

PIOTR JUSZKIEWICZ

MALARSTWO W POSZUKIWANIU JĘZYKA, JĘZYK W POSZUKIWANIU MALARSTWA*

Właściwym bohaterem dyskusji o współczesnym malarstwie jest najczęściej poczucie kryzysu tejże sztuki, a przynajmniej uczucie niepokoju z nim związane. Ów niepokój wypowiedany jest w tych momentach, w których cechy współczesnego świata sztuki – takie jak silna obecność mechanizmów komercyjnych czy instytucjonalnych, agresywna obecność nowych mediów – określa się jako mniejsze lub większe zagrożenie dla sztuki samej. Towarzyszy częstokroć temu inny jeszcze niepokój – czy zjawiska te, obecne w kulturze modernizmu, nie spowodowały wyrotowania na margines społecznej uwagi tych artystów i tych artystycznych zjawisk, których nie udało się zasymilować w ramach nowoczesnej kultury i czy hierarchie akademickiej historii sztuki nie powinny podlegać rewizji poprowadzonej z punktu widzenia „sztuki”, a nie „teorii”. Wydaje się jednak, że to, co we współczesnym życiu artystycznym nazywa się efektem odejścia od sztuki, zagubienia jej, porzucenia jej właściwych obszarów, jest w istocie efektem braku refleksji nad językiem w jego funkcji mówienia o widzianym. I w tym miejscu, jestem przekonany, musimy rozpocząć dyskusję – mówimy o malarstwie nie mówiąc o obrazie, mówimy o obrazie nie mówiąc o języku, którym chcemy go wypowiedzieć.

Eugen Fromantin, opisując *Męczeństwo św. Liwiniusza* Rubensa, namawia nas, byśmy oglądając obraz zapomnieli na chwilę, iż chodzi o:

(...) nikczemne i dzikie morderstwo popełnione na osobie świętego biskupa, któremu wyrwano właśnie język i który wije się w okropnych konwulsjach; zapomnijmy o trzech katujących go oprawcach, z których jeden trzyma zakrwawiony nóż w zębach, drugi zaś na końcu ciężkich obcęgów podaje ten ohydny ochłap psom na pożarcie¹.

* Tekst niniejszy jest fragmentem przygotowywanej książki poświęconej zagadnieniom krytyki artystycznej pt. *Sztuka milczenia. Szkice i eseje o krytyce artystycznej*.

¹ E. Fromantin, *Mistrzowie dawni*, przeł. J. Cybis, Wrocław 1956, s. 33.

Mamy zapomnieć, by przemówiła do nas harmonia obrazu, mamy zapomnieć o języku, którego brutalna amputacja otworzyć nam może obszary innego znaczenia.

Jedyne zapewne, czego jesteśmy w stanie zazdrościć męczennikom, to pewności wiary, w obliczu której nasze wątpliwości, obojętne już czego dotyczące, stają się niechcianym ciężarem, wyrzutem sumienia wołającym o zgodę na istnienie Sensu, Esencji.

Kardynał Pölättö – bohater fikcyjnej biografii autorstwa Stefana Thémersona, choć daleki od zapamiętania świętych męczenników, wykazywał godną może bardziej nostalgii niż zazdrości pewność obecności sensu zjawiającego się dla nas poprzez medium obrazu. Kardynał ów wspominał posadzkę w swej prywatnej kaplicy:

(...) Zamówiłem ją, pamiętam u malarza nazwiskiem Mondrian(...).

– Co chcesz, abym ci zrobił – spytał ów malarz.

– Chcę, abys mi zrobił obraz abstrakcyjny – odrzekłem.

– Co chcesz, abym ci wyabstrahował – spytał malarz.

I widziałem, że było to dobre pytanie.

– Chcę, abys mi wyabstrahował to – odrzekłem i zacytowałem:

*Filiae Jerusalem dicite dilecto meo
quia prae amore morior.*

– Z czego chcesz, abym ci to wyabstrahował – brzmiało jego następne pytanie.

I widziałem, że było bardzo dobre.

– Z Uniwersum – odrzekłem.

Za czym malarz zabrał się natychmiast do roboty. Posadzka mojej kaplicy jest biała. Białość ta podzielona jest dwiema czarnymi liniami biegnącymi naprzód do ołtarza, czterema czarnymi liniami biegnącymi w poprzek i zawiera w sobie jeden żółty kwadrat duży i jeden mały kwadrat niebieski. Podoba mi się. Podoba mi się ponieważ nic w niej nie jest obrazem niczego, ponieważ nic w niej jest symbolem niczego; jest tym, czym jest, a jednak, ile razy chodzę po niej, śpiewa mi: Poprzyśięgam was córki Jerozolimskie, jeżeli najdziecie miłego mego, abyście mu oznajmiły, iż mdleję z miłości².

Słyszany (? – zaraz wyjaśnienie, skąd ta wątpliwość) przez kardynała śpiew, a właściwie fakt jego słyszenia (?) streszcza w sobie to wszystko, co wiąże się z nadziejami i marzeniami awangardy o niczym nie zapośredniczonym, czystym porozumieniu między dwiema instancjami – artystą i widzem. Jest wcieloną nadzieją komunikacyjnej utopii, w której język uwolniony miał zostać od alienującego *signifiant* i stać się pozbawionym obciążającej materialności (stąd wątpliwość wobec „formy” słyszenia) przepływem czystego *signifie*³. Obraz miał stać się zatem wy-

² S. Thémerson, *Kardynał Pölättö*, Kraków 1971.

³ Na temat utopii, w polskiej literaturze najkompetentniej: A. Turowski, *Wielka utopia awangardy. Artystyczne i społeczne utopie w sztuce rosyjskiej 1910-1930*, Warszawa 1990.

cofującym się z pola uwagi tymczasowym obszarem, na którym spotykają się dwie świadomości związane w jedno dzięki porzuceniu pośrednictwa języka. W tym sensie Malewicz pokazując *Biały kwadrat* wystawiał nie obraz, a czyste odczucie i dlatego w suprematyzmie o malarstwie – jak pisze Andrzej Turowski cytując Malewicza – „nie może być mowy, malarstwo dawno już się przeżyło, a sam artysta przeszedł do przeszłości”⁴.

Takie dążenie do bezcielesnego i niewyalienowanego języka nie było tylko postulatem artystów awangardy z pierwszych dziesięcioleci dwudziestego wieku, ale zasadniczą cechą określającą modernistyczny sposób myślenia o dziele sztuki.

Clement Greenberg uważał, jak twierdzi rekonstruujący jego myśl Donald Kuspit⁵, że to, co istotne w obrazie, wykracza poza kwestię formalnej perfekcji – dokonuje się bowiem w trakcie kontaktu artysty z różnorodnością i chaosem materii i medium. Celem tego kontaktu jest osiągnięcie artystycznej jedności dzieła, a środkiem do niej prowadzącym i miernikiem powodzenia – skala pokonanego oporu właściwości „malarstwa”, „malowania”, płaszczyzny, płótna i farby. Artystyczna jedność oznacza tutaj danie wyrazu wyabstrahowanej, uogólnionej emocji eksplikowanej w obrazie jednocześnie z wysiłkiem eksplikowania jego płaszczyzny. W ten sposób materia sztuki pozostaje w dialektycznym napięciu z materią świata. Umożliwiając – w powodzeniu artystycznym – odniesienie przez artystę triumfu nad oporem rzeczywistości, sztuka służyć by miała życiu w szczególny sposób – będąc obszarem nadawania jedności temu, co się takiej ekonomii opiera. Malarstwo abstrakcyjne, dokonując rafinacji fizycznych faktów medium i jego zawartości tak, że zaczynają się one przenikać z niekończącą się wibracją emocjonalnego rytmu, staje się swego rodzaju narzędziem poznania życia jako ostatecznie niesprzecznego, jest środkiem poszukiwania i narzędziem komunikowania odnalezionej harmonii.

Greenberg, a także sami artyści – tacy jak Rothko, Motherwell czy Newman – przekonani byli o zdolności malarstwa do wcielania głębin psyche artysty, a co za tym idzie o uchwytnej tożsamości i spójności stojącego za obrazem „ja” napotykanego w pozasłownym kontakcie „ja” odbiorcy i możliwości ich porozumienia na obszarze rudymenarnych, prymitywnych, pierwotnych właściwości człowieka, esencji człowieczeństwa.

Te przekonania i związana z nimi koncepcja obrazu definiowana pojęciami abstrakcji, nowatorstwa, oryginalności, ekspresji osobistego wyrazu stały się przedmiotem krytyki zawartej w artystycznej dyskusji i praktyce artystów następných generacji.

⁴ Ibidem, s. 113.

⁵ D. Kuspit, *Clement Greenberg. Art Critic*, London 1979.

Dla Roberta Rauschenberga osobowość była czymś, co nabiera kształtu w potoku rzeczywistości zewnętrznej jako odpowiedź na nieustanny jej przepływ i nacisk. Nie chcę, aby moja osobowość wyłaniała się z dzieła – twierdził artysta – (...) Chcę, aby moje obrazy były odbiciem życia (...) twa samowizualizacja jest odbiciem twego otoczenia⁶. Stąd też obrazy Rauschenberga odbijały jedynie refleksy zewnętrznego świata, jak jego *White Painting* albo stwarzane były przez wyłapane w ich obszar przypadkowe fragmenty strumienia materii codziennego życia. W ten sposób powróciła kłopotliwa kwestia języka, pochodzenia i miejsca rezydowania jego znaczeń, powróciła z całą siłą materialnego *signifiant* ukazującym się jako jedyne schronienie *signifie*. I co więcej, jak pokazywała krytyczna praktyka artystyczna Jaspersa Johnsa, to schronienie było tymczasowym miejscem pobytu zagwarantowanym jedynie niezbyt precyzyjnie określoną umową najmu. *Tarcze* i *Flagi* amerykańskiego artysty, a szczególnie jego malowane, brązowe odlewy puszek od piwa, żarówek czy latarek ujawniały szczelinę pomiędzy znaczącym a znaczoną, stającą się miejscem powstawania pytań kwestionujących możliwość zdążania do wyłonienia czystej, wydestylowanej treści znaku, skoro, wedle studiowanego przez artystę Ludwiga Wittgensteina, znaczeniem słowa jest jego użycie w praktyce. Pozbawione swojej tożsamości dzieło, pozbawiona swej tożsamości sztuka nie mogły być więc miejscem ujawnienia się spójnej osobowości, miejscem uzyskania tożsamości podmiotu.

Obraz nie mógł być takim miejscem tym bardziej, że jak demonstrował Frank Stella w swych *shaped canvases*, granica obrazu jest jedynie granicą przedmiotu o określonym kształcie, a więc, że po jej przekroczeniu napotkamy jedynie ścianę. Ale nie ścianę oznaczającą kres na przykład intelektualnego poznania, a ścianę muzeum, mur, na którym powieszono obraz, napotkamy jedynie granicę dwóch przedmiotów.

Niepostrzeżenie opisywana materia zaczęła układać się nam w uporządkowaną całość, w całość, której organizującą zasadą okazuje się napięcie pomiędzy utopią a jej krytyką, pomiędzy nadzieją na obecność sensu a obnażeniem tej nadziei jako mitu i niespełnialnego pragnienia **obecności**. Zaczęła wiązać się nam opowieść, narracja zdobywającego nad nami władzę języka historii sztuki operującego tą zasadą, by uporządkować obserwowany obszar w historię następowania po okresie utopijnych marzeń, czasu twardego zmierzenia się z rzeczywistością języka, po okresie „romantyzmu” językowego czasu jego „realizmu”.

Ale nie jesteśmy osamotnieni w tym dziele snucia opowieści, przyrzymy się nie naszemu ćwiczebniemu modelowi, ale rzeczywistym próbom.

⁶ J. Fineberg, *Art since 1945. Strategies of Being*, London 1995, s.176.

Clement Greenberg formę widział przede wszystkim jako byt istniejący w historycznym procesie, jako ciągłą odpowiedź artystów na istniejące artystyczne problemy. Opór medium zatem, o którym była wcześniej mowa, rozumiany był przez amerykańskiego krytyka jako opór tradycji artystycznej, jej historia stawała się punktem wyjścia kreacji. Ów punkt wyjścia był jednocześnie dlań punktem dojścia, punktem doniesienia dźwiganego problemu, miejscem pobytu dotychczasowego rozwiązania. Artyści nie mieli zatem innej drogi, jak tylko w przód, w poszukiwaniu konsekwentniejszego sposobu skonstruowania płaskiej powierzchni obrazu, obarczeni pamięcią o dokonaniach poprzedników. W tym sensie amerykańscy abstrakcyoniści byli dla Greenberga kontynuatorami europejskiej awangardy rozwijającymi rezultaty wysiłków Picassa, Braque'a, Kandinsky'ego i Miro w zakresie nowej konstrukcji przestrzennej obrazu.

Poszukujący odpowiedzi na pytanie o czynniki nadające spójność tak różnorodnemu pod względem stylistycznym malarstwu szkoły nowojorskiej, abstrakcyjnemu ekspresjonizmowi – rozpoznanemu jako kierunek, o okoliczności uformowania się tego -izmu, Michel Leja⁷ analizuje sądy Greenberga. Otóż – jak powiadał ów krytyk – istota pojawienia się nowego kierunku polegała na tym, że sześciu czy siedmiu nowojorskich malarzy podjęło osobno, lecz niemal równocześnie wyzwanie, jakie stanowił stan malarskiej przestrzeni i kanon regularnej, geometrycznej kompozycji sformułowany przez Picassa, Légera i Braque'a. Ale tę Greenbergowską odpowiedź Leja charakteryzuje jako nieprzydatną, bo pozostającą elementem narracji, Greenbergowskiej historyczno-artystycznej opowieści, której podstawą jest przekonanie o liniowym charakterze procesu rozwoju sztuki jako istniejącego obiektywnie estetycznego, autonomicznego fenomenu. Częścią narracji jest jednakże, jak wskazuje Leja, i odpowiedź skrajnie odmienna, udzielona przez Serge'a Guilbaut⁸. Badacz ten twierdzi, że narodowy i międzynarodowy sukces szkoły nowojorskiej wziął się z faktu wcielania w jej malarstwo powojennej, amerykańskiej ideologii liberalnej, stając się w ten sposób jednym z zimnowojennych narzędzi kulturalnego imperializmu USA używanego w walce przeciwko ideologicznej ekspansji komunizmu w powojennej Europie. Tym razem osią konstrukcyjną opowiadanej historii jest przekonanie, że nadrzędną logikę działania się wyznaczają przemagania się struktur władzy posługujących się narzędziem ideologii. Losy artystycznych doktryn i obrazowych formuł będą zatem pochodną wydarzeń historii prawdziwej, wyznaczającej granice i sens historii sztuki, która jest tu tylko jednym, z bohaterów snutej opowieści o dziejach władzy.

⁷ M. Leja, *Reframing Abstract Expressionism. Subjectivity and Painting in 1940s*, New Haven 1993.

⁸ S. Guilbaut, *How New York Stole Idea of Modern Art*, Chicago 1983.

Jak sądzi David Carrier⁹, wybór bohatera historyczno-artystycznej narracji jest tym, co służy pisarzom historii sztuki do zawiązania akcji i prowadzenia jej w stronę finału, jakim jest pożądany stan sztuki. Znaczenie dzieła powstaje w tym przypadku jako wynik możliwości odnalezienia go w opisanej genealogii. Dla naszych rozważań jednak najistotniejszy jest sam fakt raczej konstruowania niż docierania do historii, raczej jej pisanie a nie o- czy za-pisywanie.

Bliskie sąsiedztwo strategii autorów piszących o sztuce wobec strategii pisarskich i widzenie historii sztuki jako skonstruowanej narracji jest, dla znacznie bardziej radykalnego w swej krytyce dyscypliny – Donalda Preziosi¹⁰, jednym tylko z powodów, dla których historia sztuki powinna zostać poddana krytycznej obserwacji. W zetknięciu z przedmiotami obecnymi w sferze sztuki, twierdzi Preziosi, powołujemy do życia nie tyle obiektywne sądy i konstatacje dotyczące tychże przedmiotów natury, ile metafory i mity, których źródłem są nasze oczekiwania i projekcje co do tego, czym chcielibyśmy, aby była sztuka. Historia sztuki, powiada dalej Preziosi, ma więc tak naprawdę charakter metaforyczny, starannie zacierany przez naukowe, określające dyscyplinę procedury badawcze oraz instytucjonalne praktyki i rytuały. Dopowiedzmy, że historia sztuki staje się w tej perspektywie jeszcze jednym siedliskiem marzeń o esencji: twórcy, dzieła, sztuki, a więc obszarem, który musi podlegać krytycznemu oglądowi. Preziosi proponuje uprawiać tę dyscyplinę jako historię i teorię wielości kulturowych procesów, skonstruowaną jak rama, przez którą obserwować możemy podmioty i przedmioty obecne w sferze sztuki i nawiązujące się między nimi relacje. Proponuje więc uprawianie praktyki krytycznej, która przesuwając naszą uwagę na mitotwórczą działalność człowieka ma nas ocalać przed niepotrzebnymi złudzeniami zrodzonymi z utopijnych marzeń o istnieniu esencji.

Muszę w tym miejscu przyznać się do pewnej mistyfikacji. Otóż przeciwstawienie modernistycznemu zaufaniu do esencji i języka, krytycznego sposobu traktowania malarskiego medium zostało tu sformułowane w kategoriach historycznego następstwa, by „zaczęło nam się wiązać w opowieść”. Ale wydaje się, że pozostalibyśmy wierniejsi wskazaniom takich badaczy, jak Rosalind Krauss czy Yves Alain Bois, gdybyśmy przeciwstawienie to traktowali także w kategoriach synchronicznych. To znaczy, gdybyśmy wskazywali na istnienie w rozmaitych momentach historycznych na artystów, którzy dążyli do poszerzenia pola językowej świadomości i demistyfikacji modernistycznych prezałożeń dotyczących sztuki.

⁹ D. Carrier, *Artwriting*, University of Massachusetts Press 1987.

¹⁰ D. Preziosi, *Rethinking Art History. Meditations on a Coy Science*, New Haven 1989.

Analizując kolaże Picassa, Rosalind Krauss¹¹ wskazuje, jak ów artysta dochodzi do takiej koncepcji wizualnego przekazu, której najistotniejszą cechą jest eksponowanie arbitralności użytych znaków, które jeśli przywołują głębię czy wygląd, to nie jako przedstawienie, ale jako „znaczenie”. Odzegnując się przy tym od teorii, jak sama to określiła, „odbiciowych”, w ramach których badacze tłumaczą kolaże wpływami anarchizmu czy kultury popularnej na sztukę Picassa, Krauss zdążyła do wyłonienia semiotycznego mechanizmu powstawania wizualnego przekazu, ale też ten mechanizm jest tym, co głównie w dziele widzi. Przyłożony zatem do dzieła język analizy nie może i nie ma wysłowić niczego innego, jak wyników obserwacji operacji metajęzykowych – na poziomie znaku czy wypowiedzi prowadzących w jedną tylko stronę – wykazania, że związek pomiędzy *signifie* i *signifiant* wymaga nieustannego obnażania i demistyfikacji.

Swego rodzaju hierarchia artystyczna, która jest pochodną tego sposobu myślenia, nie wydaje się być czymś różnym w swej zasadzie od tej, która powstaje w Greenbergowskiej optyce. Oto interesujący i ważny artysta to tym razem nie ten, który przed innymi dochodzi do nowych formalnych rozwiązań, ale ten, który nie dał się zwieść mitotwórczej sile języka i który postanowił ujawnić jego mechanikę, albo jeszcze inaczej, który postanowił odnaleźć własną wolność rozpoznając jej ograniczenia. Interesujące zaś kierunki czy koncepcje artystyczne to te, które zmierzać będą w stronę krytyki obciążonego metafizyką sposobu artystycznego myślenia – takie jak sztuka minimalna, w ramach której językowa świadomość twórców łączy się z teoretyczno-filozoficzną. Tutaj zmierzająca ku teoretycznej obfitości ewolucja języka opisu i interpretacji dzieła wydaje się być integralnie związana z minimalizacją jego wizualności. Ale – co może najważniejsze – jednocześnie dochodzi do konsekwentnego osłabienia związku wizualności dzieła i powoływanego języka werbalnego komentarza. Konsekwentnego, gdyż wynikającego, można by powiedzieć, z przyjętego założenia, że odrzuca się wszystkie inne sposoby nabierania przez obraz czy słowo znaczenia poza tym, który wyznacza siła różnicy. Stąd być może głosy krytyków, że prace Judda czy Morrisa wyglądały jak ilustracje filozoficznych tez Wittgensteina, iż widniały niejako na tle abstrakcyjno-ekspresyjnego bogactwa, same ograniczone do rudymetów kształtu, masy i koloru. Ale tym razem nie śpiewały, jak równie rudymentarne i rygorystyczne obrazy Mondriana, wyabstrahowanej prawdy uniwersum, lecz przemawiały głosem filozofa zgłębiającego właściwości naszej percepcji i językowej kompetencji. Krytycy i badacze, nie zauważając jednak tego paradoksu odsyłającego ich na powrót w objęcia metafizy-

¹¹ R. Krauss, *The Motivation of The Sign. Picasso and Braque*. A Simposium, New York 1992.

ki, nie mogli robić niczego innego, jak obserwować ciągłą grę językową, transpozycję znaczeń i kontekstów, nieustanne, ale przejściowe związki *signifiant* i *signifie*.

Jesteśmy w miejscu, w którym obszar sztuki i mówienia o niej daje się opisać za pomocą binarnego układu, którego jeden biegun wyznacza wiara w możliwość zrealizowania modernistycznej utopii niezapśredniczonego porozumienia, możliwość doświadczenia poprzez obraz transcendencji, a drugi – wiara w skuteczność i sens uprawiania jedynie praktyki krytycznej, ciągłego odsłaniania naszego pragnienia transcendencji, ciągłej nadziei na ostateczny sens, ciągła demistyfikacja mitotwórczych zdolności języka i bezustanne objaśnianie jego zrozumianej istoty. Innymi słowy, jesteśmy w miejscu, z którego wydają się prowadzić tylko dwie drogi – jedna w stronę metafizyki obecności, a druga w stronę wiecznego wymykania się metafizyce nieobecności. Jesteśmy, inaczej rzecz ujmując, umieszczeni pomiędzy otchłanią metafizyki obecności a ostrym światłem dekonstrukcji. Tym samym musimy wybierać pomiędzy upieraniem się przy założeniu, że doświadczenie sztuki, dzieła jest związane nieodrodnie z jakimś logosem, transcendentalem znaczącym, a systematycznym ujawnianiem mitologizacji samego oczekiwania na pojawienie się tego doświadczenia, którego fakt odesłania do świata złudy nie jest tu nawet przedmiotem uwagi, jakby owo doświadczenie było czymś, o czym w towarzystwie się nie rozmawia. Jeśli natomiast nie chcemy dokonać wyboru, będziemy musieli pozostawać w zawieszeniu pomiędzy niebem wiary a ziemią narzuconego sobie ograniczenia, pytając o to, jak wysłowić istotne doświadczenie.

Wskazaniem drogi poszukiwań odpowiedzi na to pytanie być może książka Wojciecha Suchockiego: *W miejscu sumienia. Śladem myśli o sztuce Martina Heideggera*¹², jedna z najważniejszych zapewne książek w polskiej historii sztuki, która sama jest pytaniem „historii sztuki do filozofii Heideggera” o drogę zmierzania ku dziełu. Suchocki nasłuchując mowy Heideggera, wydobywając zdeponowane w niemczyźnie znaczenia i usiłując je przyswoić polskiemu językowi, pyta o zawartą w tej mowie istotę dzieła sztuki, naszą możliwość znalezienia się wobec niej i o możliwość sprostania jej w języku mówionym.

Zacząć w tym miejscu trzeba od ostatnich prawie zdań tej książki, które dotyczą dyscyplinarnej (historyczno-artystycznej) użyteczności wywiedzionych z tekstów Heideggera myśli i pojawiającym się w związku z tym, jak gdyby marginalnie, problemem, zawierającym w sobie „wciąż odkładaną” – jak pisze Suchocki – zasadniczą wątpliwość. Ta zasadnicza

¹² W. Suchocki, *W miejscu sumienia. Śladem myśli o sztuce Martina Heideggera*, Poznań 1996.

wątpliwość dotyczy zarzucanego Heideggerowi przez Derridę nieprzewyciężenia metafizyki obecności, niemożliwości ostatecznego rozstania się z nadzieją na „transcendentalne znaczone”. Przywołane rozważania Johna Caputo wskazują i na taką możliwą interpretację napięcia pomiędzy poszukiwaniami obu filozofów, w ramach której inaczej rozdysponowane są role tego, który pozostaje uparcie w miejscu fiaska obecności i tego, który nie ma innego wyjścia jak konsekwentnie wybrać „nieskończoną grę systemów różnicujących, bez końca zamiennych interpretacji” w obronie przed metafizycznym Sensem. Przewyciężenie metafizyki u Heideggera można bowiem rozumieć jako gotowość jestestwa do wejścia w bycie, rozumianego nie jako „sfera czystej obecności”, ale jako wycofywanie się bycia, a tym samym jako gotowość na: „bezdenną głębię ciemności i wycofywania się”. Przewyciężeniem narzucającej się siły myślenia przedstawiającego jest przyzwolenie z chłodnym spokojem na bycie tajemnicy jako tajemnica, i pojawiające się wraz z tym wskazanie w stronę nie-representującego języka – „mowę mowy samej”.

W przypadku zaś Derridy, jak twierdzi Caputo, metafizyce obecności przeciwstawia on wzajemne oddziaływanie obecności i nieobecności, grę dawania, które jest jednocześnie odbieraniem, a więc fenomen cechujący się „podstawowością”, której możliwość istnienia Derrida wyklucza. Ale istotniejsza dla naszych rozważań jest może płynąca z myślenia francuskiego filozofa taka oto konsekwencja, że:

Zamiast podążyć ku bardziej radykalnemu pojmowaniu fenomenu i podstawowości (...) zmierza [Derrida] do wniosku o śmierci podstawowego doświadczenia. Zamiast próbować przebić się ku dziedzinie bardziej istotnej, każdą „dziedzinę bardziej istotną” odsyła do metafizyki obecności¹³.

W całej myśli Heideggera – zacytujmy za Suchockim Caputo –

chodzi tylko o to, by utrzymać otwartą ranę śmiertelności i wycofywania się i utrzymać swoje na nią otwarcie. Zaś jeśli u Derridy pułapki metafizyki są pokazane dla tego czym są, niczemu się przez to nie służy i niczego nie zabezpiecza. Zamiast tego doświadczenie utraty staje się **utrata doświadczenia**, a **podstawowość nieobecności** zmienia się w nieobecność **podstawowości** (podkr. – P.J.)¹⁴.

Z niecierpliwością, którą zapewne autor *W miejscu sumienia* z trudem by nam wybaczył, podążmy w tę stronę, w której dostrzec by można znaki kierunku, znaki ostrzeżenia, znaki zachęty i otuchy, znaki, „że nie wszystko zamknięte i jasne”, znaki dróg zmierzania ku językowi, który by nasz związek z obrazem pozwolił wysłować.

Dla Heideggera właściwością bycia człowiekiem jest nieustanne zaświadczenie własnego istnienia, ale to mowa jest tym, w czym byt zostaje

¹³ Ibidem, s. 188.

¹⁴ Ibidem, s. 192.

wydobyty na jaw. „Gdzie nie ma mowy – pisze Suchocki – nie ma też jawności bytu, a przeto także jawności niebytu i pustki”. Mowa zatem: „nie jest narzędziem – jak powiada Heidegger – które człowiek posiada tak jak wiele innych, mowa stwarza dopiero w ogóle możliwość przebywania wśród otwartości bytu”¹⁵. Dlatego dla niemieckiego filozofa:

Wszelka sztuka, jako że pozwala działać się temu, by nastąpiła prawda bytu jako takiego, jest w istocie poezją (*Dichtung*) (...) Sztuka jako sadowienie-w-dziele-prawdy jest poezją¹⁶.

Przy czym poezja ma tu znaczenie szerokie jako wypowiedzanie nieskrytości bytu, a więc czynienie tego, co w dzianiu mowy samej się już wydarza. Stąd twórczość plastyczna czy architektoniczna:

(...) dzieją się zawsze – jak pisał Heidegger – zawsze już i tylko w otwarciu mówienia i nazywania. Ono nimi włada i kieruje. Lecz właśnie dlatego pozostają one własnymi drogami i sposobami kierowania się prawdy ku dziełu. Każde z nich jest swoistym poetyzowaniem (*Dichten*) w obrębie prześwitu bytu, który już i niepostrzeżenie zdarzył się w mowie¹⁷.

Daleko stąd do jakichkolwiek odpowiedzi na to, jak wypowiadać się o obrazie, tym bardziej że mowa nie jest rzeczą ludzką – tą jest jedynie „mowa śmiertelnych”, odpowiadanie na mowę mowy, nasłuchiwanie jej, odpowiadania, które przybierając postać graniczną w wysiłku wysłowienia umykającego, wskazuje ku granicy milczenia. Daleko, ale też Suchocki nie zmierza ku zastosowaniom, ku pośpiechowi użyteczności. To raczej my, zaglądając mu przez ramię zerkamy, czy zapisze gdzieś odpowiedź na pytanie, jak pisać o obrazie, aby to stało się jego mową. I wyszukujemy coś co, choć wskazówką nie jest, przybiera niewyraźne kontury wskazania. Dokonanie słowa powinno polegać na tym, jeśli dobrze rekonstruujemy może nieistniejącą całość, aby paradoksalnie zetrzeć obraz, w związku z jego przynależnością do tego, skąd się wyłania, na rzecz płynącego z wysłuchania, wymówienia okolic tej granicy, gdzie się doświadcza stawania się. Przedsięwzięcie to jednak niemożliwe jest jednak w uprzedmiotowiającym języku historii sztuki, który poszukuje **czegoś**, wyniku wypowiedzenia, będąc odmianą instrumentalnie traktowanego języka. Język bowiem traktowany w ten sposób, jako narzędzie przesyłania informacji, groziłby zsunięciem się w obszary utopii porozumienia, gdzie obraz „przekazuje” istotę bytu, którą „przekazuje” dalej mowa; znaleźlibyśmy się w ten sposób w objęciach obecności. Tymczasem idzie raczej o to, że docierając do granicy doświadczamy dziania się bycia, stając wobec nicości, gdy dochodzi do głosu **nic**, gdy wycofuje się byt, gdy:

¹⁵ Ibidem, s. 121.

¹⁶ Ibidem, s. 116.

¹⁷ Ibidem, s. 120.

Trwoga odbiera nam mowę. Ponieważ byt w całości wyslizguje się – pisał Heidegger – i tak właśnie narzuca nicość, przeto milknie wobec niego wszelkie stwierdzenie, że coś „jest”¹⁸.

Zadanie zmierzania słowem ku obrazowi zabarwia się zatem oczekiwaniem, że utrzyma się w wysłowieniu go nierozdzielność namysłu i pamięci o istocie mowy, że sprostą ono dzianiu się tego, co jest jedynie przez to, że się wydarza, że pozwolimy słowu „spotkać dzieło u progu tajemnicy”.

Nie szukajmy niczego bliższego pisarskiej użyteczności, bo niemożliwe tu są recepty i poetyki stosowane, tym bardziej iż Suchocki kończy swą książkę zaproszeniem do „założenia popasu przy myśli: Heidegger jako początek”. Raczej spójrzmy na dwie pisarskie praktyki wyruszające jakby z dwu przeciwnych krańców w zdążaniu ku obrazom i związanym z nich głębokim doświadczeniem.

Odosobnionym wyjątkiem w historii sztuki jest pisarstwo Michaela Brötje, niemieckiego badacza sztuki, który wyciągnął radykalne wnioski z inspirującej go, między innymi, myśli Heideggerowskiej. Otóż Brötje usiłując zdać sprawę z własnego, niezwykle silnego doświadczenia w kontakcie z obrazami, wychodzi z założenia, iż:

Cechą znamioną dzieł sztuki jest to, że mimo upływu wieków zachowują dla oglądu nieustanną aktualność, zarówno w tym, jak się jawią i w tym, co stwierdzają. O tej ich ważności „wiemy” przed i poza wszelkim racjonalnym wyjaśnianiem – w pozapojęciowym widzeniu wytwarza się między Ja i dziełem niezachwiana zgoda co do immanentnej konsekwencji i nasycenia znaczeniem jego takiego oto ukształtowania. Sztuka wydobywa na jaw prawdę, której nie można osiąść i utrzymać w inny sposób niż tak właśnie – w porozumieniu wzrokowym, które wymaga Ja i za nie odpowiada¹⁹.

Podstawą twierdzenia o „nieustannej dla oglądu aktualności” jest przyjęcie przez Brötjego pozahistorycznej wagi instancji medium – płaszczyzny obrazu. Płaszczyzna bowiem jest koniecznym warunkiem zaistnienia obrazu i zaistnienia jego zawartości w procesie oglądu. Wszystko, co wiąże się z obrazem, do niej się odnosi i wobec niej się kształtuje, a zgoda na to jest pierwszym warunkiem i jednocześnie najważniejszym sygnałem zgody widza na obraz. Jest bowiem:

(...) wszechobecna, współdana w każdym bycie; stanowi niezbywalną podstawę bycia, z której się ono odslania (...) jest – na mocy swej ograniczoności – nieprzekraczalnym horyzontem wszystkich korelacji sensu zjawiającego się świata; jednocześnie jednak – na mocy swej abstrakcyjnej, bezprzedmiotowej jakości – nie daje się wywieść ze świata, tzn. jest w dosłownym tego słowa znaczeniu – pozaświato-

¹⁸ Ibidem, s. 78.

¹⁹ M. Brötje, *Obraz jako parabola. O pejzażach Gustawa Courbeta*, przeł. W. Suchocki, „Artium Quaestiones”, t. VI, 1993, s. 85.

wa, transcendentna; (...) nie podlega żadnej zmianie, nie posiada historii (...) Podsumowując: płaszczyzna obrazu staje się synonimem oglądowym horyzontu metafizycznego, absolutu²⁰.

Nie oznacza to jednak, że dzieło w jakikolwiek sposób absolut obrazuje, że go uwidacznia. Nie oznacza chyba także, jak sądzi Mariusz Bryl²¹, że płaszczyzna „istnieje tak samo” – jako transcendencja – wobec świata obrazu, jak absolut wobec rzeczywistości, ale to, że obraz, odwołując się do medium, wyzwala zgodę widza na taki układ – na świat obrazu i jego zawieranie się w świecie płaszczyzny. Wyzwała także zgodę na: „takie oto ukształtowanie” obrazu, na jego jedyną postać, w jakiej się zjawia. Owa zgoda jest niezbywalnym, ale i wstępnym warunkiem tego, co staje się pomiędzy widzem a obrazem. Oto w porozumieniu wzrokowym między dziełem a odbiorcą, w procesie nauki widzenia, której impulsem wyjściowym, jak w przypadku obrazów Courbета, jest konflikt widzenia pomiędzy widzeniem związanym z pozaczasową płaszczyzną i widzeniem umocowanym w Teraz widza, dochodzi do ukazania się Ja sobie samemu, jako momentowi działającemu w rzeczywistości, bo treść wzrokowa staje się bezpośrednio przeżyta rzeczywistością. W tym sensie Brötje zmierza do wydobycia doświadczenia obrazu, opisując sytuację widza-siebie wobec niego jako sytuację nie estetyczną, ale egzystencjalną. Co więcej, zjawiającą się wówczas z powodu obrazu prawdę uznaje za wydarzającą się właśnie wtedy i „nie do utrzymania w inny sposób”. A jednak nawet uznający dokonania Brötjego za nie mające precedensu we współczesnej historii sztuki Suchocki ma wrażenie, że pisarstwo to nie do końca jest w stanie udźwignąć intensywności i wagi doświadczenia²². Odpowiedzialnością za taki stan rzeczy obarcza Suchocki fakt, że odsłaniający istotne momenty sposobu bycia dzieła Brötje czyni to w uprzedmiotowiającym języku „antropologii”. Dzięki pojęciom „medium”, „intuicji”, „przeżycia”, „absolutu” język interpretacji nabiera pożądanej obiektywności i jako taki sprawia wrażenie posiadania zdolności do „kompletności wystąpienia dzieła”. Wydaje się jednak, że ów język „antropologii” odpowiedzialny jest przede wszystkim, i na tym zasadzałoby się „niepowodzenie” Brötjego, za to, iż pisarstwo to ciągle osuwa się w stronę metafizyki, w stronę przyzywania i stwierdzania obecności (zapewne także z powodu wspomnianej kompletności). I chyba nie dzieje się to wtedy, gdy uznaje płaszczyznę za synonim absolutu, co prowadzi Bryla do wniosku o umetafizycznieniu przez Brötjego kategorii badawczych w duchu awangardowych utopii po-

²⁰ M. Bryl, *Płaszczyzna, ogląd, absolut. Inspiracje hermeneutyczne we współczesnej historii sztuki*, „Artium Quaestiones”, t. VI, 1993, s. 73.

²¹ Ibidem.

²² W. Suchocki, op. cit., s. 184.

rozumienia, ale wtedy gdy przywoływana przezeń zgoda na obraz przywołuje z kolei uniwersalną sposobność do niej człowieka.

Nakreślmy i zapamiętajmy zatem drogę Brötjego – od niemetafizycznych stwierdzeń ku dojściu – poprzez język, w procesie pisania, w próbie utrzymania tajemnicy doświadczenia, ku metafizycznej instancji ostatecznego znaczenia, przywołując pisarza z innego miejsca i czasu, autora dokonań o innej intelektualnej skali, cytowanego już Eugene Fromantina. Uprzedzając zaskoczenie wynikłe z tego przywołania, powiedzmy od razu, że ten dziewiętnastowieczny, doskonale znany pisarz i malarz, znawca malarstwa flamandzkiego i holenderskiego, a nade wszystko wielbiciel Rubensa, nie wydaje się nam tak bardzo znany – zwłaszcza jako autor specyficznego sposobu pisania o obrazach. Powiedzmy również, że wiemy doskonale, iż jego pojęcia na temat sztuki i malowania pełne są metafizycznych, metaforycznych i zmitologizowanych pojęć. I to takich, jak duch narodu czy miejsca, ujawniających inspiracje przyjętą za dowiedzioną, teorią środowiska Taine'a, gdy przychodzi do opisu sztuki holenderskiej, której charakter brać się miał z sekularyzowanego i przyziemnego, bo zajętego wyłącznie pracą, charakteru samych Holendrów; czy też pojęcie geniusza, którego siła indywidualności kruszyła determinizm Taine'owskiego środowiska; czy też wreszcie zdradza metafizyczne oblicze wiara Fromantina w ujawnianie się w obrazie osoby autora ze swoimi cechami charakteru („Ruisdael przedstawia się zazwyczaj naszym oczom jako człowiek prosty, uczciwy i mocny”²³), a przynajmniej ze swoimi emocjami, które bez większego trudu da się w obrazie odczytać.

Ale też pojawia się Fromantin tutaj jako ten, który przemierzył swą drogę w przeciwną stronę – od metafizyki ku – ?

Muszę w tym miejscu przyznać, że rozpoczynający te rozważania cytaty z opisu *Męczeństwa św. Liwiniusza* został przeze mnie skomentowany w sposób niezgodny zapewne z intencją autora. Otóż Fromantin namawia co prawda czytelnika – widza, by zapomniał, iż chodzi tu o „nikczemne i dzikie morderstwo”, ale nie po to, jak sugerowałem, byśmy kontemplując harmonię obrazu poza obraz wykroczyli ku transcendentnemu znaczeniu – ale przeciwnie, byśmy w obrazie właśnie pozostali. Dokończmy ów cytat:

... ohydny ochłap psom na pożarcie; patrzmy jedynie na białego konia stojącego dęba na tle białego nieba, na złotą kapę biskupa, jego białą stulę, na psy w czarne i białe łaty, na cztery lub pięć plam czerni, na dwie czerwone czapki, na ogorzale twarze i naokoło na szerokiej płaszczyźnie płótna na ten niezrównany koncert szarości, lazurów oraz jasnych i ciemnych sreber, a odczuwać będziemy już tylko promienną harmonię, najcudowniejszą być może i najbardziej niespodziewaną, jaką się Rubens kiedykolwiek posłużył (...)²⁴.

²³ E. Fromantin, op. cit., s. 138.

²⁴ Ibidem, s. 33.

Tym razem w powyższym cytacie zwróćmy uwagę na to, co jest stałą cechą pisania o malarstwie Fromantina – opisywania obrazów językiem, w obrębie którego następuje ciągła wymiana – plamy i postaci, jakości barwnej, kompozycyjnej z „treściową”:

Wielkie postacie pochylone nad pustym grobem, wszystkie drgające kolory skupione nad czarnym otworem, światło opływające centralną plamę, szeroką, potężną falującą, zamiera w niezwykle ściszonych półtonach – na prawo i na lewo wszystko zgaszone prócz dwóch ubocznych plam, dwóch sił horyzontalnych wiążących scenę z ramą obrazu na pół wysokości. Na dole szare stopnie, u góry niebo z weneckiego błękitu (...) ²⁵.

Michael Baxandall ²⁶ twierdzi, że słowa, które mają ujawnić specyficzne właściwości wizualne dzieła są nie tyle opisowe, co demonstratywne, wskazują na coś znanego i używane są z założeniem, że odbiorca zinterpretuje je w specjalistyczny sposób i że dokona porównania z innymi dziełami i innymi opisami. Wszystkie określenia, które odnoszą się do obrazu są albo porównaniami [*similia* (porównania metaforyczne – np. las wertykalnych elementów) oraz *similia bis* (np. mówi się, że widzi się konia w obrazie)], albo odnoszą się do kwestii wykonania (np. swobodny rysunek), albo do reakcji odbiorcy (przygnębiające przedstawienie). Przedmiot, obraz chwytny jest zatem w sieć słów wyruszających ku niemu przez pośrednictwo „twórcy”, „odbiorcy” oraz świata przedmiotów i malarzkiego rzemiosła. Korzystając z tego teoretycznego prowizorium, powiedzmy, że Fromantin montuje *similia* i *similia bis* w jeden opis, próbując dokonać tej samej syntezy, co widzenie, zmierzyć się z widzeniem symultanicznością. Ale nie koniec na tym. Fromantin stosowane *similia* zawsze łączy z twórcą lub odbiorcą, w ten sposób uobecniając emocje odbiorcy towarzyszące oglądaniu lub ciągle aktualną aktywność uczuciową twórcy. Co więcej, opisy zyskują szczególny wyraz i siłę, gdy autor prowadzi je stosując celowo nieobecność *similii*: „(...) te rzeczy zaczerpnięte nie wiadomo skąd i zrobione nie wiadomo jak są wprost bezcenne” ²⁷.

W rezultacie tekst, w którym autor próbuje dokonać takiej samej syntezy jak w widzeniu, przybliża się ku pewnej sumie, jaką zdaje się być dla niego obraz – jednoczesnym działaniem plamy i postaci, repozytorium uczuć malarza i środkiem pobudzania uczuć odbiorcy, a wreszcie i niepewności co do tego, gdzie spoczywa jego istota, który z jego aspektów waży najbardziej – czy „moc moralna”, czy też wartości „dla oczu”. Owa niepewność pojawia się w symultanicznych opisach jako wynik wahań ich strukturalnej hierarchii, wahań autora co do ocen wartości poszcze-

²⁵ Ibidem, s. 31.

²⁶ M. Baxandall, *The Language of Art Criticism*,

²⁷ E. Fromantin, op. cit., s. 210.

gólnych obrazów i ich pojedynczych elementów i nieustannego sygnalizowania ową symultaniczno-wahliwą formą opisów i wypowiedziami wprost przybliżania się do granicy wypowiedzenia istoty, niemożliwości jej nazwania, przybliżania się do granicy milczenia:

Jakie jest źródło tej rzeczy o pozorach ludzkiego życia, pisanej wspólnym dla nas językiem, malowanej zarówno dla rozumu uczonego, jak dla oczu prostaka, tak podobnej do życia. Skąd się ona bierze? Co to jest natchnienie? Zjawisko naturalne czy cud prawdziwy. Tych wszystkich zagadnień dających tyle do myślenia nikt nie zgłębia (...) Niewytłumaczalnym faktem powstania dzieła, które spada jak z nieba, nikt się nie zajmuje. I dzięki tej niewadze, która panować będzie na świecie tak długo, jak długo świat będzie istniał, ten sam człowiek kpiący ze zjawisk nadnaturalnych, bezwiednie będzie pochylał czoło przed tym, co nadnaturalne²⁸.

Także i tu nie znajdziemy łatwych wzorców, choć natura języka Fro-mantina wydaje się być godna przemyślenia – nie jako „zabiegi” językowe, ale umiejętność niewyczerpywania przy poczuciu trafności, pisania na granicy przy poczuciu niemożliwości niechybiania celu, który wydaje się tak blisko przez to, że chybiany. Możemy tylko zapytać, dokąd ta droga od metafizyki prowadzi? Ku obrazom? Ku językowi? Prowadzi drogą ku Między, między słowo poszukujące niepewnie obrazu a obraz wychylający się ku słowu, wciąż się od niego oddalając.

PAINTING IN SEARCH FOR LANGUAGE, LANGUAGE IN SEARCH FOR PAINTING

Summary

The starting point of the present text is a belief that the anxiety about an alleged crisis of art, abandoning artistic values, and a crisis of painting, characteristic of some trends in contemporary art criticism, in fact stems from the absence of profound reflection on the mutual relationship of speech and image, particularly as regards the articulation of experience of contact with the work of art. This absence overlaps with simplifications related to the placement of art and writing about art within a binary system of metaphysical thinking vs. anti-metaphysical critique, and to an interpretation of all attempts to articulate the specific experience of the work of art as cases of a logocentric fallacy.

A book by W. Suchocki, *In Place of Conscience* [original Polish title: *W miejscu sumienia*], has been referred to as an example of searching for modes of speaking about the experience of the work of art which stem from an effort to transgress the metaphysical perspective without, however, renouncing the basic idea of experience. Suchocki's analysis

²⁸ Ibidem, s. 179.

of Heideggerian concepts pertaining to art and language creates a perspective for an analysis of two writing practices – those of M. Brötje and E. Fromentin. The former, rooted in the Heideggerian inspiration of understanding the experience of art as existential and in the wish to do without any metaphysical concepts in the process of describing a painting actually falls into a trap of metaphysical categories universalizing a specific vision of man and art. The latter, even though it derives from the metaphysical concepts of nineteenth-century philosophy and aesthetics, paradoxically creates a non-metaphysical language of description, operating with “blanks”, situated on the boundary of expression and silence, and serving the purpose of constructing simultaneous descriptions – analogies of visual experience.