

RAFAL SOLEWSKI

(Kraków)

RZECZ O „WAŻENIU OBRAZU”.

Metafizyka w sztuce czasów „zwrotu ikonicznego”
w kontekście tradycji fenomenologicznej i hermeneutyki
Hansa-Georga Gadamera

SZTUKA I METAFIZYKA

Przełom XX i XXI wieku obfituje w rozważania o doświadczeniu świata zdominowanym przez doświadczenie wizualne wyodrębniane na różne sposoby oraz komunikacji ikonicznej modyfikowanej przede wszystkim przez różnorodność sposobów tworzenia obrazów, ich narastającą ilość, czy wielorakie sposoby ich lokalizowania i wykorzystywania¹. Wobec krytyki eksplozji kultury obrazowej zapytać można, jak opisywane zmiany wpływają na to, co w obrazach wykorzystywanych przez sztukę, w szczególności sztuki plastyczne, zaliczane współcześnie do szerszej dziedziny sztuk wizualnych, ma charakter metafizyczny. Tym bardziej jeśli przyjmuje się, że wyznacznikiem sztuki jest wciąż aktualne piękno, którego ontologiczną funkcją jest „usuwanie przepaści między ideałem a rzeczywistością”².

¹ O tzw. „zwrocie ikonicznym” por. A. Zeidler-Janiszewska, *O tzw. zwrocie ikonicznym we współczesnej humanistyce. Kilka uwag wstępnych*, <http://www.asp.wroc.pl/dyskurs/Dyskurs4/AnnaZeidlerJaniszewska.pdf> (04. 04. 2012); H. Belting, *Antropologia obrazu*, Kraków 2007; W. J. T. Mitchell, *Picture Theory* [za:] J. D. Herbert, *Masterdisciplinarity and the 'pictorial turn.'* – *art history*, „The Art Bulletin”, Dec, 1995, http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m0422/is_n4_v77/ai_17846035, (15. 11. 2006).

² H.-G. Gadamer, *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, tł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1993, s. 20.

Metafizycznością w sztuce jest, obok wyrażania przez sztukę na różne sposoby treści metafizycznych, sama metafizyczność sztuki, wynikająca z jej istoty, z jako takiego istnienia, które bezpośrednio uczestniczy w rzeczywistości idei, naocznie ujawnia prafenomeny, czy też najlepiej prezentuje samo bezinteresowne bycie³. Jednak wartości nadestetyczne (m.in. istnienia, prawdy i prawdziwości, wartości moralne) nie mogą być sprowadzone do estetycznych, a świat idei nie tyle kreowany jest przez sztukę, ile przez nią odsłaniany⁴.

Max Scheler wskazywał jeszcze na metafizyczność wynikającą z wyboru pięknego elementu natury jako modelu. Hans Georg Gadamer dowodził później, że zaprzestanie używania języka mimetycznego, swoiste „zamilknięcie obrazu”, nie oznacza, że obrazy abstrakcyjne przestają być sztuką, i że pozornie nie współdziałając z poznającym podmiotem (niekompetentnym językowo) tracą swoje metafizyczne zdolności osiągane przez doświadczanie piękna⁵. W istocie bowiem zmiana języka miała na celu „oczyszczenie” owego doświadczenia, zgodnie z tradycją jeszcze Pseudo Dionizego Areopagity eliminowania przeszkód w doznawaniu metafizycznego dzięki sztuce, czy z drugiej strony przekonaniem Schopenhauera (i chyba również Schelera) o tym, że wiele aspektów działania sztuki wykracza poza zawartą w niej ewentualnie dyskursywną treść⁶.

³ Por. W. Stróżewski, *O metafizyczności w sztuce* [w:] tegoż, *Wokół piękna. Szkice z estetyki*, Kraków 2002, s. 93–134; M. Heidegger, *Źródło dzieła sztuki* [w:] tegoż, *Drogi lasu*, Warszawa 1997, s. 7–62; M. Scheler, *Metafizyka i sztuka* [w:] tegoż, *Pisma z antropologii filozoficznej i teorii wiedzy*, tł. S. Czerniak i A. Węgrzecki, Warszawa 1987, s. 430–461. W poniższym tekście nie chodzi o sztukę okresów metafizycznych XVII w. poetów, czy surrealistów (por. W. Stróżewski, *O metafizyczności...*, s. 102–110).

⁴ Por. W. Stróżewski, *Wartości estetyczne i nadestetyczne* [w:] tegoż, *Wokół piękna...*, s. 188–205 (na s. 201 cytat [z:] M. Scheler, *Metafizyka...*, s. 440).

⁵ Por. H.-G. Gadamer, *O zamilknięciu obrazu*, tł. Jerzy Margański [w:] *Estetyka w świecie*, red. M. Gołaszewska, t. 2, Kraków 1986 (skrypt UJ 520), s. 55–62 (oryginał niemiecki *Vom Verstummen des Bildes* pochodzi z roku 1965). Także: *O odzyskiwaniu mowy obrazu. Fenomenologia i hermeneutyka wobec współczesnej sztuki wizualnej*, „Kwartalnik Filozoficzny”, t. XXXVI, 2008, z. 1, s. 6–26.

⁶ Por. G. Sztabiński, *Poza estetyzacją. Problem duchowości w sztuce współczesnej*, „Sacrum et Decorum. Materiały i studia z historii sztuki sakralnej”, nr 2: 2009, s. 113. Na pytanie, czym jest życie, sztuka daje odpowiedź naoczną; odpowiedź w refleksji, *in abstracto*, pojęcie – daje tylko filozofia, por. A. Schopenhauer, *O samej istocie sztuki* [w:] tegoż, *Świat jako wola i przedstawienie*, tł. J. Garewicz, t. II, Warszawa 2009, s. 575.

Współcześnie wciąż działają artyści tworzący obrazy, które w jak najczystszy sposób podkreślić mają tylko samo istnienie, czy też uczestniczyć w rzeczywistości idei i odsłaniać ją przez bycie pięknym⁷. Jednak wydaje się, że obecność elementu dyskursywnego w dziełach, nawet wydających się czysto abstrakcyjnymi, albo też takich, które odwołują się do klasycznej tradycji, pozwala dyskutować o radykalizmie myśli estetycznej fenomenologów, szczególnie w kontekście możliwości, jakie daje hermeneutyka i wobec tego o dominacji kultury obrazowej⁸.

ABSTRAKCJA?

Mark Grotjahn w olejnym obrazie bez tytułu (lub tytułowanym *Biały motyl*, 2002)⁹, przedstawia białą płaszczyznę, na której dwa podłużne, pionowo zorientowane pola, wyróżnione delikatnym nasyceniem szarością z subtelnymi niuansami błękitu w niższej części, oraz różu i żółcienia w wyższej, przedziela wyraźny, biały, pionowy pas. Nieco powyżej połowy jego wysokości promieniście wybiegają na boki, w płaszczyznę pól, linie tworzące drobną siatkę kresek i wyznaczające delikatnie zróżnicowane barwnie ostrokątne trójkąty, a przede wszystkim cztery białe pasy rozszerzające się ku krawędziom pól i łączące się z białą tła. Jednak kształty i niuansy świetlno-kolorystyczne zakłócają wstępne poszukiwanie idealnej symetrii i wrażenia zbieżnej perspektywy, tak jakby jedna z płaszczyzn była trochę niżej niż druga. Niemniej biała oś pozostaje zdecydowanym wyznacznikiem równowagi, podłużne pola pozostają w spokojnej i symetrycznej ostatecznie dialektyce (jest tylko delikatne obrócenie wokół osi), zaś dyscyplina chłodnej bieli panuje nad kremowymi wariacjami. Wrażenie otwarcia i lekkości współgra z perfekcyjnym dopracowaniem struktury.

⁷ B. Nickas, *Painting Abstraction. New Elements in Abstract Painting*, Phaidon, 2009.

⁸ Gadamer krytykował eksplozję kultury obrazowej, por. H.-G. Gadamer, *An der Sklavenkette*, „Die Woche”, 10.02.1995, s. 33 [za:] H. Cölfen und U. Schmitz, *Zur Synergie von Text und Bild in wissenschaftlichen Hypertexten. Theoretische und praktische Grundlagen der Entwicklung multimedialer interaktiver Lernsoftware*, http://www.prowitec.rwth-aachen.de/p-publicationen/band-pdf/band2/band2_schmitz_coelfen.pdf (31. 12. 2007).

⁹ Por. M. Grotjahn, *Untitled (White Butterfly)*, 2002, oil on linen, 182.9×61 cm; Mark Grotjahn, Gagosian Gallery, <http://www.gagosian.com/artists/mark-grotjahn> (06.03.12).

Wyróżnienia, czasem tylko fakturowe, przywołują z historii sztuki osobliwie zdeterminowane politycznie poszukiwania metafizyki w abstrakcyjnym i geometrycznym uchwyceniu piątego wymiaru, czy rewolucji (Kazimierza Malewicza *Czarny... i Czerwony kwadrat na białym tle*, 1913, 1915), ale ostatecznie w „czystym działaniu”, co wyrażać miał *Biały kwadrat na białym tle* (1918). Zdecydowana linia Grotjahna to jakby kontynuacja tej myśli, a także wyraz woli, akt, decyzja, konsekwencja, niczym w mimimalistycznym *Rozkazie* Barnetta Newmana (*The Command*, 1946). „Halucynacyjna” iluzja przestrzenności przywołuje również pytania artystów *op-artu* o zmysłowe władze poznawcze¹⁰.

Tytuł sugeruje skojarzenie z naturalnym motylin wzorem, miękką i wrażliwą materią, fakturą pyłu, lekkością, podatnością na wiatr, przypominając koncepcję abstrakcji organicznej. Odsyła też do skojarzenia ze stworzeniem słabym, żyjącym krótko, tak jakby istniejącym tylko dla swojego piękna, choć ponoć obdarzonym paradoksalną mocą wywołania odległego tornada, nieuchwytną do zaobserwowania dla zwykłego człowieka.

Jednak chyba to jakości wartościowe estetycznie wynikające z artyzmu tego, co wizualne (czystość i lekkość, monochromatyczna harmonia i uporządkowanie struktury nawet w momencie subtelnego przeważenia) stanowią przede wszystkim o metafizyczności dzieła istniejącego po to, by być pięknym i w ten sposób odsłaniać to, co metafizyczne¹¹.

TRWANIE KLASYCZNEGO¹²

Postulat czystości i uporządkowania (niekoniecznie minimalistycznego) wpływa także na współczesną sztukę figuratywną, w której trwa tradycja klasyczna. Na obrazie Davida Ligare¹³ *Kobieta na greckim*

¹⁰ Por. M. Haake, *Sztuka abstrakcyjna i sztuka sakralna*, „Sacrum et Decorum. Materiały i studia z historii sztuki sakralnej”, nr 2: 2009, s. 95–97.

¹¹ O jakościach wartościowych artystycznie, estetycznie i jakościach metafizycznych oraz wartościach i ich intensywności por. R. Ingarden, *O dziele literackim*, tł. M. Turowicz, Warszawa 1960; R. Ingarden, *O budowie obrazu* [w:] tegoż, *Studia z estetyki*, t. II, Warszawa 1958, s. 7–111.

¹² Dyskusja o „trwaniu klasycznego” w sztuce współczesnej por. R. Solewski, *Trwanie klasycznego w sztuce współczesnej*, referat, konferencja *Kryzys czy przemiana? Postacie „końca sztuki” w estetyce współczesnej*, UJ Kraków, 18–20 XI 2011, tekst przeznaczony do druku w „Estetyce i Krytyce”.

¹³ Ligare to znany przedstawiciel klasycyzmu w malarstwie końca XX wieku, choć niektórzy widzą w jego zainteresowaniach postmodernistyczne cytowanie. Sam

krześle (1980), namalowanym w konsekwentnie kultywowanej przez artystę tradycyjnej technice olejnej, postać w białej tunice siedzi w centrum obrazu, na antycznym krześle *klismosie*, lewym bokiem do widza, lekko wygięta do tyłu, z założonymi nogami i stopami opartymi na kamiennym prostopadłościanie, rękami zaś złożonymi na udach. Półprofil ukazuje prosty nos, duże czarne oczy o migdałowym wykroju pod wyraźnymi łukami brwi, prostą linię ust. Spięte czarne włosy harmonizują ze śniadą karnacją. Krzesło stoi na nabrzeżu z kamiennych, kwadratowych płyt. Wyżej, tłem jest szeroka linia błękitnego morza, ponad nim rozjaśnione niebo.

Pasowa struktura tła koresponduje swym klasycznym uporządkowaniem z proporcjonalnością ciała wyważonego w klasycznej pozie spoczynku (podparcie nogi wspomaga harmonijność), równoważeniem wyraźnego oddzielania plam cienia (np. na twarzy od strony widza) łagodnym światłem całości, wreszcie linearyzmem i chłodną paletą barwną (czytelny jest kontur, przeważa biel i błękit).

Harmonijna uroda modelki, łącząca młodzieńczą świeżość z dojrzałym pięknem, jest punktem wyjścia dla malarskiego wrażenia stałości, spokoju i trwania. Podtytuł *Penelopa* podtrzymuje je i rozwija w metafory wzniosłej pokory, cierpliwego spojrzenia, mocy pamięci. Współtworzy też symbolikę miłości: erotycznej w cielesnym pięknie, ale i ofiarnie wiernej, opierającej się nieprzezwyyczajnej mocy czasu w każdym doraźnym momencie, a przez to objawiającą wspólnotę metafizycznego źródła piękna i wzniosłości¹⁴. W podtrzymywanej decyzji o wierności jest i pamięć, i terażniejszość, i już przyszłość. Husserlowską refleksję podtrzymuje ujawniona przez autora poetycka inspiracja:

Czas terażniejszy i czas, który minął,
Razem obecne są chyba w przyszłości,
A przyszłość jest zawarta w czasie, który minął.
Jeżeli wszelki czas jest terażniejszy wiecznie,
Niczym okupić nie daje się czas¹⁵.

artysta bardziej przyznaje się do inspiracji teoriami Pitagorasa i Polikleta, por. *David Ligare*, http://en.wikipedia.org/wiki/David_Ligare (13.03.2012)

¹⁴ Jakby mimo też Burke'a, Kanta, czy Lyotarda, por. np. W. Stróżewski, *O pięknie* [w:] tegoż, *Wokół piękna...*, s. 155–179.

¹⁵ *Burnt Norton*, tł. Czesław Miłosz, <http://beau.blox.pl/2011/02/Burnt-Norton-I-Czas-terazniejszy-i-czas-ktory.html>. Por. też [http://www.tristan.icom43.net/quartets/\(06.09.2011\)](http://www.tristan.icom43.net/quartets/(06.09.2011)).

Słowa pochodzą z poematu T. S. Elliota *Burnt Norton*, inspirowanego m.in. zdaniem Heraklita, że „Droga w górę i dół jedna i ta sama”¹⁶, związanego z dramatem *Mord w Katedrze* oraz przekonaniem o porządku świata, Logosie i Bogu poza przestrzenią i czasem.

W obrazie są zatem elementy wymagające interpretacyjnego dopowiedzenia. Jednak wciąż metafizyczność odsłaniana w wyniku doświadczenia wizualnego jakości wartościowych estetycznie, osiągniętych dzięki doborowi modelu i jakości malarskiej pracy twórców nad jakościami wartościowymi artystycznie (całość skonstruowana jest tym razem nie przez odejmowanie, ale przez zbudowanie artystycznej wartości idealnego ładu, zgodnie z myślą św. Augustyna i Jana Szkota Erigueny)¹⁷ przeważa chyba, choć może nie tak bardzo jak w pracach Grotjahna, nad metafizycznością wynikającą z interpretacji znaczeń treściowej warstwy obrazu i doznania estetycznego wynikającego z artyzmu ich poetyckiej kompozycji.

SYNESTEZJA¹⁸

Sztuka współczesna posługuje się nowymi mediami, w obrębie których formowanie obrazu i doświadczenie wizualne ulegają modyfikacji. Wykorzystuje też formę instalacji, która wciąż pozostaje doświadczana – zwykle najpierw wzrokowo, jako obraz, choć często ambicją twórców jest wywoływanie wrażeń synestetycznych, związanych także z zamierzonym szczególnym wysiłkiem fizycznym i intelektualnym widza.

W instalacji *Suairé* (Cahun, 1997) Roberta Cahena, widz wchodząc na okrągły placzyk ze żwirową nawierzchnią, zwyczajową dla cmentarnych alejek, widz „szurając” stopami wśród kamyczków interaktyw-

¹⁶ B60 DK, por. *Jedność i walka przeciwieństw*, „Pantheon”, http://pantheon.pl/?art=heraklit_06. (22.02.2013) Por. Też http://en.wikipedia.org/wiki/Four_Quartets (22.02.2013).

¹⁷ Por. G. Sztabiński, dz. cyt., s. 114–115.

¹⁸ Synestezja [gr. wspólny odbiór], czyli reakcja różnych zmysłów na jeden impuls (np. tylko barwny, albo tylko dźwiękowy. Por. np. *The Orchestration of the Arts. A Creative Symbiosis of Existential Powers. The Vibrating Interplay of Sound Color, Image, Gesture, Movement, Rhythm, Fragrance, Word, Touch*, red. Marlies Kronegger, Dordrecht 2000; M. Dufrenne, *Praktyka synestezji w sztuce*, tł. A. Śpiewak [w:] *Estetyka w świecie. Wybór tekstów*, t. 5, red. M. Gołaszewska, Kraków 1997, s. 17–22, szczególnie s. 21. Współcześnie określenie to bywa rozszerzane o doznania związane z wysiłkiem intelektualnym, por. M. Bał, *Wizualny esencjalizm i przedmiot kultury wizualnej*, tł. M. Bryl, „Artium Quaestiones”, t. XVII, s. 295–331.

nie uruchamiał projekcję na białej, półprzezroczystej tkaninie wiszącej pod sufitem. Bardzo powoli wyłaniała się na niej twarz. Powolna projekcja autotelicznie imitowała wywoływanie obrazu na kliszy, a może też i formowanie się portretu z prostych rysunkowych linii, natomiast interaktywność „szurania” w żwirze metaforycznie ukazywała, jak pamiętające nawiedzanie przywołuje i czyni żywym. Praca była zatem o obrazie, jego powstawaniu, percepcji i możliwości zapisania, o zmyśle wzroku, ale też o miejscu obrazu w myśleniu i pamiętaniu. Jego metafizyka wynikała zaś najbardziej chyba z transcendentnych możliwości dostrzeganych symboli.

Odniesienia do cmentarza, śmierci i trwania w pamiętaniu, wiązały się z religijnymi przywołaniami Chrystusa, Chusty św. Weroniki, Całunu Turyńskiego, czy z monumentalnym w dostojnej powolności powrotem – zmartwychwstawaniem. Przypominała się też Lévinasowska idea epifanii twarzy¹⁹, w której objawiająca się twarz wewnętrzna, zarazem prawdziwa i obnażająca Innego w sobie, ujawnia także prawdę napotkanego – dzięki swej otwartej bezbronności. Objawia zatem Innego, który piękny jest nie tylko w obietnicy erotycznego daru, ale i w pozostawaniu na granicy: nieufności i poddania, świadomości mocy uwodzenia i pokornego pragnienia troski i pamięci, czy gotowości i lęku przed złożeniem i przyjęciem ofiary. Objawia się, niczym na Cahenowskim całunie-ekranie.

W warstwie artystycznej możliwości nowych mediów i zawsze aktualnych symboli wykorzystane zostały do estetyki delikatnej wizualnie i, mimo zmuszającej do działania interaktywności oraz akustyki „szurania”, spokojnej, powolnej i cichej. Harmonijna wzniosłość odpowiednio prowadziła od obrazu twarzy i w niej zapisanej metafizycznej jakości piękna. Jej doświadczeniu hermeneutyczna interpretacja, dyskursywna i sięgająca filozofii na pewno sprzyjała. Powstawało pytanie: czy była konieczna, czy może czyste zmysłowe doznania odsłaniały to, co piękne i wzniosłe również bez odczytywania symboli?

¹⁹ „Epifania twarzy jako twarzy otwiera na człowieczeństwo”, a to znaczy wymaga od-powiedzialności, responsu na oczekiwaniu dobra. Wtedy „wydarza się Nieskończoność” i budzi się „religijność sobości”. W objawianym twarzą doświadczeniu Innego dochodzi się do siebie i Boga. Por. E. Lévinas, *Całość i nieskończoność*, tł. M. Kowalska, Warszawa 1998, s. 252 i wielu miejscach oraz tegoż, *Inaczej niż być lub ponad istotą*, tł. P. Mrówczyński, Warszawa 2000, s. 196. Por. również: S. Szary, *Emmanuela Lévinasa myślenie o człowieku*, <http://www.stefan-szary.pl/tl/Emmanuela-Levinasa-my%26%23347%3Blenie-o-cz%26%23322%3Bowieku.htm> (15.09.11).

James Turrell w pracy *Bridget's Bardo (Ganzfeld Piece; 2009)*²⁰ w muzeum w Wolfsburgu przedstawił przestrzeń światła we wnętrzu o powierzchni 700 m² i wysokości 11 metrów. Po zobaczeniu z ciemnego przedsionka prostokąta, przypominającego płaską powierzchnię monochromatycznego obrazu w stylu malarstwa barwnych płaszczyzn, jednak rozświetloną, można było zaskakująco weń wejść. Po to, by znaleźć się w pomieszczeniu o nieczytelnych początkowo granicach, w całości wypełnionym światłem o zmieniającej się barwie (błękitnej, różowej o różnych odcieniach, fioletowej, karminowej, czerwonej). Z czasem oczy rozróżniały ściany tej „przestrzeni widokowej” (*viewing spce*) i chodnik rampy zwężającej się ku dołowi, po której schodziło się, stopniowo zmniejszając dystans do najbardziej rozjarzonej ściany naprzeciwległej. Po zbliżeniu, okazywała się ona przestrzenią kolejną, „zmysłową” (*sensing space*) do której jednak nie można było wejść i w której ostatecznie nie można już było rozróżnić granic pomieszczenia albo źródła światła. Przechodząc na tym poziomie wzdłuż rampy do tyłu, docierało się do otworu i wejścia po schodkach w dół do kolejnej przestrzeni, zwykłej sali, nie rozświetlonej, wyraźnie odczuwając znowu przekraczanie granicy. Spojrzenie powtórne do wnętrza ukazywało jeszcze raz „przestrzeń zmysłów” w tle, centralnie rozdzieloną słupem trapezowo wznoszącym się ku górze, przez odbicie promieniowania sprawiającym wrażenie strumienia światła (w rzeczywistości była to rampa widziana od dołu).

„Przestrzeń widokowa” pozwalała immersyjnie zatopić się w atmosferze całości, doświadczać zmian percepcji pod wpływem różnicowania barw, dystansu i poziomów. Zbliżała do „przestrzeni zmysłów”. Ta, wg artysty „odczuwana oczami”²¹, ukazywała jakby światło samo w sobie, o nieznanym źródle, uwolnione od ograniczeń, w nieskończoności.

Zmysłowe doświadczenie promieniowania odbieranego przez siatkówkę oka, tego fizycznego fundamentu obrazu, wykraczało jednak poza jego tradycyjną estetykę. Podtytuł *Ganzfeld Piece* kierował w stronę parapsychologicznego eksperymentu ograniczenia informacji zmysłowych, dostarczanych ludzkiemu mózgowi do tylko jednego sta-

²⁰ J. Turrell, *The Wolfsburg Project*, film, form-art.tv, red. Dirk Finger, <http://vimeo.com/12230931>; james turrell: the wolfsburg project, kunstmuseum wolfsburg, Germany, october 24th, 2009 to april 5th, 2010, <http://www.designboom.com/weblog/cat/10/view/8017/james-turrell-the-wolfsburg-project-at-the-kunstmuseum-germany.html> (03.04.2012)

²¹ *'feeling with your eyes'*, tamże.

łogo światła i jednego dźwięku, przez co umysł zaczynał „sam” stwarzać sobie rezultaty doznań sensorycznych (wzrokowych, słuchowych, nawet zapachowych; wg niektórych dochodziło także do kontaktu telepatycznego)²². Turell jakby skonstruował maszynę do przeprowadzenia takiego eksperymentu w dużej skali, różnicującego jednak barwy i bardziej angażującego przestrzeń.

Jednak tytuł główny wychodził ponad samodzielne działania mózgu. Przez skoncentrowane doznawanie światła, jego władzy nad zmysłami, jego nie do końca odgadnionej fizycznej specyfiki mogącej dawać widzenie, ciepło, uleczenie, spokój, ale też niszczyć, oślepić i zabijać, jego nieosiągalnej dla człowieka prędkości, symboliki i estetyki wzniosłej i oszałamiającej, doznania i skojarzenia prowadziły wspólnie ku metafizyce²³.

Artysta, który jest uwrażliwionym na światło kwakrem, przyznawał, że akceptuje alegoryczno-symboliczne interpretacje oczywiste w przypadku światła. W tym wypadku tytułem *Bridget's Bardo* przywołał też wizję rzeczywistości przejściowej pomiędzy śmiercią i odrodzeniem znaną z tybetańskiego buddyzmu, a może też chrześcijańską mistyczkę św. Brygidę Szwedzką, znaną z wizji narodzenia Dzieciątka promieniającego światłem oraz objawień czyśćcowych²⁴.

Wydawałoby się, że wstępnie dostrzegane jako zamierzone przede wszystkim czyste doświadczenie estetyki światła jest najlepszym przykładem sztuki abstrakcyjnej i koncentracji na metafizyczności sztuki, czyli odsłanianiu metafizyki przez samo bycie pięknym. Tymczasem Turell stworzył dzieło metafizyczne, bo piękne, i dzieło o metafizyce, próbując uchwycić światło samo w sobie. Zjawisko, które inaczej niż tylko subiektywne przyzwyczajenia i przesady, bo zawsze zgodnie ze swą fizykalnością, decyduje o człowieczym poznawaniu, samym z siebie niezdolnym do ujęcia „obiektywnych cech przed-

²² Por. Ganzfeld experiment, http://en.wikipedia.org/wiki/Ganzfeld_experiment (16.03.2012).

²³ Pitagoras definiował światło przez jakości ciepła, suchości, lekkości szybkości, fizyk rozumie je jako promieniowanie, tradycja Platona zwraca uwagę na widzenie i rozpoznanie, chrześcijańska na opanowanie ciemności związanej z bezmiarem, pytanie o źródło i początek, atrybut Boga. Por. M. Popczyk, *Ogień* [w:] *Estetyka czterech żywiołów. Ziemia, Woda, Ogień, Powietrze*, red. Krystyna Wilkoszewska, Kraków 2002, s. 135–195. Por. też A. Panasiewicz, *Światło w sztuce*, „Annales Academiae Pedagogicae Cracoviensis” nr 34, „Studia de Arte et Educatione” t. II, red. S. Sobolewski i in., s. 50–61.

²⁴ *bardo*, <http://www.thefreedictionary.com/Bardo> (07.03.2012); *Bridget of Sweden*, http://en.wikipedia.org/wiki/Bridget_of_Sweden (07.03.2012).

miotu”²⁵. Zorientował religijnie interpretację symboliki światła przez tytuł pracy. Może też próbował uchwycić przestrzeń, kategorię poznawczą, będącą nie „pośród czegoś innego”²⁶, której istnienia zrozumienie musi budzić pytanie o to, co znajduje się poza nią, a co nie jest tylko efektem eksperymentalnej próby oszukania mózgu. Na poziomie wartości artystycznych podjął zatem intelektualne i poetyckie działania wkraczające w obszar filozofii i religii, dla których według wielu filozofów właściwszym jest dyskurs nie zaś obraz.

Mimo wszystko jednak jakości metafizyczne (nadestetyczne) światła, ciszy, wzniosłości, tajemniczości, obecne w wizualnym doświadczeniu estetyki dzieła dominowały chyba nad „fantazją” lub dyskursem.

Wartościowe poznawczo będzie może zestawienie tej pracy z instalacją *How it is* (2009) Mirosława Bałki²⁷. Był to wystawiony w Tate Gallery w Londynie, w wielkiej przestrzeni dawnej Hali Turbin, ogromny, stalowy kontener o wysokości 13, szerokości 10 i długości 30 metrów. Metalowe pudło widziane z dystansu mogło kojarzyć się z prostym, ogromnym i monotonnym monumentalizmem albo minimalizmem II awangardy (np. Richarda Serry, *Berlin Block <For Charlie Chaplin>*, 1978). Przede wszystkim jednak widzowie wchodzili po rampie do wnętrza kontenera, zupełnie pozbawionego oświetlenia i wyciszonego czarnym aksamitem. To już nie było zamknięcie obrazu, ale jego zatracenie wraz ze światłem i postrzeganiem. Ten produkt fizycznego promieniowania, fizjologii widzenia i pracy umysłu pozostawał tylko w obrębie tego ostatniego – w pamięci, albo w tęsknocie za widzeniem i przywróceniem władzy zmysłów oraz równowagi. W środku bowiem ludzie gubili się w ciemności i ciszy, odizolowani zupełnie od innych i od świata. Odczucia samotności i lęku w niewoli, odosobnienia, wyobcowania korespondowały z symboliką pustki (bardziej niż pustyni) i ciemności różnej od światła²⁸. Może też mistycznym doświadc-

²⁵ Artysta nie kryje też inspirowania się *Fenomenologią percepcji* Merleau-Ponty’ego Por. James Turrell...; Y. Hasegawa, *Wywiad z Jamesem Turrellem* i Eriko Osaka, *Spotkanie ze światłem*; materiały z archiwum Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie.

²⁶ Por. M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, tł. M. Kowalska i J. Migański, Warszawa 2001, s. 22–43; 278–291.

²⁷ Por. K. Majewska, *Skala. Mirosław Bałka w Tate Modern*, 2009, nr 11 (115), s. 6–9.

²⁸ Dla jednych pustkę zupełną pozostawić należy Bogu, który jako jedyny może stwarzać *ex nihilo*: „Ten, kto stwarza, daje samo istnienie, wydobywa coś z nicości – *ex nihilo sui et subiecti*, jak mówi się po łacinie – i ten ściśle określony sposób działania jest właściwy wyłącznie Wszechmogącemu”. JPIL, *List do artystów*, <http://www>.

zeniem „nocy ciemnej”, milczenia Boga, znanym z doświadczeń np. św. Jana od Krzyża. Sam Bałka tytułem kierował myśl ku egzystencjalnemu sceptycyzmowi Samuela Becketta. *How It Is [Jak to jest]* to powieść zawierająca rekapitulację życia dokonywaną przez „ledwo dyśzącego” i mamroczącego narratora płynącego w bezkresnym błocie i chwilowo tylko spotykającego towarzysza²⁹. Choć dla Becketta to sytuacja beznadziejna, to ponura, ciemna i „brudna” wizja bywa jednak interpretowana w kontekście czyścica, paradoksalnie, ale jednak, przypominając o pragnieniu oczyszczenia. W pracy Bałki totalna ciemność wnętrza, przerażająca pustka pustyni, zaniknięcia obrazu i władzy zmysłów, może przywołać na myśl metafizykę zła. Jednak zwiedzający mają zawsze kojącą świadomość, że jest wyjście. Może więc można i w tej inspirowanej Beckettem instalacji mówić o tym, jak samotne odosobnienie, poczucie opresji, zrozumienie zdeterminowania mogą oczyszczać i otwierać. Na obraz niezależny od fizyki, zmysłów i umysłu. Doświadczenie metafizyki obrazu byłoby tutaj obecne nie przez abstrakcyjne odejmowanie, klasyczny porządek, czy nawet doznanie światła elementarnego dla bycia obrazu, ale przez doświadczenie tego, czym jest jego brak i tego, że pragnie się obrazu tak jak światła, które jest dobre, i tak jak słowa, które daje człowiekowi tożsamość, niezależnie od możliwości, które ma się żyjąc „w świetle”.

Dopowiedzenie dyskursywne w hermeneutycznej interpretacji tutaj wydaje się niezbędne dla doświadczenia całości dzieła i uniwersalnej refleksji o doświadczeniu i poznawaniu, myśleniu, pamiętaniu, wspólnotcie i samotności, lęku i metafizycznej tęsknocie. Choć wydaje się, że minimalistyczny monumentalizm doświadczany właściwie synestetycznie, wieloma zmysłami, dobrze koresponduje z hermeneutycznym odnalezieniem inspiracji, syntetyzując w doświadczeniu estetycznym rezultaty różnorodnych operacji artystycznych.

opoka.org.pl/biblioteka/W/WP/jan_pawel_ii/listy/do_artystow_04041999.html (03.04.2012). W tradycji antycznej Parmenides zaprzeczał istnieniu pustki. Dla Demokryta, nieskończona próżnia dla człowieka nabiera sensu dopiero jako opozycja i przestrzeń dla bytu. Wreszcie pustka może być *arché* – początkiem, ale zwykle okazuje się wtedy być już wypełnioną najbardziej pierwotną materią: powietrza, wody, ognia... Arystoteles uważał, że natura nie znosi próżni (*horror vacui*). Wciąż naukowo poszukuje się różnych możliwych sposobów wypełniania przestrzeni, po to, by dowodzić istnienia próżni. Por. np. S. Mrówczyński, *Krótką historią pustki – pociągająca próżnia*, „Polityka” 1997, nr 20, <http://www.ujk.edu.pl/ifiz/pl/files/mrowczynski/proznia.html>. (03.04.2012). Por. także R. Solewski, *Pustynia: paradoks i „nadzieja siebie”*, „Konспект”, 2011, nr 1 (38), s. 36–39.

²⁹ Por. *How It Is*, http://en.wikipedia.org/wiki/How_It_Is (16.03.2012).

Opisane przykłady zdają się oddziaływać estetycznie przede wszystkim obrazem, jednak często niezwykle istotna wydaje się treść o doniosłym, właściwie filozoficznym charakterze, czytelna w werbalnej interpretacji i poetycko komponowana. Klasyczne piękno we współczesnej figuracji zawierało piękno harmonii uniwersalnej, wywołane doznaniem wizualnym, ale i aluzjami do antyku, metaforami czy alegoriami. W hermeneutycznej interpretacji pojawiła się związana z literacką inspiracją filozofia dotycząca np. czasu.

Dzieła z dziedziny instalacji postrzegane mogły być wstępnie jako abstrakcyjne i w ten sposób piękne lub wzniosłe. Potem jednak doświadczeniami immersyjnymi i synestetycznymi wywoływały zamierzoną refleksję o percepcji, w tym szczególnie o roli w niej tego, co wizualne – obrazu lub jego braku, wpisując się nie tylko fenomenologiczne dociekania związane z doznawaniem, ale i w zwrot ikoniczny, odkrywający różne role i lokalizacje obrazu. Wreszcie, wraz interpretacją ukierunkowaną np. aluzyjnym tytułem, pozwalały doświadczyć zarazem treści dotyczących metafizyczności i poetyki metafor oraz symboli, których estetyka sama w sobie może prowadzić do metafizyki.

METAFIZYKA I SZTUKA „W EPOCE ZACIERANIA SIĘ PRZECIWIENSTW”

Tymczasem metafizyczność sztuki odnajduje się zwykle respektując podział na znane klasyfikacje i dziedziny (z wyraźną tendencją do oddzielenia sztuki od filozofii, czy zajmującej się metafizyką teologii).

Jednak jeszcze na początku XIX wieku Schopenhauer, uznając, co prawda, że określanie pojęcia, „pomyślenie” to dziedzina filozofii i słowa, zauważał przecież, że w sztukach wizualnych (w języku oglądu mówiących o istocie życia i bytu, metafizycznych w swej istocie, bo pozwalających w kontemplacji uspokoić wolę i uczestniczyć w świecie idei) konieczne jest współdziałanie fantazji widza (a więc dziedziny myślenia), bo „każde dzieło sztuki może działać tylko przez fantazję” (co szczególnie widoczne jest w poezji działającej tylko za pomocą słów)³⁰.

Scheler oddzielił metafizyczność sztuki posługującej się przedstawianiem i odsłaniającej naocześnie prafenomen i idee, od wyrażania

³⁰ A. Schopenhauer, *O samej istocie sztuki* [w:] tegoż, *Świat jako wola i przedstawienie*, tł. J. Garewicz, t. II, Warszawa 2009, s. 576; por. też s. 574–575. Schopenhauer ukończył dzieło, w którego skład wchodzi cytowana rozprawa w 1818 roku.

adresowanego do zmysłów i inteligencji, które do świata idei dociera dyskursywnie i filozoficznie, albo też literacko, wykorzystując możliwości fantazji (którą to zdolność zawsze ma dusza witalna)³¹. Myśliciele w innych miejscach, nie okazując entuzjazmu wobec prób filozofów uciekania od dyskursywnego „formalnego ‘intelektualizmu’ filozofii” (w stronę poezji?) oraz wobec w ogóle „zacierania się przeciwieństw” w czasach jemu współczesnych, dostrzegał jednak nieuchronność tego procesu, postulując wszakże, aby przewodziły mu „w sensowny sposób duch i wola”³². Znamienne, że filozof krytykował przy tym deprecjację nie tylko „wyłącznie ‘akademickiej’ uczoności”, ale i „artysty o ambicjach intelektualnych”³³.

Dla Heideggera, w epoce nowożytnej umieszczającej w centrum naukę i człowieka, ten zaczyna rozumieć świat jako obraz, który można podbić³⁴. Tymczasem sztuka jest bezinteresowną czynnością ujawniającą istnienie takim jakim jest, a przez to prawdę o bytowaniu człowieka ukrytą w niepoznawalnej inaczej nicości. Jednocześnie „wszelka sztuka jako dopuszczanie dziania się nadejścia prawdy bytu jako takiego jest w istocie poetyzacją”³⁵. Poezja zaś jest odpowiednią formą języka dla filozofii, bo bliskie rzeczy słowo jest narzędziem odkrywania prawdy bytu, istoty rzeczy, zaś „poeta stoi pomiędzy bogami i ludźmi”, a poetyzujące słowo jest „ponad Bogami i ludźmi”³⁶. Zdaje się to zapowiadać niepowstałą nigdy Heideggerowską metafizykę, a stosując sylogizm można przyjąć, że wszelka sztuka (także wizualna) jest poetyzacją,

³¹ Por. M. Scheler, *Metafizyka...*, s. 448, 453 i w wielu miejscach.

³² Tenże, *O istocie filozofii. Filozoficzna postawa duchowa* tł. A. Węgrzecki oraz tegoż, *Człowiek w epoce zacierania się przeciwieństw*, tł. S. Czerniak [w:] tegoż, *Pisma z antropologii...*, s. 245 i 206. Czasy Schelera nazwalibyśmy dziś epoką modernizmu; rozprawa *O istocie filozofii* powstała w l. 1916–1917; tekst *Człowiek w epoce...* ok. r. 1927, por. przypisy w cytowanym wydaniu s. 242 i 191.

³³ M. Scheler, *Człowiek w epoce...*, s. 211.

³⁴ O koncepcji światobrazu i światopoglądu por. M. Heidegger, *Czas światobrazu*, tł. K. Wolicki [w:] *Budować, mieszkać, myśleć*, opr. K. Michalski, Warszawa 1977, s. 128–167. Najwcześniejsza wersja tekstu pochodzi z roku 1938.

³⁵ M. Heidegger, *Źródło dzieła sztuki*, tł. J. Mizera [w:] tegoż, *Drogi lasu*, Warszawa 1997, s. 50, por. też w wielu miejscach. Jednocześnie, bowiem koncepcja światobrazu pochodzi z 1938 roku, a tekst *Źródło dzieła sztuki* w swej pierwotnej wersji z 1937.

³⁶ Por. M. Heidegger, *Hölderlin i istota poezji*, tł. K. Michalski [w:] *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*, opr. S. Skwarczyńska, t. II, cz. II, Kraków 1981, s. 198 [za:] W. Stróżewski, *O metafizyczności...*, s. 117; M. Heidegger, *Słowo* [w:] tegoż, *W drodze do języka*, tł. J. Mizera, Kraków 2000, s. 163. Rozważania o Słowie pochodzą z roku 1958.

czyli odpowiednim narzędziem dla filozofii bo odkrywa metafizyczną prawdę i istotę rzeczy.

Konsekwentny fenomenolog Władysław Stróżewski, pisząc o istocie metafizyczności sztuki, zauważa, że: „poezja ma moc objawienia transcendencji przez słowo”, a pytając, „czy analogiczna moc dana jest także innym sztukom, które – dzięki niej właśnie – zasłużyć mogą na miano metafizycznych?”³⁷, odpowiada, że wyznacznikiem metafizyczności sztuki jest pragnienie wyrażenia transcendencji (o której wprost mówi filozofia), za pomocą różnych środków (również zatem wizualnych). Najważniejsze dla sztuki metafizycznej jest dawanie przeświadczenia, że „jest tak a tak”³⁸.

Zwrócenie uwagi na niektóre aspekty myśli fenomenologicznej pokazuje być może, że dystans wobec prób filozofowania, szczególnie poetyckiego, także dotyczącego metafizyki, podejmowanych przez różne (także te posługujące się obrazem) dziedziny sztuki (wyznaczonej przez prymat piękna i prawdy, zatem metafizycznej w swej istocie) nie musi być kategoryczny. Szczególnie kiedy mamy do czynienia ze sztuką współczesną.

SYNTEZA

Chyba świadectwem modyfikacji tego podejścia był już wspomniany hermeneutyczny artykuł Gadamera broniący metafizyczności sztuki abstrakcyjnej (mimo zmiany „języka sztuki”), czy też słowa broniące „śmiałości nowego eksperymentowania”³⁹. Nim są właśnie obrazy metafizyczne tylko w swej czystej, abstrakcyjnej estetyce wizualnej, ale i dzieła, w których ta jest „tylko” najważniejsza. Jest bowiem i inna lokalizacja wartości estetycznych odsłaniających metafizykę. Dlatego, kiedy dochodzi do interpretowania sztuki (pozornie) bezprzedmiotowej, to jednak odkrywa się w niej nie tylko ekscentryczne paradoksy, albo choćby ilustrowanie narracji (także w powiązaniu z celem metafizycznym, jak np. w pracach Marka Chlady) czy figury poetyckie, jak w omówionym przykładzie malar-

³⁷ W. Stróżewski, *O metafizyczności...*, s. 131.

³⁸ Tamże, s. 134.

³⁹ „Pamięć i przypomnienie, które mieszczą w sobie minioną sztukę i tradycję naszej sztuki, oraz śmiałość nowego eksperymentowania z formami niesłyszczanymi, będącymi zaprzeczeniem formy, są tą samą aktywnością ducha”. H.-G. Gadamer, *Aktualność...*, s. 12 i 70.

skich dzieł Marka Grotjahna⁴⁰, ale i jeszcze bardziej wyrafinowany dyskurs.

Być może opisana sytuacja wynika stąd, że współczesna sztuka wizualna, nie tracąc nic ze swej metafizyczności obrazu, potrafi godzić ją z metafizycznością w obrazie. Lecz ta metafizyka nie jest tylko po prostu treścią „o metafizyce”. Wynika ona z zawartego w obrazie, a czytelnego w werbalnej interpretacji, filozofującego poetyzowania, które samo w sobie nie tyle mówi o metafizyce (choć mówić może, i często tak bywa), ile przez swe estetyczne nacechowanie poezji ku metafizycznym doświadczeniom prowadzi.

Zwykle jednocześnie z doznaniem wizualnym. W percepcji współczesnego dzieła sztuki wizualnej dochodzi zatem do swoistej syntezy dwóch rodzajów doświadczenia estetycznego, co dobrze ukazuje posłużenie się kategoriami Ingardenowskimi. Synteza ma bowiem miejsce w warstwie jakości estetycznych, kierujących ku jakościom metafizycznym. To właściwa synteza sztuk, podczas gdy samo wykorzystanie sztuki różnych dziedzin byłoby tylko rodzajem „dzieła zbiorczego”⁴¹, sumy zachodzącej raczej w warstwie artystycznej i wśród jakości wartościowych artystycznie. Często jakości poezji czytelnej w werbalnej interpretacji i jakości doznawane tylko wzrokowo mogą korespondować ze sobą, np. wspólną zasadą umiaru, odejmowania albo porządku. Sprzyja to właściwej syntezie, ta jednak zachodzi chyba ostatecznie wśród jakości metafizycznych „ponad Bogami i ludźmi”. Synteza zachodzi w pięknie wspólnym dla słowa i obrazu, i warunkującym sztukę.

Być może lepiej mówić tutaj właśnie o syntezie metafizycznej (przekraczającej klasyfikację i podział na metafizyczność sztuki i metafizyczność w sztuce), zamiast zastanawiać się nad końcem sztuki polegającym na stawaniu się sztuki filozofią, albo np. teologią, jeśli by była to

⁴⁰ Por. np. wystawa w galerii Van Horn w Stuttgarcie (luty–kwiecień 2012) „*New Silver. Neue Abstraktion*”, *Ironic & excentric strategies in contemporary abstract painting*, Kunsthalle Gießen (artists include: Jan Albers, Henriette Grahnert, Mark Grotjahn, Sergeij Jensen, Anselm Reyle, Charline von Heyl), <http://www.van-horn.net/news.html> (21.03.12); M. Haake, dz. cyt., s. 95–97. Por. także M. Bał, *Reading „Rembrandt”*. *Beyond the Word-Image Opposition*, 1991., np. s. 3, 56, 69–74, 127–128; R. Solewski, *O odzyskiwaniu... oraz tegoż, Synteza i wypowiedź. Poezja i filozofia w sztukach wizualnych na przełomie XX i XXI wieku*, Kraków 2007.

⁴¹ Por. E. Gieysztor-Miłobędzka, *W obronie „całościowości”. Pojęcie Gesamtkunstwerk*, „Kultura Współczesna”, 1995, nr 3–4, s. 73–94, szczególnie 73–74 i 87–93.

sztuka o Bogu⁴². I warto może – dla zrozumienia sztuki współczesnej – modyfikować radykalizm rozumienia Schopenhauera i Schelera w duchu Gadamera. Dyskursywna „fantazja”, czytelna w hermeneutycznej interpretacji, jest integralną częścią syntetycznego dzieła i może potęgować jego metafizyczność. Szczególnie, gdy jest wypowiedzią poddaną regułom poetyki i doniosłą w treści⁴³.

NADMIAR

Można oczywiście obawiać się, czy łączenie tego, co wizualne i poezji czytelnej w werbalnej interpretacji nie jest naruszeniem harmonii, porządku, decorum – zasady właściwości. Tautologią. Nadmiarem, dla metafizyczności sztuki nie tylko niepotrzebnym, ale wręcz szkodliwym.

Może jednak to wciąż ten „nadmiar sił poznawczych ponad potrzeby służenia woli”⁴⁴, czyli geniusz dla Schopenhauera genetyczny dla sztuk pięknych. Postrzeganie poetyckości w sztukach wizualnych w takim kontekście pozwolić może także na zrozumienie, że w sztuce współczesnej nie służy ona tylko ekscentrycznym paradoksom, intensywnym i efektywnym, ale raczej „rozpoznawaniu duchowości” i „wychodzeniu poza własną jaźń”⁴⁵, podobnie jak wielokrotnie stawiane pytania o podmiotowość i tożsamość osobową człowieka.

Świąteczność sztuki, która ucząc „specyficznego sposobu przebywania” pozwala doświadczyć wieczności, w doświadczaniu współczesnej metafizycznej syntezy jest może nawet lepiej obecna niż w wypadku dzieł o estetyce doznawanej tylko czysto wizualnie. W ich wypadku bowiem najlepiej byłoby doświadczać oryginałów⁴⁶. Synteza natomiast

⁴² Por. A. C. Danto, *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*, przełożył, opracował i wstępem opatrzył L. Sosnowski, Kraków 2006; J. Herrmann, *Filozofia sztuce koniecznie potrzebna*, <http://prasa.wiara.pl/doc/460077>. Filozofia-sztuce-konieczniepotrzebna/4, (12.09.2011), źródło: Miesięcznik „Znak” (wrzesień 2007).

⁴³ Stróżewski za Ingardenem mówi o wzniosłości jako jakości metafizycznej. Doniosłość obecna w artystycznej wypowiedzi byłaby tutaj bliska wzniosłości. Por. W. Stróżewski, *O metafizyczności...*, s. 113; R. Solewski, *O odzyskiwaniu...*, s. 24.

⁴⁴ A. Schopenhauer, dz. cyt., s. 580.

⁴⁵ G. Sztabiński, *Poza estetyzacją. Problem duchowości w sztuce współczesnej*, „Sacrum et Decorum. Materiały i studia z historii sztuki sakralnej”, nr 2: 2009, s. 128, 130.

⁴⁶ Choć można dyskutować, czy dzisiejsza możliwość reprodukcji obrazów w bardzo dużej jakości i w świadomości kontekstu, w jakim są prezentowane oryginały, nie pozwala niekiedy na rozciągnięcie „święteczności” na reprodukcowane wytwory,

zakłada, że doświadczenia estetyczne prowadzące ku metafizyce wynikają w ogromnym stopniu z interpretowania i odkrywania wypowiedzi związanej z obrazem i doznawania jej poetyki. Poetyckość i doniosłość wypowiedzi zmuszają do poświęcenia czasu, namysłu, kontemplacji.

NADUŻYCIE

Nie można jednak zaprzeczyć, że współcześnie obok artystycznych obrazów wprost metafizycznych wizualnie, albo obrazów w metafizycznej syntezie zintegrowanych z poetyką wypowiedzią, są i obrazy pretendujące do bycia sztuką, będące tymczasem pozbawionymi metafizyki wytworami, konstrukcjami mającymi rozmaite cele, a korzystającymi z obrazu⁴⁷. Łatwo wtedy o nadużywanie, o brak wyważenia. Nachalna obecność, totalna i powszechna, niefrasobliwe korzystanie, szybka produkcja i konsumpcja to nie to samo, co zatrzymanie się by uczestniczyć w pięknie i wspólnocie o metafizycznych fundamentach. Artystyczna synteza, podobnie jak sam obraz, także jest nadużywana w obrębie kultury masowej, nie tylko przez to, że od dawna popularne są „dzieła zbiorcze”. Współcześnie metaforyczne zderzenia, szczególnie paradoksalne oksymorony, czy nawet krótkie narracje z efektowną pointą, związane z obrazem, które w metafizycznej syntezie stanowią integralny element sztuki, z upodobaniem wykorzystywane są w konstrukcjach, które z definicji metafizyczne nie są. To np. wszechobecne reklamy⁴⁸, zawłaszczające „mistyczną” stylistykę ilustracje

por. np. Mengfei Huang, Holly Bridge, Martin J. Kemp, Andrew J. Parker, *Human Cortical Activity Evoked by the Assignment of Authenticity when Viewing Works of Art*. *Frontiers in Human Neuroscience*, 2011; 5 DOI: 10.3389/fnhum.2011.00134, Kurt Brokaw, *If The Copy is Art, What's the Original?*, http://www.madisonavenuejournal.com/2009/03/09/if_the_copy_is_art_whats_the_original/ (10.04.2012); także S. Kębłowski, *Oryginał, replika, kopia, falsyfikat... Refleksje na temat kilku pojęć historii sztuki* [w:] *Falsyfikaty dzieł sztuki w zbiorach polskich*, red. J. Miziołek, M. Morka, Warszawa 2001, s. 290–300.

⁴⁷ Często na zasadzie cytującego *found footage*, korzystania z gotowego wizualnego materiału, łatwo dostępnego i poddającego się dowolnej obróbce dzięki technikom komputerowym. Por. http://pl.wikipedia.org/wiki/Found_footage (10.04.12).

⁴⁸ Tworzący je grafik może np. stanąć przed dylematem, czy pragnie organizować wspólnotę wokół produktu, marki, czy też wokół doznania estetycznego, por. R. Solewski, A. Wywiół, *Gra. Dzieło sztuki i reklama*, *Annales Universitatis Pedagogicae Cracoviensis*, nr 124, *Studia de Arte et Educatione*, t. VII (2012): *Tożsamość w literaturze i sztuce czasów nowoczesnych i epoki postmodernizmu. Ujęcie transdyscyplinarne*, s. 92–100.

fantasy (np. Georga Grie) psychodeliczne malowidła Alexa Greya w duchu New Age, czy np. prace uczestniczące w „świecie sztuki” (jak może nazwałby to Danto), jednak często będące nie tyle sztuką, ile krytycznymi wypowiedziami na tematy polityczne albo społeczne⁴⁹. Często przyjęcie stylizacji na poetycką wypowiedź korzystającą z obrazu pozwala na powierzchowną grę paradoksami, którą przewidywał Schopenhauer pisząc: „Samowolna igraszka środkami wyrazu bez prawdziwej znajomości celu jest podstawową cechą wszelkiego partactwa w sztuce”⁵⁰, albo na swobodny, intensywny, spektakularny radykalizm treści szyderczych, podnoszących różnicę do poziomu konfliktu, pod pozorem moralizatorskiej krytyki (te prace z zasady eliminują możliwość świątecznego doznania wspólnoty, bo przecież w swej istocie wykluczają ze wspólnoty tych, którzy są wyszydzeni)⁵¹. Choć jest w tych pracach pozór piękna, zawarty np. w mniej lub bardziej wyrafinowanej metaforze, to jednak nie ma tu mowy o byciu dla samego bycia, bezinteresowności, metafizyce piękna, zaś prawda jest wartością względną i subiektywnie zdeterminowaną polityką czy ekonomią. Synteza metafizyczna nie może zaś zachodzić tam, gdzie nie ma naprawdę piękna z jego pragnieniem narzucania się wszystkiemu⁵².

Pozostaje jednak pytanie, jak rozpoznawać dzieła, które są metafizyczną syntezą i wizualną wypowiedzią o charakterze poetyckim i doniosłym, nie zaś tylko nadużyciem syntetycznej formuły.

BIENSÉANCE NA POZIOMIE META

W sztuce współczesnej decorum powinno być może rozumiane we francuskiej, literackiej tradycji *bienséance*⁵³ i w sensie moralnym. Wtedy, po pierwszym doświadczeniu obrazu, należałoby zawsze

⁴⁹ O problemie spełniania wyznaczników sztuki przez dzieła współczesne szczególnie w tym kontekście, por. W. Stróżewski, *Trzy wymiary dzieła sztuki* [w:] tegoż, *Wokół piękna...*, s. 44–45.

⁵⁰ A. Schopenhauer, *O samej istocie sztuki* [w:] tegoż, *Świat jako wola i przedstawienie*, tł. J. Garewicz, t. II, Warszawa 2009, s. 576.

⁵¹ Por. R. Solewski, *Identity in Dialogue or homeless Despair? Critical Sensitivity in Polish Art at the Turn of the 21st Century*, „Art Inquiry”, t. XIII (XXII) 2011: *The Homelessness of Art*, s. 72–73.

⁵² Piękno chce być „powszechnie poważane” uważa za Kantem Gadamer, por. tegoż, *Aktualność...*, s. 61, 67.

⁵³ O odpowiedniości w znaczeniu moralnej „przystojności” por. T. Kostkiewiczowa, *Bienséance* [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich (dalej Ossolineum): Wrocław 1988, s. 62.

poświęcić czas hermeneutycznej interpretacji oceniającej czy wypowiedź ma charakter szyderczy, czy służy celom innym niż piękno. Potem zaś można wrócić do obrazu po to, by kontemplacyjnie doświadczać metafizyki syntezy. Doniosłość wypowiedzi warunkowałaby zatem metafizykę obrazu. Taką kolejność działań implikuje np. zdanie o tym, jak w Ewangelicznych parabolach obraz „objaśnia wypowiedź”, a więc właściwie ma ona pierwszeństwo, mimo że doświadczenie wizualne (także wyobrażenie na skutek opisu tego, co wizualne) jest pierwsze⁵⁴. Dlatego w sztuce współczesnej nawet wizualnie brzydkie obrazy mogą okazać się piękne i prawdziwe, np. pięknem alegorii. Ciemna pustka Bałki też mogła zostać zinterpretowana jako metafizyka zła, a jednak tak chyba nie jest. Obraz jest piękny, gdy jest częścią metafizycznej syntezy.

Może być też obraz neutralny, relatywny, albo brzydki (np. nie akceptowana przez wielu twórczość „odpustowa”) i nie uczestniczący w syntezie, a jednak nawet ten obraz wciąż służyć może objaśnianiu doniosłej wypowiedzi i prowadzić ku metafizyce piękna i dobra⁵⁵.

Przed wszystkim jednak uwrażliwienie się na specyfikę syntezy pozwolić może zatem na doświadczenie metafizyki nawet w wielu kontrowersyjnych przykładach sztuki współczesnej, co pozostanie jednak zawsze w związku z aksjologiczną oceną, uświadamiając też zapominaną często dziś prawdę o metafizycznym ufundowaniu zróżnicowania wartości.

„WAŻENIE OBRAZU”

W kontekście relacji sztuki z metafizyką dostrzec można różne rodzaje obrazu: metafizyczny tylko pięknem wizualnym (choć może zawsze szukający swego słowa); dopowiadany słowem i syntetyczny na poziomie metafizycznym; pretendujący do bycia sztuką (szczególnie często w drugim przypadku); wreszcie neutralny (ale mogący służyć metafizyczności w obrazie).

⁵⁴ Por. J. Ratzinger Benedykt XVI, *Jezus z Nazaretu, cz. I: Od chrztu w Jordanie do Przemienienia*, wydawnictwo m: Kraków 2011, s. 168–173n.

⁵⁵ Można przypomnieć, że Scheler w tekście *Formalizm w etyce a materialna etyka oparta na wartościach* (część I w 1913 r., część II w 1916 r.) wskazywał, że człowiek poznaje tylko obrazy wartości, musi natomiast rozpoznawać (np. intuicyjnie) w tych obrazach (relatywnych i względnych) same wartości, które obiektywnie istnieją. Por. M. Scheler, <http://www.edukator.pl/portal-edukacyjny/scheler/3553.html> (02.04.2012).

Wydaje się, że nie tylko drugi ze wskazanych tutaj przypadków pokazuje, że przyjmowanie perspektywy wynikającej z teorii zwrotu ikonicznego, konieczne chyba dla rozumienia wielu aspektów sztuki współczesnej, nie musi oznaczać manifestacyjnej rezygnacji z logocentryczności. Wręcz przeciwnie, docenienie relacji doznania wizualnego z werbalną interpretacją wydaje się pogłębiać rozumienie sztuki i potwierdzać, że wciąż wyznacza ją metafizyczne piękno. Może zresztą jest i tak, że nawet dzieła, które wydają się nacechowane estetycznie wyłącznie w warstwie wizualnej, „absolutnie” abstrakcyjne, poddają się ostatecznie słowu, użytemu choćby do opisanego „czystego doświadczenia estetycznego”. Obrazy szukają swoich słów. W tym wypadku po to, by być sztuką. I wtedy służyć metafizyce – nie reprezentować, służyć podbojowi świata, czy też zastępować i uobecniać, ale by otwierać na bycie poza czasem i przestrzenią.

Przyjęcie perspektywy metafizycznej syntezy pozwala chyba na zmodyfikowanie poglądów Schopenhauera i Schelera w duchu Gadamerowskiej hermeneutyki, pod warunkiem jednak pojmowania roli zachowania decorum rozumianego jako *bienséance* na poziomie meta. Artystyczna synteza obrazu i wypowiedzi zachodzi na poziomie meta, co jest możliwe wtedy, gdy doniosłość wypowiedzi wynika z jej ufundowanej metafizycznie wartości piękna i dobra. Wtedy okazuje się, że artysta „waży” obraz, tak jak waży się słowa. Tylko zaś „wyważony” obraz może być dziełem sztuki. Akceptacja Gadamerowskiej modyfikacji radykalizmu fenomenologów pozwala myśleć o tym także w odniesieniu do obrazów manifestacyjnie dążących do uniezależnienia się od słowa. W rzeczywistości, być może, poszukują one tylko słowa odpowiedniego dla ich piękna.

WEIGHING THE IMAGE. METAPHYSICS IN THE ART
OF THE VISUAL TURN IN THE PHENOMENOLOGICAL
TRADITION AND THE HERMENEUTICS
OF HANS-GEORG GADAMER

Summary

The article analyzes selected works of contemporary abstract, figurative, and immersive art, paintings and installations (e.g. Mark Grotjahn, David Ligare, James Turrell), asking to what extent visual experience is completed by verbal interpretation. Observations allow us to suggest a modification of the radical phenomenological theses (Schopenhauer, Scheler) concerning the distinction between the metaphysics of art and the metaphysics present in verbal discourse. The idea of a metaphysical synthe-

sis created thanks to the poetry of the image and the poetry of interpretation accepts the integrated beauty of an artwork presenting the world of ideas visually and in hermeneutic interpretation. The condition of the efficacy of such a synthesis is, however, respect to moral *bienséance*, enabling integration and founded metaphysically, as well as the understanding that images and pictures always look for the word proper to their beauty.

Rafał Solewski