Paryż.
10. Pablo Picasso *Głowa Dory Maar*, 7–8 czerwca 1941, rysunek, Musée Picasso, Paryż.
11. Odilon Redon *Oko*, około 1880–1885, rysunek węglem, The Baltimore Museum of Art, Baltimore.
12. Odilon Redon *Wszędzie płonęły galki oczne*, czarny ołówek, Art Institute, Chicago.
13. Odilon Redon *Oko z makówką*, rysunek węglem, Luwr, magazyny Musée d'Orsay, Paryż.
14. Odilon Redon *Les Origines*, plansza II: *Była być może pierwsza wizja wypróbowana na kwiecie*, 1883, litografia, Bibliothèque nationale de France, Paryż.
15. Odilon Redon *L'apparition*, 1883, rysunek węglem, Musée des Beaux Arts, Bordeaux.
16. Odilon Redon *Kula*, rysunek ołówkiem, lawowanie, Luwr, magazyny Musée d'Orsay, Paryż.
17. Odilon Redon *Les Origines*, plansza III: *Cyklop*, 1883, litografia, Bibliothèque nationale de France, Paryż.
18. Francis Bacon *Tryptyk*, 1973, ekspozycja w Centre Pompidou, Paryż. Fot. Krzysztof Pijarski.
19. Marcel Duchamp *Boîte en valise*, wystawa „Klasycy XX wieku”, Zachęta, Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2000. Fot. Maria Poprzęcka.

20. Andrzej Bielawski, fotografia.
21. Marcel Duchamp *À regarder...*, 1918, ekspozycja stała Museum of Modern Art, Nowy Jork. Fot. Maria Poprzęcka.
22. Maya Ying Lin, Vietnam Veterans Memorial, 1982, Waszyngton.
23. Andrzej Bielawski *Gablota nr VII: Lustereczko powiedz...* (godzina 7), 1977, technika mieszana. Fot. Andrzej Bielawski (dzięki uprzejmości artysty).
24. Andrzej Bielawski *Gablota nr VII: Lustereczko powiedz...* (godzina 9), 1977, technika mieszana. Fot. Andrzej Bielawski (dzięki uprzejmości artysty).
25. Claude Monet *Gmach Parlamentu: efekt słońca przez mgłę*, 1904, Musée d'Orsay, Paryż.
26. William Turner *Riva degli Schiavoni, Wenecja: festyn na wodzie*, około 1845, Clore Gallery, Londyn.
27. Nicolas Poussin *Krajobraz z Piramem i Tyzbe*, 1651, fragment, Staedelsches Kunstinstitut, Frankfurt nad Menem.
28. Christian Boltansky *Póki my żyjemy*, instalacja, Warszawa 2008. Fot. Jacek Gładkowski (dzięki uprzejmości artysty i Galerii Foksal).
29. Tadeusz Piechura *Piotrkowska 1974 – Etiuda – 9 minut Wolności*, realizacja Tadeusz Piechura.
30. Tadeusz Piechura *Piotrkowska 2004 – Etiuda – 9 minut Wolności*, realizacja Domnik Szwemberg.
31. Tadeusz Piechura *Piotrkowska 1974 – Etiuda – 9 minut Niepodległości*, realizacja Zbigniew Nitek.
32. Tadeusz Piechura *Piotrkowska 2004 – Etiuda – 9 minut Niepodległości*, realizacja Krzysztof Srebrzyński.
- 33–34. Leon Tarasewicz, realizacja wystawy w Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie, 2003. Fot. Daniel Horowitz (dzięki uprzejmości Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa).
35. Villa Palagonia, Bagheria. Fot. Maria Poprzęcka.
36. Siena. Fot. Maria Poprzęcka.
37. Siena. Fot. Maria Poprzęcka.
38. Palermo, Fot. Maria Poprzęcka.
39. Rzym. Fot. Maria Poprzęcka.
40. Francisco Goya y Lucientes *Kaprysy*, nr 59: *Y aún no se van! (I wciąż nie odchodzą!)*, 1799, akwaforta, akwatinta.
41. Francisco Goya y Lucientes *Okropności wojny*, nr 69: *Nada. Ello dirá (Nic. To się okaże)*, 1810–1820 (publ. 1863), akwaforta, akwatinta, sucha igła.
42. Leonardo da Vinci *Mona Liza (Gioconda)*, około 1503–1506, Luwr, Paryż.
43. Albrecht Dürer *Melencolia I*, 1514, miedzioryt.
44. Fra Angelico *Zwiastowanie*, około 1440–1441, fresk, cela w klasztorze San Marco, Florencja.
45. William Turner *Regulus*, 1828, Tate Gallery, Londyn.
46. Joshua Reynolds *Autoportret*, National Portrait Gallery, Londyn.

47. William Turner *Mrok i ciemność – Wieczór po potopie*, 1843, Tate Gallery, Londyn.
48. William Turner *Światło i kolor (teoria Goethego) – Poranek po potopie*, 1843, Tate Gallery, Londyn.
49. William Turner *Aniol stojący w słońcu*, 1846, Tate Gallery, Londyn.
50. Jean Suquet *Le Grand Verre. Visite guidée*, Paris 1992.
51. Man Ray *Élevage du poussière*, fotografia kurzu na *Wielkiej szybie*, wykonana w studiu Duchampa w Nowym Jorku, 1920.
52. Witryna sklepowa w Nowym Jorku, reklamująca *Arcane 17* André Bretona, 1945. Twarze Duchampa i Bretona odbijające się w szybie.
53. Marcel Duchamp *Wielka szyba*, 1911–1923, Philadelphia Museum of Art, Filadelfia.

Indeks osób

- Abbott Berenice 192
Alberti Leone Battista 18, 23, 28–30,
36, 66, 76, 115–116, 121, 147,
160, 170, 179
Alhazen (Abu Ali al-Hasan Ibn Al-
Haitham) 22, 170
Alpers Svetlana 208, 220
Arcimboldo (Arcimboldi) Giuseppe
72
Arnheim Rudolf 16
Arsenberg Walter 223
Arystoteles 38
Augustyn (Aurelius Augustinus), święty
21–22, 34–35, 48, 205
Aurier Albert 67–68, 70–71, 78–80
Bachelard Gaston 6–7
Bacon Francis 82
Baldinucci Filippo 224
Balzac Honoré de 198, 200
Baranowska Małgorzata 217
Barańczak Stanisław 126
Barberino Maffeo 197
Barr Alfred Hamilton, Jr. 190
Bataille Georges 202
Baudelaire Charles 11, 76, 147, 215,
219
Baudrillard Jean 100
Baxandall Michael David 114
Bellori Giovanni Pietro 27
Below George 223
Belting Hans 6, 15, 150–151, 158–
–160, 164, 186, 197, 199–200, 224
Benjamin Walter 10–11, 87, 216
Berger John Peter 205
Bergson Henri 162, 221
Bernard Émile 74
Bernini Giovanni Lorenzo 78, 197
Białostocki Jan 90, 118, 120, 206,
208
Białoszewski Miron 84
Bielawski Andrzej 102, 105–106
Blake William 178
Blanchot Maurice 151
Boas George 147, 150
Bosse Abraham 26, 40
Brassaï (właśc. Gyula Halász) 50
Bresdin Rodolphe 71
Breton André 189, 194
Brewster David 168
Brogowski Leszek 202
Brunelleschi Filippo 221
Bryl Mariusz 220
Bryson Norman 217
Burkert Hans-Norbert 98
Cameron Margaret Julia 209
Carroll Noël 11–12
Cassirer Ernst 164
Cézanne Paul 44, 122
Chambray Roland Fréart de 24, 206
Cieślak Robert 203
Cigoli (Cardi) Lodovico 170, 222
Clair Jean 37, 122, 209, 221
Claudé Paul 154
Claveau Armand 60, 63
Constable John 44, 113
Corbière Tristan (właśc. Édouard-
-Joachim Corbière) 68
Courbert Gustave 194
Crary Jonathan 11, 178, 212
Crotti Jean 185
Cyceron (Marcus Tullius Cicero) 166
Daguerre Louis Jacques Mandé 46
Dali Salvador 72
Danto Arthur 8–9, 202
Danti Egnatio (Ignatio) 23
Danti Vincenzo 204
Darwin Charles 56, 60, 78
Daumier Honoré 55

- Delacroix Eugène 16, 203
 Delaunay Robert 195
 Deleuze Gilles 100
 Demokryt z Abdery 21
 Derrida Jacques 31, 56, 207
 Deutsche Rosalyn 12
 Diderot Denis 42, 122, 209
 Didi-Huberman Georges 154–156,
 158, 163–164, 220
 Dłużniewski Andrzej 32, 225
 Dreier Katherine Sophie 96, 182,
 192
 Druick Douglas W. 211–212
 Duchamp Marcel 13, 17, 87, 95–96,
 105, 182, 184–189, 190, 192, 194–
 –200, 224
 Durand-Ruel Paul 109
 Dürer Albrecht 21, 28, 56, 121, 150
 Duve Thierry de 184, 194–195
 El Greco (właśc. Doménicos Theoto-
 kópoulos) 185
 Euklides z Aleksandrii 22–23, 209
 Eyck Jan van 90
 Fechner Gustav Theodor 63, 168
 Félibien André 118
 Foucault Michel 56, 100
 Fra Angelico (właśc. Giovanni da Fie-
 sole) 156, 158
 Freedberg David 164
 Freud Sigmund 56, 92
 Friedrich Caspar David 112, 171
 Gadamer Hans-Georg 87, 94
 Galileusz (Galileo Galilei) 24, 170,
 222
 Gamboni Dario 13, 189
 Gauguin Paul 67, 80
 Gauricus Pomponius 23
 Gautier Théophile 147, 219
 George Sand (właśc. Amantine Lucile
 Dupin) 48
 Giehlow Karl 204
 Gibson James 201
 Giorgione (właśc. Giorgio Barbarelli
 da Castelfranco) 30
 Göchel Wolfgang 98
 Goethe Johann Wolfgang von 140,
 171, 180
 Gombrich Ernst 13, 114, 202, 213–
 –214, 217
 Goodman Nelson Henry 217
 Goya Francisco José de 55, 76, 215
 Greenberg Clement 12
 Gutenberg Johannes 194
 Hamilton Richard 185
 Hartley Marsden 190
 Hartwig Julia 161
 Hauptman Jodi 214
 Helmholtz Hermann Ludwig von 63,
 212
 Hennequin Émile 59
 Herling-Grudziński Gustaw 5, 15
 Hocke Gustav René 38
 Hockney David 161
 Homer 21
 Horacy (Quintus Horatius Flaccus)
 166
 Hugo Victor Marie 71
 Huysmans Joris-Karl 58, 62, 66, 79
 Ingarden Roman 15
 Jan Ewangelista, święty 34
 Jay Martin 201–202
 Jollet Étienne 213
 Jonas Hans 204
 Juszkiewicz Piotr 182, 188, 224
 Kandinsky (Kandiński) Wassily Wasil-
 iewicz 79, 181, 197
 Kartezjusz (René Descartes) 24, 26,
 39, 173
 Kemp Martin 23, 27, 208
 Kemp Wolfgang 13
 Kepler Johannes Friedrich 24, 208
 Kerner Justinus Andreas 71
 Kiesler Friedrich John 186
 Klaczko Julian 113

- Klingender Francis Donald 147, 219
Kwintylian (Marcus Fabius Quintilianus) 113, 168, 179
Lacan Jacques-Marie-Émile 6, 56
Léger Fernand 11, 96, 192
Leonardo da Vinci 8, 13, 20–24, 27–30, 32, 35, 37–38, 56, 71, 76, 115–118, 120–121, 147, 170, 182, 198, 205–208, 223
Lewis Douglas 204
Lin Maya Ying 96
Livingstone Margaret 203
Lomazzo Gian Paolo 21–22
Lorrain Claude 112, 166, 168, 171, 179
Lyotard Jean-François 7
Maar Dora (właśc. Henriette Theodora Markovitch) 50
Magritte René 100
Malewicz Kazimierz Sewerinowicz 79, 197
Mallarmé Stéphane 74–75
Man Ray (właśc. Emmanuel Radnitzky) 190, 199
Manet Édouard 91, 216
Markowski Michał Paweł 22, 204, 206, 213
Martins Maria 190
Marvell Andrew 31, 207
Matisse Henri 50, 53
Mayne Jonathan 219
Mellerio André 75
Merleau-Ponty Maurice 23
Michalski Sergiusz 98
Michał Anioł (Michelangelo Buonarroti) 21
Miller Jonathan 86, 216
Milton John 177, 207
Mirbeau Octave 109, 214
Mondrian Piet (właśc. Pieter Cornelis Mondriaan) 79, 96, 197
Monet Claude 109, 112, 150
Monroe Marilyn (właśc. Norma Jeanne Baker) 190
Moréas Jean (właśc. Ioánnis Papadiamantópoulos) 67
Moreau Gustave 79
Morris Robert 224
Moxey Keith 217
Munch Edvard 171
Mutt Richard 190
Nadar (właśc. Gaspard-Félix Tournachon) 55
Niépce Joseph Nicéphore 44
Nikomachos z Gerazy 30
Novotny Fritz 44
O'Doherty Brian 7
Ozenfant Amédée 192
Panofsky Erwin 22, 163
Pater Walter Horatio 147
Paulson William R. 201
Paz Octavio 189
Pelizza da Volpedo Giuseppe 171
Picasso Pablo 50
Piechura Tadeusz 219
Pierro della Francesca 23
Piles Roger de 42, 216
Plateau Joseph Antoine 168
Platon 21–22, 31, 68, 78, 80, 94, 98, 114, 164, 169, 205, 207, 213
Pliniusz Starszy (Gaius Plinius Secundus, Maior) 113
Plotyn 29
Porębowicz Edward 114
Poussin Nicolas 24, 118, 120–121, 170, 208
Primolo Giuseppe 62
Proust Marcel 50, 150–151, 220
Rayssac Berthe de 56
Redon Odilon 54–56, 58–60, 62–64, 66, 71–72, 74–76, 78–80, 184, 210–212, 214–215
Régis Michel 210–211
Regulus Marcus Atilius 166

- Rembrandt Harmenszoon van Rijn 48, 56, 75
Renan Ernest Joseph 66
Reynolds Joshua 171
Ripa Cesare 38
Rood Ogden Nicholas 188
Rosenberg Joachim von 98
Różewicz Tadeusz 82, 95, 203, 216
Ruskin John 150, 180
Schuster Jean 185
Schwarz Arturo 186
Seurat Georges-Pierre 212
Sławek Tadeusz 28
Sokrates 205
Sooja Kim 130
Steiner George 182
Stieglitz Alfred 190
Stoichita Victor 39, 114, 169
Strzeмиński Władysław 10, 202
Swedenborg (Swedborg) Emanuel 70–71
Symonds Arthur Lewis 55
Szekspir William 50
Szyborska Wisława 217
Talbot William Henry Fox 44
Tarasewicz Leon 133–134, 136, 138
Timantes z Kytnos 168, 179
Torrey Frederic Crosby 184
Traschel Albert 171
Turner William 112, 166, 168, 171, 173, 177–181
Vasari Giorgio 21, 30, 160, 198
Velázquez Diego Rodríguez 90–91
Vermeer Jan van Delft 150, 154
Vignola Iacomo Barozzi da 23
Wartofsky Marx W. 9
Watkins Renee 204
Weiss Wojciech 171
Wergiliusz (Publius Vergilius Maro) 76
Wilde Oscar 109
Wilder Billy (właśc. Samuel Wilder) 190
Wölfflin Heinrich 9–10, 202
Wycech Czesław 126
Zegers Peter Kort 211–212
Zeuksis z Heraklei 30
Ziamba Antoni 208
Zuccari (Zuccaro) Federico 21, 204
Zuylen Marina van 212

Spis treści

Inne obrazy	5
Oko za oko	18
Grzeszne oko	34
„Malować tylko to, czego się nigdy nie widziało”... ..	54
Obraz za szybą	82
Obraz patrzy, obraz widzi	102
Obraz za mgłą	109
Niedowidzenie	125
Malować, patrzeć	133
Obraz pod powiekami	139
Patrzeć do bólu	166
Obraz niemożliwy	182
Przypisy	201
Nota edytorska	226
Spis ilustracji	227
Indeks osób	230

Ilustracja na okładce: Odilon Redon *Złota cela*, 1892
Projekt graficzny i typograficzny: Stanisław Salij
Redakcja i korekta: Małgorzata Ogonowska
Indeks: Wojciech Ingielewicz
Skład: Stanisław Danecki
Druk i oprawa: Łódzka Drukarnia Dzielowa

Książka wydana z pomocą finansową Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego

© by Maria Poprzęcka
© by wydawnictwo słowo/obraz terytoria

Wydanie pierwsze, Gdańsk 2008

wydawnictwo słowo/obraz terytoria
80-244 Gdańsk, al. Grunwaldzka 74/3
tel. (058) 345 47 07, 341 44 13
fax (058) 520 80 63
e-mail: slowo-obraz@terytoria.com.pl
www.terytoria.com.pl

ISBN 978-83-7453-808-4

Biblioteka
Instytutu Historii Sztuki
Uniwersytetu Warszawskiego

Biblioteka IHS UW



1077014461