

ŁUKASZ KIEPUSZEWSKI

FIZJOLOGIA MALOWANIA

RECEPCJA MATERII OBRAZU CÉZANNE'A

HOLD

Obraz Maurice'a Denis pt. *Hommage a Cézanne* z roku 1900 przedstawia członków artystycznego zgromadzenia nabistów, zebranych wokół znajdującego się na sztaludze obrazu Cézanne'a. Są tam Edouard Vuillard, Maurice Denis, Paul Serusier, Paul Ranson, Ker-Xavier Roussel i Pierre Bonnard w towarzystwie marszanda Vollarda, krytyka André Mellerio i żony Denisa – Marthy. W tym wydarzeniu, które ma miejsce w sklepie Vollarda¹, uczestniczy również osoba Odilona Redona. W środowisku „nab-is” pełnił on rolę duchowego ojca i niejako w zastępstwie Cézanne'a przyjmuje hold. Malując obraz, Denis nie znał jeszcze osobiście Cézanne'a, którego odwiedził w Aix-en-Provence dopiero w 1906 roku². Wcześniej jednak obaj malarze rozpoczęli wymianę korespondencji. Na przesłane przez Cézanne'a podziękowania za *Hold*, Denis odpisał 13 czerwca 1901 roku:

Może w ten sposób będzie miał Pan niejaki wyobrażenie o miejscu, które zajmuje Pan w malarstwie naszych czasów, o podziwie, który Pana otacza, i o pełnym zrozumienia entuzjazmie kilku młodych ludzi – do których i ja należę – mogących po-

¹ Ch. Geelhaar, *The Painters who had Right Eyes. On the reception of Cézanne's Bathers*, (w:) P. Cézanne, *The Bathers*, red. M. L. Krumrine, s. 275-303, 285.

² Maurice Denis, podkreślając nieobecność prowansalskiego artysty w obiegu artystycznym Paryża, przyznaje, iż w około roku 1890 „w okresie pierwszej wizyty w sklepie Tanguy, uważał, iż Cézanne to mit, albo pseudonim innego artysty, znanego z innych [nieco mniej niekonwencjonalnych] osiągnięć, i nie wierzył w jego istnienie”. M. Denis, *Cézanne*, (1907), transl. by F. Fry, (w:) *Modern art and Modernism. A Critical Anthology*, ed. by F. Frascina and Ch. Harrison, New York 1982, s. 57.

wiedzieć o sobie ze słusnością, że są oni Pana uczniami, skoro Panu zawdzięczają to, co zrozumieli z malarstwa; nigdy nie będzie dość powtarzania, jak wielki dług zaciągnęliśmy u Pana³.

Symboliści byli pierwszymi, którzy programowo zainteresowali się dziełem prowansalskiego malarza, a obraz jest demonstracją tego faktu. *Hold* stanowi niewątpliwie manifestację artystycznej tożsamości malarza, ale jest zarazem świadectwem pewnego aktu recepcyjnego, świadectwem na tyle niezwykłym, że stawia nam tę recepcję niemal „przed oczyma”. W tym sensie odwołanie się do tego dzieła – „dokumentu”, daje być może szansę prześledzenia zjawiska recepcji, nie tylko, jak gdyby u źródeł – tam, gdzie recepcja zachowuje jeszcze związek z percepcją, ale być może uchwycenia też jej ogólniejszych mechanizmów.

Uderzająca jest monumentalność obrazu (180 cm x 240 cm) wzmocniona przez hieratyczny, płaszczyznowy układ kompozycji. Przedstawienie postaci w pełnej skali prezentuje sytuację, w której Paul Serusier unosi ręce w celu uściśnięcia dłoni Redona. Zaakcentowanie narracyjnego wy-



1. Maurice Denis, *Hold dla Cézanne'a* [1890], olej na płótnie, 180 x 240 cm, D'Orsay, Paryż; repr. za: M. L. Krumrine, *Paul Cézanne. The Bathers*, Basel 1990

³ P. Cézanne, *Listy*, opr. J. Rewald, tł. J. Guze, Warszawa 1968, s. 237.

miaru sceny ma wywołać efekt zapisu wydarzenia. Scena przedstawiona na obrazie dzięki takiemu zabiegowi nabiera sentencjonalności.

W centrum kompozycji na sztaludze znajduje się obraz Cézanne'a, który łatwo zidentyfikować. To *Martwa natura z kompotierą, kielichem i jabłkami* namalowana przez artystę z początkiem lat osiemdziesiątych (dziś znajduje się w Paryżu). Obraz początkowo należał do Paula Gauguina, który kupił go w 1883 roku, by tak rzec – prosto ze sztalugi. Gauguin poznał Cézanne'a przez Pissarra w Pontoise, latem 1881 roku, i był pierwszym z pokolenia późniejszych symbolistów, który go tak wcześnie spotkał. W tym też czasie artysta zakupił 5-6 obrazów Cézanne'a, z czego dwa nabył w sklepie Tanguy⁴.



2. Paul Cézanne, *Martwa natura z kompotierą, kielichem i jabłkami*, 1880, olej na płótnie, 46 x 55 cm, kolekcja prywatna, Paryż; repr. za: Hajo Düchting, Köln 1990

⁴ R. Schiff, *Cezanne and the End of Impressionism. A Study of the Theory, Technique and Critical Evaluation of Modern Art*, Chicago 1984, s. 163.

Według Christiana Geelhaara Gauguin objaśniał młodym artystom tajniki techniki Cézanne'a właśnie na podstawie posiadanego obrazu. Około roku 1890 Gauguin wykorzystał interesujący nas obraz w tle swojego portretu kobiety (*Portrait de femme à la Nature morte de Cézanne* w The Art Institute of Chicago). Po pierwszym powrocie z Tahiti malarz został zmuszony ciężką sytuacją materialną do sprzedania obrazu. Tak więc kiedy Denis kopiował obraz w grudniu roku 1899, ten należał już do kolekcji George'a Viau⁵. Denis nie zapomniał jednak o pierwszym właścicielu obrazu, umieszczając w tle sceny *Holdu*, obraz przypominający prace Gauguina, akcentując tym samym jego znaczącą obecność w przybliżeniu sztuki Cézanne'a. Zgodnie z przekonaniem Gauguina, Denis uznawał, iż przedstawienie martwej natury jako „ikony rzeczy” stanowi „najczystsza ekspresję sztuki Cézanne'a”⁶.

Przedstawiona tu martwa natura Cézanne'a sytuuje się w centrum zagadnień, które podejmował sam Denis w swojej praktyce artystycznej, jak i teorii. Problemem tym jest relacja światła słonecznego do możliwości technicznych i warsztatowych malarza. Inaczej mówiąc, jest to pytanie o status transpozycji, jaka w obrazie, czyli „płaskiej powierzchni pokrytej barwami ułożonymi według określonego porządku”, się dokonuje. Denisa zastanawiała możliwość przekroczenia ograniczeń, jakie stawia przed malarzem jego medium i środki, jakimi dysponuje. Było to więc też zagadnienie relacji płaszczyzny obrazu do pokrywającej go materii.

W swoich *Dziennikach* cytuje zdanie Cézanne'a: *Słońce jest rzeczą, której nie można przedstawiać, ale którą trzeba interpretować*⁷. I inne, które pojawiają się we wcześniej publikowanych pismach teoretycznych:

Chciałem kopiować naturę, nie udawało mi się. Byłem z siebie zadowolony kiedy zrozumiałem, że słońca nie da się odtworzyć [*reproduire*], ale że należy je przedstawić [*représenter*] przez coś innego niż to, co widziałem – przez kolor⁸.

Kluczem do mechaniki tego myślenia jest sformułowanie – „przez coś innego”, ono otwiera właśnie całą bogatą i szeroką problematykę ekwiwalencji i transpozycji. Maurice Denis wielokrotnie powtarzał tę wypowiedź zapewne dlatego, iż była ona bliska jego eksperymentom malarskim, których śladem jest jego obraz *Plama słońca na tarasie* z 1890 roku (D'Orsay

⁵ Ch. Geelhaar, op. cit., s. 285

⁶ G. Boehm, *Die Sprache der Dinge. Cézannes Stilleben*, s. 35-53, (w:) *Cézannes, Picasso, Braque. Der Beginn des kubistischen Stillebens*, Basel 1998, s. 36-37. Ponadto Denis wielokrotnie wykonywał kopie Cézanne'owskich martwych natur, przygotowując je do wydań w litograficznych albumach. Ch. Geelhaar, op. cit., s. 285.

⁷ M. Denis, *Journal*, Paris 1957-59, II, s. 48.

⁸ M. Denis, *Thories 1890-1910*, s. 259; tł. za: W. Jaworska, *W kręgu Gauguina. Malarze szkoły Pont-Aven*, Warszawa 1970, s. 284.

w Paryżu), ale również dlatego, iż znajdował w niej echo własnych przekonań:

nie poszukujemy motywu [*motif* – zarazem motywacyjna siła i konkretny wzorec] dla dzieła sztuki, gdzie indziej niż w indywidualnej intuicji, spontanicznej apercpecji związków, ekwiwalencie tych stanów umysłu i tych plastycznych znaków, które odpowiadać muszą sobie w sposób konieczny⁹.

Pojawia się więc pytanie, jak obraz martwej natury, który Denis umieścił jako emblemat sztuki Cézanne'a, mógł być postrzegany w kontekście jego zainteresowań i spekulacji, nadających przecież ton grupie bliskich mu artystów? Jak owa „ikona rzeczy” poddaje się ich lekturze? (Podejmijmy próbę symulacji takiego zobaczenia obrazu.)

FARBENLEHRE

W obrazie Cézanne'a niewielkie plamy o podobnym kształcie, materii, rozmiarze tworzą homogeniczną powierzchnię. Ta neutralizująca faktura ogarnia wszystkie obiekty bez jakościowej dystynkcji z „nie-obiektami”, jak pusta przestrzeń, cień czy refleksy. Całość zostaje zorganizowana w barwnej materii, której regularność wywodzi się z pewnych ogólnych zasad. System ten opisywał Andre Lhote:

światło jest oranżowe, cień jest dopełnieniem, błękitem; półton jest przejściem od oranżu do błękitu poprzez barwę zapożyczoną z innej części pryzmatu, a więc poprzez zielonozółtą, czy też zielononiebieską, ale i tu trzeba jeszcze wybierać. Ten właśnie wybór stanowi o tonacji obrazu, ponieważ dramat świetlny rozgrywa się przede wszystkim w półtonach. Dawne receptury malarskie przewidywały: dwie trzecie obrazu na półtony, jedna trzecia na światła i cienie „przypadkowe” [...] Jeżeli np. mamy rzecz w kształcie kuli, część najbliższa oka będzie miała oranż jako barwę zasadniczą. Część najdalsza od oka lub najmniej oświetlona będzie miała dominację błękitną. Aby dotknąć przejścia od oranżu do błękitu, pozostaje tylko położyć po obu stronach oranżu dwie barwy proste, które się nań składają: a więc czerwień i żółcień, a w dalszych przypadkach melanz każdej z tych prostych barw z błękitem. Da on fiolet od strony czerwieni, zieleń zaś od strony żółcień¹⁰.

Jednak w obrazie ta systematyczność opisywana przez Lhote'a zostaje w wielu miejscach przełamana poprzez zagęszczenia nasycenia barw, przewrotność chromatycznych kontrastów oraz akcentów wymuszanych przez pozycje poszczególnych obiektów przedstawienia. Są one ko-

⁹ M. Denis, *De Gauguin et Van Gogh au classicisme*, (w:) *Theories 1890-1910*, s. 278, cyt. za: R. Shiff, op. cit., s. 135.

¹⁰ A. Lhote, *Traites du paysage et de la figure*, Paris 1958, s. 94, 42, cyt. za: M. Rzepińska, *Historia koloru II*, op. cit., s. 152-153.

neksjami na rzecz porządku płaszczyznowego, w ramach którego wylania się zespół odniesień kompozycyjnych. Należy tu wymienić: aktywność żółtej plamy w samym centrum, mocujący całość w polu – czarny zamek z otworem na klucz, i wreszcie funkcjonujące niczym stabilizujące odważniki – nasyczone czerwienią – plamy jabłek.

Stopniowa aranżacja elementów odbywa się tu przez zestawienia barw dopełniających – wzajemnie wzmagających swoje nasycenie. Zwraça to uwagę widza na optyczne jakości przedstawionej rzeczywistości motywu. Dzięki temu poszczególnym obiektom zapewnione zostały nie tylko figuratywnie trwałe, ale i przejściowe – „eteryczne” własności. Szereg przedmiotów organizowanych jest przez użycie połączeń przywołujących wycinek barwnego spektrum. Można wskazać kilka elementów poddających się takiemu regularnemu schematowi: np. „jabłka” opierają się na fragmencie spektralnym wzorca w kombinacji czerwień/orańż/żółć, a „gruszki” są uformowane w innym zakresie chromatycznym: żółci/żółtej zieleni/zieleni, a szklana kompotiera została ukształtowana z wielkich białych śladów modulowanych przez ciągłość purpury/błękitu i żółci/orańżu – dopełniających par, które tworzą wibracyjną przezroczystość. Dążenie do osiągnięcia ciągłości tonalnego wzorca można zauważyć w wyobrażeniach, które zagarniają większe obszary pola, takie jak udrapowana tkanina i tapeta.

Barwna formuła obrazu polega na wprowadzaniu pauz między przebiegi kolejnych tonów oraz eksponowanie pełnych kontrastów komplementarnych. Umożliwia to zrównoważenie czworoboku kompozycji, a zarazem rytmizuje pole przez powtórzenia określonych barwnych figur.

Homogeniczna tekstura płaszczyzny transponuje wszelkie elementy na wspólny poziom, na którym wzajemna interpenetracja barw konstituuje syntetyczne plastyczne wyobrażenie. Ta całościowa barwna aranżacja martwej natury staje się możliwa, ponieważ został tu wykorzystany pełen rejestr możliwości barwnego spektrum jako podstawy dynamicznego układu.

W tym sensie nad poszczególnymi fazami kombinacji wizualnych dominuje syntaksa barwnych zestawień, która może być odczytana jako figura tęczy¹¹. Obraz jest więc aktualizacją bazowej figury chromatycznej, która znajduje swoje miejsce w zespole metafor obecnych w tekstach „nabis” (na przykład Denis zauważa „tęczowe promieniowanie nowej palety” Cézanne’a)¹².

¹¹ J. Medina, *Cézanne and modernism. The poetics of painting*, New York 1995, s. 102. W tej pracy „tęcza” pojawia się jako istotny trop tego obrazu; dalej nawiązuje do kilku wątków tej analizy.

¹² M. Denis, *Cézanne*, op. cit., s. 58.

Dotarcie do tej elementarnej syntaksy barw umożliwia ujęcie obrazu jako jednolitej wizji. Stanowi ona, by przyjąć sformułowanie Gastona Bachelarda, „linie sił wyobraźni”¹³. Albo odwołując się do języka symbolistów: uruchamiając spontaniczne reakcje „porusza umysł, wywołuje wzruszenie”¹⁴ dzięki temu, iż operuje na elementarnym poziomie znaczenia.

System barwny, będący trasą przemieszczenia, posiada swoje figuralne echo. Mówiąc inaczej, tęczyowy wzorzec odnajduje też swoją tematyczną realizację stanowiącą ramy swoistego wyobrażeniowego pejzażu. Obraz stanowi więc mediację między przedstawieniem a syntetyczną figurą. Rozjaśnienie w górnej części tła wskazuje wektor przepływu światła; strumień pada z góry, z ukosa. Powtarzające ten kierunek układy śladów pędzla eksponują wibracyjną charakterystykę światła ślizgającego się po powierzchni. Podział stołu i błękitnej tapety funkcjonuje niczym pejzażowy podział brązowej ziemi i nieba przywoływanego przez błękitną kolorystykę górnej partii. Jednocześnie inne elementy są tu powiązane wzorami łuków, kręgów o rozmaitych trajektoriach, składając się na dynamiczny układ, w którym udział biorą naczynia, szkła, owoce i rośliny („liście” w tle). Podobnie jak nawarstwiana i pofałdowana draperia, kształty te partycypują w wizji tęczy, budując rozmaite relacje między „ziemią” a „niebem”: przesłaniają i odsłaniają miejsca obecności poszczególnych elementów – komplikują związki między płaszczyznami.

Powtarzające się rytmy kształtów organicznych wchodzą w rezonans z „nieożywionymi” obiektami, takimi jak przezroczyste szklane naczynie wypełnione płynem, które eksponuje gładką połyskliwą powierzchnię. Wzmaga to jakościową intensywność barwy identyfikowaną z energią świetlną. Łańcuch odniesień oparty na analogii kształtów nie redukuje efemerycznych jakości plam i eterycznego charakteru tła. Poszczególne kształty wiążą ze sobą elementy o rozmaitej charakterystyce materialnej pod jednoczącą wykładnią aktywnej siły światła. W efekcie sposób funkcjonowania obiektów martwej natury kondensuje się w personifikację ogólnej optycznej figury.

Ten syntetyzujący trop nawiązuje do Denisowskiej wykładni obrazu poprzez siłę słonecznego światła: „każda sztuka polega na przetłumaczeniu naszych wrażeń i odczuć (...) na przetłumaczeniu słońca na kolor”. W nim elementem najważniejszym, trzymając się zasad *Farbenlehre* Goethego jest barwa, która z całości czyni parabolę. Idealizacyjna metafora sublimująca przedstawienie ma pozwolić na dotarcie do tzw. „naturalnych reguł” określonych przez spektralną harmonię. Kierunek poszu-

¹³ G. Bachelard, *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, tł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, przedmowa J. Błoński, Warszawa 1975, s. 110.

¹⁴ M. Denis, *Theories 1890-1910*, op. cit., s. 162.

kiwań tych reguł wyznaczały badania nad harmonią barwną w kole chromatycznym, które stały się przedmiotem zainteresowań Paula Serusiera, najbardziej analitycznego artysty w kręgu symbolistów¹⁵.

Spróbujmy przyjrzeć się Denisowskiej wersji obrazu Cézanne'a umieszczonej w *Holdzie*. Obraz Denisa „uzupełnia” ujęcie koloru, wprowadzając swoistą korektę dzieła Cézanne'a. Następuje tu wyeksponowanie aspektu linearnego poprzez wzmocnienie „wygięcia” poszczególnych kształtów. Wszystkie linie zostają sprowadzone do tej samej mocy, do tego samego natężenia i grubości tak, że obwiedzenie przedmiotów staje się wręcz jednostajne. Przez ten zabieg, kolor zaczyna pełnić rolę niezależnego strumienia przepływającego w wykreślonych dlań polach. Następuje więc tu wzmożenie efektu witrażowego. W rezultacie aspekty wolumetryczne rzeczy zostają zdecydowanie ograniczone w stosunku do wersji Cézanne'owskiej. Przedmioty są więc tu nie tyle konstruowane, co chwytane przez zakreślenie linią konturową. Dzięki owej *la ligne abstraite* dokonuje się maksymalne nasycenie barw. Obraz jest zatem bardziej przedstawieniem rzeczy, przez które prześwietlony jest blask tęczy, albo zbliżając się do języka Denisa: zwartą „ikoną rzeczy” w świetle swojej barwnej genezy. Tęcza manifestuje jedność wyobrażenia transparentnego wobec głębi znaczenia, a zarazem jawi się jako figura stylu dekoracyjnego.

By obraz mógł osiągnąć takie znaczenia, niezbędny jest zwrot w kierunku określenia materialnego charakteru malowidła jako obiektu. Uprzytomnia to sama praktyka kopiującego, reprodukującego dzieło malarza. Denis, wikłając się w dość szczególny paradoks, musiał bowiem kopiując obraz, naśladować cielesne ślady „nie swojego ciała”. W *Holdzie* następuje osobliwe zaznaczenie śladów pędzla odsyłające do takich eksponujących świetlistość i zapewniających desubstancjonalizację mediów: jak witraż czy mozaika, a zarazem oderwanie od wolumetrycznej modulacji przedstawianych przedmiotów. Pozostaje z tym w związku fakt, iż również w tekstach krytycznych Denis ujmuje materię obrazu Cézanne'a przez metaforę „mozaiki”¹⁶. W tym sensie pracę nad obrazem, a ściślej samą czynność nakładania farby, przedstawia on jako pewną koordynującą wizerunek praktykę.

ŚLADY

Wróćmy do wersji autorskiej. Obraz jest jedną z wielu przez Cézanne'a malowanych na tym stole, na tle tej tapety martwych natur. W każdym kolejnym powtórzeniu następuje korekta układu przedmiotów i kie-

¹⁵ W. Jaworska, op. cit., s. 162.

¹⁶ M. Denis, *Cézanne*, op. cit., s. 62.

runku oświetlenia. Obraz ten niewątpliwie stanowi rozwinięcie studyjnego charakteru etiud z motywem jabłek, które są dla artysty polem eksperymentów z własnym warsztatem po tzw. przełomie impresjonistycznym (kompotiera pojawia się w pięciu pracach z „serie d'études”)¹⁷. Można więc powiedzieć, iż *Martwa natura z kompotierą, kielichem i jabłkami* wywodzi się w prostej linii z analiz barwnej modulacji i w tym sensie zachowuje ten studyjny wymiar. Również rzeczywistość przedstawienia tego nie ukrywa. Zestawienie obrazu z analogiczną pracą pt. *Jabłka z tubą farby* z roku 1877 podkreśla pracowniany charakter sytuacji. Poza porządkiem obrazowym nie ma innego poziomu porozumienia, który by łączył ten zestaw prostych przedmiotów. W obrazie nie ukrywają one swojej roli modeli, podtrzymując funkcję, jaką pełnią w rzeczywistości malarskiego atelier.

Istotne dla tej wariacji układu przedmiotów jest symetryczne ustawienie kompotiery i kielicha. Kompotiera jest jednak znacznie większa od wypełnionego do połowy płynem kielicha, który w przeciwieństwie do białego zawierającego owoce naczynia jest przezroczysty, transparentny wobec tła. W tym kontekście ujawnia się podobieństwo szarej bieli obrusu i bieli naczynia na owoce, które tworzą wspólną połąć barwną. W obszarze tej plamy bieli znajduje się sześć owoców aktywizujących pole: dopełniającymi kontrastami czerwieni i zieleni.

Cały ten układ wraz ze stołem pełni rolę głównego planu. Stąd też szczególnie aktywny jest ostry podział między stołem a tłem podkreślony przez turkusowe podświetlenie. Wyzwała to osobliwą dramaturgię rozbięcia pierwszego planu i tła – tapety, która w górnych rogach płótna zmienia swą przestrzenną tendencję i w ruchu nawrotu – wzorzystymi motywami winorośli powraca na stół martwej natury.

Ta horyzontalizująca dwupasmowość sugeruje, jakby przedmioty zostały ustawione jeden obok drugiego, wzdłuż sceny stołu. Układ przedmiotów jest konfrontacją między tą tendencją pasmową a symetrią naczyni i ustawionymi w rytmiczne figury zespołami owoców zgrupowanymi wokół czterech centralnych z wyeksponowanym żółtozielonym owocem.

Dwa elementy: czarny zamek szuflady i nóż, są niejako przycięte przez krawędź obrazu. Ma to miejsce w dwóch ważnych punktach pola: u dołu, w sferze „grawitacyjnego” osadzenia motywu i po prawej na przebiegu tendencji horyzontalnej. W ten sposób zostaje ujawniony ruch kadrażu, wzmagający płaszczyznową aktywność obrazu. Akcentuje to zależność między mimetyczną lekturą a przeglądem powierzchni pola obrazowego. Ślady pędzla biegną diagonalnie od górnego prawego rogu do lewego dolnego.

¹⁷ F. Kitschen, *Paul Cézanne. Stilleben*, Stuttgart, 1995, s. 86.

Kolory wypełniają taktylną przestrzeń sekwencjami modulowanych tonów. Barwy są dystrybuowane rytmicznie przez powtórzenia gestów na materialnie homogeniczną powierzchnię. Zwraca to uwagę na dwa szczególnie ważne aspekty malarskiej materii Cézanne'a: spoistość i regularność. Partie roślinności ponad pasami pierwotnego planu wyartykułowane są stawianymi systematycznie, jeden przy drugim płatkami farby, nadając poszczególnym fragmentom płaszczyzny jednolity kierunek. Owe ślady pociągnięć dysponują dynamicznymi zwrotami całych płaci pola.

Jednocześnie na takim niestabilnym, płynnym fundamencie wyłania się świat przedmiotowy. Jego ekspozycja ogranicza się do relacji „znaczących” przez proceder malarski, który aktywizuje wszystkie fragmenty płaszczyzny, choć każdy w odrębny sposób. Powoduje to, iż „naturalna” przestrzenność w wielu partiach obrazu zostaje „wyssana”, w wyniku czego powstają liczne zachwiania układu relacji bliskie-odległe: najbardziej sugestywnym przykładem jest uderzająca w proporcjach różnica wielkości czerwonych jabłek: na stole i w kompotierze.

Zaskakujące są również w części tapety kształty liści, które wydają się posiadać tę samą materialność, co obiekty na stole. Dzieje się tak, ponieważ przejmują one cechy przestrzenne tych elementów. Inaczej mówiąc: tło uzyskuje cechy wolumetryczne, konkurując optycznie pod tym względem z czerwonymi i zielonymi kształtami owoców. Różnica między płaskością a wolumenem jest tutaj tak przedstawiona, iż zobrazowany widok nie koresponduje z potocznością wizualnych doświadczeń.

Podobnie wzory z tapety w niespodziewany sposób pojawiają się fragmentarycznie ponownie na pierwszym planie – czole szuflady stołu. Funkcjonują tu jako echo plastycznych kształtów obecnych w tle, nie poszukując usprawiedliwienia na poziomie mimetycznego opisu. Wyobrażenie to wkracza do przedstawienia manifestując się jako efekt technicznej procedury¹⁸. Obraz akcentuje dwuznaczność malarskiej wizualności, wymuszając sprzeczne interpretacje: dotyk pędzla nie jest kompatybilny z kontinuum optycznej przestrzeni i w ten sposób zaznacza swą autonomię.

Kieruje nas to w stronę ujęcia plamy kolorystycznej, czyli śladu uzależnionego od tzw. doznań barwnych, czyli, jak mówi malarz, *sensations colorantes*. Jako podstawa praktyki malarskiej *sensations colorantes* Cézanne'a sytuują się w samym centrum napięcia między wizualnością a taktylnością obrazu.

¹⁸ R. Schiff, *Cezanne's physicality: the politics of touch*, (w:) *The Language of Art History*, ed. by S. Kemal, I. Gaskell, Cambridge 1991, s. 140.

SENSATIONS COLORANTES

Powróćmy jeszcze raz do określonego sposobu pracy malarza nad motywem ustawionym na stole. Ułożenie obiektów jest pierwszym gestem malowania i w tym sensie determinuje dalszą aktywność. Proces realizacji obrazu rekonstruuje Gottfried Boehm następująco¹⁹: malarz obserwując przedmioty, stopniowo rozkłada je na poszczególne elementy jako barwne dane widzialne (*farbige Sehdaten*), a następnie kierując się tymi optycznymi doznaniem barw (*sensations colorantes*) w pociągnięciach pędzla „tłumaczy” je na malarskie plamy (*tasché*). Na płótnie obrazu następuje ponowna rekonstrukcja motywu. Zmierzanie do realizacyjnego celu stanowi, według Boehma, transpozycję opartą na swoistej „logice zmysłów”.

Oznacza to jednak, iż choć obserwacja stanowi optyczny stosunek do motywu i wydaje się być podstawowym instrumentem pracy, to jednak *sensations colorantes* nie mogą być czysto wizualne. Zamiana *sensations colorantes* na plamy obrazowe powoduje, że widzialna rzeczywistość wyłania się na nowo – ale już w medium farby. Samo uobecnienie się śladu w nowej konfiguracji optycznej przynosi radykalną odmianę jego statusu, przemianę, która jest nie w pełni przewidywalna z punktu widzenia pracującego malarza. Odtąd odgrywają rolę nie tylko jakości optyczno-konstrukcyjne, ale zaczynają ujawniać się również własności taktylne. Oko ustala ewidencje, które są stopniowo przenoszone na podłoże obrazu przez akcję ręki. Ręka porusza się wzdłuż płótna, powtarzając kierunki gestów poprzednio wykonanych, i w ten sposób buduje rytmiczną przestrzenność elementów przetwarzanego motywu. Aktywność oka malarza polega na poszukiwaniu analogii dla kształtów i tonów, ale operacje jego ręki, zagęszczone w poszczególne gesty, skoncentrowane w jednym momencie, mogą uwalniać się od przekazu „właściwych” proporcji i perspektywy uwarunkowanych schematem przedstawieniowym. W pociągnięciu pędzla pozostaje obecny efekt zderzenia i oporu powierzchni w fizycznym kontakcie z działaniem ręki²⁰. W rezultacie *sensation colorantes* nie wyczerpują funkcji syntaktycznej przedstawienia. Pojawia się tu funkcjonalna wieloznaczność *tasché*, która zachowując pewną płaszczyznową autonomię może niezależnie nacechować pole obrazu.

W tym właśnie momencie rysuje się możliwość lektury obrazu przywracającej odesłanie do pracy malarza. Wówczas odczytujemy *sensation colorantes* również jako plamy barwne powołane pociągnięciem pędzla.

¹⁹ G. Boehm, *Paul Cézanne. Montagne Sainte-Victoire*. Frankfurt am Main 1988, s. 55-58.

²⁰ R. Shiff, *Cézanne's physicality*, op. cit., s. 142-148.

Ten związek między dotknięciem a plamą barwną, jak zauważył Richard Shiff, obecny jest również w brzmieniu francuskich słów, które uprzytomniają to powiązanie; plama koloru – *taché*, dla malarza istnieje jako dotknięcie *touches*²¹.

Nie należy więc pojmować „doznań barwnych” na obrazie jedynie jako efektu obserwacji zjawisk widzialnego otoczenia; jako procesu stopniowego tłumaczenia wyglądom rzeczy na obrazowy wizerunek. Tę empirycznie pojmowaną jednokierunkową relację skutek – przyczyna podważa status śladu w obrazie. „Doznanie” dane jest tu przecież jako ślad. Pociągnięcie pędzla w obrazie pojawia ze względu na poprzednie ślady i pozycję w obrębie prostokąta kompozycji. Oznacza to możliwość odwrócenia opisu tej relacji. „Doznanie” malarza nie jest więc natychmiastowe i bezpośrednio znalezione w naturze, ale określone warunkami obrazowymi. Malarz obserwuje rzeczy jako elementy poddające się obrazowaniu, jako potencjalne aspekty obrazu. Efekt malowidła powstaje przez sformułowanie sekwencji spontanicznego doznania (*sensations*), która powoduje, iż na nowo skonstruowane elementy martwej natury przeformułują kompozycyjne hierarchie²². Malarz dąży więc do odkrycia „doznania”, które staje się w końcu – zwieńczeniem jego pracy, a nie początkiem. To odwrócenie znajdujemy w wypowiedziach samego artysty: *widzę przez plamy koloru (tasches). Jedno dotknięcie (touche) obok drugiego, jedno dotknięcie obok drugiego...* [wypowiedź Cézanne’a zapisana przez Joachima Gasqueta]²³. W tym sensie *sensations* jawią się właściwie dopiero w kontekście obrazu; doznanie jest zapośredniczone przez barwną artykulację jego powierzchni.

FARBA

Rozważania na temat *sensations colorantes*, choć wskazują na ich wewnętrzne rozdwojenie – między widzeniem, doznaniem a dotykiem, to jednak dwuznaczność zostaje osadzona w sferze materii barwnej obrazu.

Barwa w obrazach Cézanne’a jest przez Gottfrieda Boehma ujmowana w perspektywie medium. Obraz i natura są wobec siebie paralelne. Wedle tej tezy, realizacja polega na poszukiwaniu ekwiwalencji między obrazem a motywem. Oznacza to, iż praca malarza polega na odnajdywaniu właściwych tonów barwnych, które okażą się transparentne wobec motywu, otwierając w ten sposób wielość zadań i funkcji w całości obrazu. Ko-

²¹ Ibidem, s. 146

²² R. Shiff, *Cézanne and the End Of Impressionism*, op. cit., s. 213-215.

²³ Cyt. za: R. Shiff, *Cézanne’s physicality*, op. cit., s. 146.

lor posiada moc przedstawiania motywu bez jego odtwarzania, bez bezpośredniego podobieństwa. Barwa funkcjonuje więc w obrazie – uważa Boehm – dzięki temu, iż jego materia jest czymś odmiennym wobec motywu i stanowi inny porządek o swoistej autonomicznej strukturze²⁴. Przedstawienie wyzwala się przez farbę, poprzez wyłonienie szczególnej paraleli między obrazem a naturą²⁵.

Według Vladimira Vukičevicia, podejmującego dyskusję z Boehmem, farba obrazu, choć różna od studiowanego motywu, nie jest od niego odmienna z każdego punktu widzenia²⁶. W tym sensie farba u Cézanne'a nie jest jedynie medium. Gdyby sprowadzała się tylko do funkcji medialnej, pojawiałaby się jedynie za coś: wyczerpywałaby się w roli zastępowania tego, co jest przedstawiane.

A przecież substancja obrazu, w swoim sposobie przejawiania się na płaszczyźnie zakłada równorzędność pierwiastka widzialnego – koloru i pierwiastka materialnego, co szczególnie zachowuje pochodzące z niemieckiego słowo „farba”. Farba sama stanowi element widzialnej rzeczywistości, którą studiuje malarz i posiada analogiczne cechy, takie jak barwność, wrażliwość na światło, itd. Z tej perspektywy materia obrazu nie jest do odróżnienia od samego widzialnego. Przywołując rozróżnienie Martina Heideggera między tożsamością a identycznością, można powiedzieć, że tożsamość otoczenia i farby nie opiera się na prostej identyczności. Ich tożsamość wyznacza współprzynależność do widzialnej barwności²⁷. Oznacza to więc, iż hipoteza równoważnego przekładu i stałego dystansu między naturą i obrazem komplikuje jedynie rozumienie obrazu Cézanne'a. Widzialne nie jest więc wyrażane przy pomocy farby, lecz to farba w obrazie jest samym widzialnym. Według Vukičevicia, by opisać „przemianę świata w malarstwo” (*die Welt ist in Malerei verwandelt*) nie trzeba wychodzić od dwóch zdystansowanych wobec siebie porządków „świata” i „obrazu”, a potem je sobie wzajemnie przyporządkowywać przez „jakąś” wspólną harmonię²⁸. Obraz nie sprowadza się, jak chce tego Gottfried Boehm, do systemu ekwiwalentów. Rola farby polega między innymi na tym, iż uniemożliwia ona dokonanie jednoznacznego oddzielenia wewnętrznego autonomicznego obrazu od zewnętrżności świata widzialnego. Farba w obrazie nie odcina się od świata zewnętrznego, lecz sama doń niejako należy. A zatem to, co widzialne, nie jest tłumaczone na farbę, lecz niejako „już” w niej się zawiera, i dopiero w oparciu o tę

²⁴ G. Boehm, op. cit., s. 62.

²⁵ Ibidem, s. 66.

²⁶ V. Vukičević, *Cézannes realisation*, op. cit., s. 91.

²⁷ M. Heidegger, *Zasada identyczności 153-165*, tłum. J. Mizera (w:) *Drogi Heideggera*, „Principia”, t. XX, 1998, s. 153-165.

²⁸ V. Vukičević, op. cit., s. 89-90.

możliwość konstruuje inne odniesienia. W tym sensie obraz można opisać jako „miejsce na farbę”.

To właśnie na podstawie takiej potencjalnej zbieżności barwności motywu i barwności materii malarskiej, „malować” oznacza dla Cézanne’a przede wszystkim: przebywać z farbą i płótnem wobec motywu, *sur motif*. W konsekwencji tego w ramach obrazu związek kolorystyki z przedstawieniem określony jest zatem przez materialnie osadzony w śladach sposób nakładania farby. Sposób traktowania substancji barwnej wyzwala wymiennosc relacji: farba dookreśla charakter przedstawienia – przedstawienie kształtuje hierarchie zależności między różnorodnie wypełnionymi materią malarską polaciami pola obrazowego. Namalowany obraz przekreśla sztywny, stabilny związek tego, co obrazowane i obrazującej materii. Przedstawienie świata przedmiotowego, który reguluje swoje stosunki w wymiennej relacji z kształtem płaszczyzny jest więc nie tyle uwarunkowane studiowanym motywem, co podlega sposobom zachowania się na płaszczyźnie obrazu substancji farby.

Studium natury określa więc współbrzmienie ciała z obrazem i studiowanym przedmiotem. Ta aktywność znajduje udokumentowanie właśnie w substancji pokrywającej płaszczyznę obrazową. Przez swą barwność opiera się na związku z widzianym światem, przez substancjalność pozwala się kształtować, zachowując relację przynależności do cielesności malarza.

Lektura obrazu jest więc swoistą negocjacją między dwoma porządkami, których konflikt najlepiej może oddaje fantazmatyczna figura „ciała tęczy”. Obraz pojmowany jako ucieleśnienie tęczy – ukazuje komplikację relacji oko/dotyk.

Powyższe spostrzeżenia pozwalają nam wejść na trop pewnego konfliktu między zaproponowaną przez symbolistów lekturą obrazu a zagadnieniem jego statusu materialnego i całej z nim związanej problematyki: śladu jako odsyłacza – indeksu i w rezultacie kontekstu powstawania obrazu. Dysponując pewnymi zastrzeżeniami co do zasugerowanej przez Denisa lektury, można spróbować w nieco bardziej krytyczny sposób zastanowić się nad szerszymi konsekwencjami tej wykładni, stopniowo konfrontując ją z perspektywami otwierającymi inne możliwości opisu.

SYMBOL SYMBOLISTÓW

Maurice Denis wybrał martwą naturę Cézanne’a jako przykład „znaków rzeczy” – czy „ikon rzeczy”. Symbolistyczną teorię znaku formułuje Denis w następujący sposób:

Na miejsce koncepcji „natury widzianej poprzez temperament” sformułowaliśmy teorię ekwiwalencji, czyli symbolu; Stwierdziliśmy, że wzruszenie czy stany duchowe wywołane jakimś widokiem mają w wyobraźni artysty znaki czy ekwiwalenty plastyczne mogące odtwarzać te wzruszenia czy stany duchowe, bez konieczności wykonywania kopii widoku początkowego; że każdemu stanowi naszej wrażliwości powinna odpowiadać harmonia obiektywna, zdolna go wyrazić²⁹.

Denis kieruje się ku ujęciu *sensations colorantes* jako swoistych „czystych doznań”, w których praca widzenia jest stopniowo oczyszczana z elementów naturalizujących³⁰. Praktyka studium motywu oparta na obserwacji ustępuje miejsca spontanicznej aktywności wyobraźni. Ta aktywność polega na poszukiwaniu formalnych elementów, które stanowiłyby ekwiwalenty odczuć. Percepcja uzależniona od spontanicznej apercpcji staje się praktyką operowania językiem, który tworzy nowe relacje syntaktyczne między składnikami obrazu. Teoretyk związany ze środowiskiem Denisa, na którego on często się powołuje – Albert Aurier – nawiązując do pojęć platonizmu³¹, rozwija konsekwencje przekonań nabistów, pisząc:

Bezpośrednie przedstawianie przedmiotów nie może być prawidłowym i ostatecznym celem malarstwa, podobnie zresztą jak żadnej innej sztuki. Przeznaczeniem malarstwa jest wyrażanie idei poprzez tłumaczenie ich na specjalny język. W oczach artysty, (...) przedmioty nie mogą więc posiadać wartości jako przedmioty. Dla artysty mogą to być jedynie znaki. Są to litery ogromnego alfabetu, które wymienić potrafi tylko człowiek utalentowany. Zapisać myśl lub poemat za pomocą znaków, pamiętając o tym, że znak nieodzowny sam w sobie jest niczym, i że tylko idea jest wszystkim – oto zadanie artysty, którego oko umiało rozróżnić hipostazy dotykalnych przedmiotów³².

²⁹ M. Denis, *De Gauguin et Van Gogh au classicisme*, op. cit., s. 259. W polskim tłumaczeniu: *Od Gauguina i Van Gogha do klasycyzmu*, przekład H. Morawska, (w:) *Artyści o sztuce. Od Van Gogha do Picassa*, wybrały i opracowały E. Grabska i H. Morawska, Warszawa 1969, s. 81.

³⁰ I w takiej też perspektywie ujmowali inni symboliści malarstwo Cézanne'a. Pisze Emile Bernard: „Dzieło Cézanne'a osiągnęło stopień czystej koncepcji (...) wynika więc z tego, że wysoce malarskie usposobienie doprowadziło go do nowej twórczości dekoracyjnej, do nieoczekiwanych syntez; a syntezy te były w rzeczy samej największym postępem, jakiego dostarczyła współczesna apercpcja. (...) Wśród wielkich malarzy Paul Cézanne może być uznany za mistyka, taką nam bowiem daje naukę sztuki: widzi rzeczy nie poprzez nie same, ale przez ich bezpośredni stosunek do malarstwa, czyli konkretną ekspresję ich piękna. Ma usposobienie kontemplacyjne, patrzy estetycznie, a nie obiektywnie; wyraża się przez wrażliwość, czyli percepcję stosunków i zestrojeń”. Zob. E. Bernard, *Paul Cézanne (1903)*, (w:) *Moderniści o sztuce*, wyb. i oprac., wstęp E. Grabska, Warszawa 1971, s. 439-441. Wiesław Juszczak podkreśla, iż Bernard widział malarstwo Cézanne'a poprzez własne koncepcje „wielkiej sztuki dekoracyjnej i syntetycznej”, zob. W. Juszczak, *Postimpresjonizm*, Warszawa 1985, s. 191-192.

³¹ W. Jaworska, *W kręgu Gauguina. Malarze szkoły Pont-Aven*, Warszawa 1970, s. 153.

³² A. Aurier, *Symbolizm w malarstwie – Paul Gauguin (1891)*, (w:) *Moderniści o sztuce*, op. cit., s. 269-270.

Sam Denis w obrębie własnej teorii równoważników podkreślał natomiast, iż „synteza ekspresyjna jako symbol doznania musiała przekazywać w sposób wymowny”³³. Zaznaczając „wymowny” status wyobraźni stwierdzał, iż nie może być „dzieła, którego temat byłby jedynie malowniczy”, bo jego autor musi być „równocześnie wielkim poetą”³⁴. W takim ujęciu „wymowność” uzupełnia zawartość obrazu, tak że staje się dlań strukturalnie niezbędnym dodatkiem. Ten suplement pozwala niejako domknąć strukturę wizualną dzieła – wydobyć jego całościowość – uzyskać syntetyczną zwartość figury. W tym sensie zawiaduje dystrybucją plastycznych elementów.

Praktyka malarska symbolistów miała prowadzić do wyłonienia swojej gramatyki ekwiwalentów. Ekwiwalenty ustala każdorazowo sam artysta w ruchu apercpcji, który jest specyficznym odniesieniem do rzeczywistości wyobraźniowej³⁵. W obrazie będącym wyświetleniem tego aktu, poszczególne elementy znajdują swoje nowe funkcje syntaktyczne, tworząc zintegrowaną strukturę formalną.

Takie przekonania pozwalały tworzyć opisy obrazów za pomocą językowych analogii. Struktura języka stała się tu wyjściową alegorią struktury obrazu. Oznacza to, iż zarówno malowanie obrazu, jak i jego lektura jest całościowym doświadczeniem figuratywnego symbolu. Zindywidualizowane, zróżnicowane elementy morfologiczne obrazu, posiadające charakter – jak mówili symboliści – subiektywny, dzięki odniesieniu językowemu pozwalały się zobiektywizować, a tym samym zaprezentować swoje jakości jako cechy symbolicznej rzeczywistości³⁶.

Obraz posiada zatem obiektywizujące zabezpieczenie w już funkcjonujących tropach. Ukryte wyobrażenie symboliczne jest już niejako wstępnie przygotowane, istnieje przed jego obrazową artykulacją. Zadaniem malarza jest sprowadzić je do widzialności. W tym celu artysta sięga i wykorzystuje nie ujęte dotąd w obrazy zespoły znaków. Dzięki odpowiedniemu nastawieniu transponuje te jeszcze niewidziane znaki w obraz.

Obraz jest więc zespołem przedmiotów – znaków, w określony sposób ze sobą powiązanych. Położenie nacisku na relacje powiązania między znakami w konsekwencji prowadzi do uproszczenia samego przedmiotu.

³³ M. Denis, *Od Gauguina i Van Gogha do klasycyzmu*, op. cit., s. 82.

³⁴ Ibidem, s. 85.

³⁵ W tym kontekście Denis powołuje się na Gauguina: „Zamiast pracować wokół oka, szukaliśmy w tajemniczej głębi myśli”. Ibidem, s. 81-82.

³⁶ Tę relację zachodzącą w obrazach Cézanne’a między aspektem „subiektywnym” a „obiektywnym” Denis nazywał *equilibrium*. Zrównoważenie „natury odkrywanej przez poczucie artystyczne i rzeczywistości znanej naszemu umysłowi” przez „duchowe uniesienie wywołane egzaltacją zmysłów” pozwoliło Denisowi zdefiniować Cézanne’a jako spontanicznego klasyka (*spontanément classique*). M. Denis, *Cézanne*, op. cit., s. 59. M. Denis, *Od Gauguina i Van Gogha do klasycyzmu*, op. cit., s. 84-85.

Rzecz rozpuszcza się w ujednolicającej i syntetyzującej najprostsze cechy, plastycznej artykulacji. W efekcie wyłanianie hipostaz dotykalnych przedmiotów abstrahuje od zmysłowych jakości rzeczy. Drugim powodem redukcji jest obarczenie przedmiotu jedynie funkcją pośrednika, w sięganiu ku dalszym znaczeniom. W konsekwencji symboliści zmierzają do zatarcia znaku na rzecz określonej rzeczywistości wyobrażeniowej. (*Znak jest niczym i tylko idea jest wszystkim.*)

Taka lektura związana jest z brakiem zainteresowania dla procesualności obrazu, a w konsekwencji również związanej z nią fizycznej aktywności malarza. Status materii obrazu jest w tym ujęciu rozstrzygnięty w sposób jednoznaczny – jej rola ogranicza się do funkcji jednokierunkowego przekaznika. Przezroczystość materii wobec odniesienia nie wymaga dalszego zastanawiania się nad jej obecnością. Malowidło zostaje pochwycone w jednorazowym akcie widzenia, bo obraz w konsekwencji ma być wykroczeniem poza warstwę danych zmysłowych. Nie chodzi więc o obraz, który powstrzymuje oko, przytrzymuje przy nim, męczy koniecznością odczytywania zawikłanej tkanki malarskiej, co najdobitniej sformułował Paul Serusier, narzekając, iż impresjoniści wywołują „zmęczenie siatkówki”.

Dotarcie do symbolicznej figury wyczerpuje konieczność dalszej penetracji. Obraz jako taki staje się narzędziem dematerializującej sublimacji. Spojrzenie widza więc przenika obraz lekko jako tylko zewnętrzną powierzchnię, by penetrować głębię symbolu. Obraz Cézanne’a o tyle podlega symbolistycznej lekturze, o ile manifestuje swoją jedność wyobrażenia, które w ten sposób staje się transparentne wobec znaczenia. Symboliści w *Hołdzie* Denisa nie patrzą już na obraz i w tym sensie scena ta manifestuje „brak czasu” na obraz – po oddzieleniu sfery materialnego znaku od eterycznego znaczenia.

Symbolistyczna dwuelementowa struktura znaku, w skład której wchodzi odsyłacz i odesłanie opiera się na stabilnym odstępnie między jednym a drugim. To myślenie będące wyrazem tendencji do ograniczenia materialnej roli znaku jest paradygmatycznym przykładem przeciwstawienia powierzchni znaczenia i jego głębi. Takie figury lektury, jak: po pierwsze – położenie nacisku na jednorazowość oglądu obrazu, swoście epifaniczny charakter spojrzenia, po drugie – oczyszczenie widzenia, pojmowanego w kategoriach optyki, z aspektów motorycznych, i po trzecie – związane z tym ograniczenie zainteresowania dla procesualnego wymiaru obrazu prowadziły w konsekwencji do redukcji cielesnego aspektu obrazowania.

Wszystkie te zabiegi zwrócone są w stronę ukonstytuowania tożsamości i jednorodności dzieła. Obraz „znaczy” jako całościowa figura i tylko w takich zwartych ramach otrzymuje swoją wykładnię. W tym sensie lek-

tura symbolistów pojawiając się jako pierwsza, w istotny sposób określiła tradycję odczytywania Cézanne'a i sformułowała w znacznym stopniu główną linię jego interpretacji, którą przy pewnym uproszczeniu nazwać można formalistyczną.

SYMBOL NIETZSCHEGO

W tym odniesieniu interesująca może się okazać rekontekstualizacja innej koncepcji znaku, która wyłoniła się równolegle historycznie z francuskim symbolizmem – i by tak powiedzieć – przedrzeźniając neoplatoniską jego wykładnię.

Myśl Nietzschego rozwijała się z pragnienia ukonstytuowania innej relacji między znakiem a jego głębią. W swoich wczesnych pracach estetycznych z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych Fryderyk Nietzsche ujmuje widzenie jako studiowanie powierzchni, która niczego nie skrywa:

Wystarczy, gdy się coś wyda p r a w d z i w e. Przedstawiony obiekt winien zostać ujęty możliwie najżywiej zmysłowo, winien działać jako prawda³⁷.

Stwierdzenie dotyczące prawdziwości opiera się na sile przekonywania, jest odwołaniem do retoryki zmysłów:

[...] Sztuka operuje pozorem jako pozorem, a zatem nie chce łudzić, jest prawdziwa³⁸.

W efekcie dzieło zyskuje paradoksalną gwarancję prawdy: jest prawdziwe, bo nie ma wcale pretensji do prawdy. Nie podlega więc „metafizycznej” weryfikacji.

W konsekwencji Nietzsche może przedstawić z innej perspektywy relację, jaka w dziele sztuki zachodzi między zmysłami ulegającymi pozorom a symbolem: symbol bowiem nie tyle odsyła do wyższego znaczenia, co przyzywa widza.

Malarstwo i rzeźba prezentują człowieka w jakimś geście, tzn. naśladują symbol, a ich oddziaływanie jest skuteczne, jeśli ten symbol rozumiemy. Rozkosz oglądania polega na rozumieniu symbolu, nawet jeśli ma on charakter pozor³⁹.

Nietzsche rozważa symbol nie od strony autora, lecz z punktu widzenia – by tak rzec – odbioru. Relacja gestu do symbolu jest funkcją lektu-

³⁷ F. Nietzsche, *Światopogląd dionizyjski*, (w:) *Pisma pozostałe 1862-1875*, przeł. B. Baran, Kraków 1993, s. 75.

³⁸ F. Nietzsche, *Fragmenty 1869-1875*, (w:) *ibidem*, s. 258.

³⁹ F. Nietzsche, *Światopogląd dionizyjski*, (w:) *Pisma pozostałe 1862-1875*, przeł. B. Baran, Kraków 1993, s. 74.

ry. To doświadczenie lektury określa wiarygodność symbolu. Widzenie jest studiowaniem gestu, rozumianego tu oczywiście jeszcze jako gest występującej w przedstawieniu postaci. Studiowanie gestów zaś polega na szczególnym sposobie odczytywania symboli.

Język gestów składa się z powszechnie zrozumiałych symboli, a tworzą go reakcje odruchowe. Symbole te są widzialne: widzące je oko kojarzy od razu stan, który wywołał dany gest i który jest przez ten gest symbolizowany. Zwykle ów widzący odczuwa współczujące poruszenie nerwów tej samej części twarzy lub członków, których ruch postrzega. Symbol oznacza tu całkowicie niedoskonałe, szczątkowe odbicie, znak interpretacyjny, rozumienie którego trzeba dopiero uzgodnić. [...] obraz może być symbolizowany tylko przez obraz⁴⁰.

Dla Nietzschego symbol nie posiada swego źródła, nie tkwi w zamierze. Symbol nie prowadzi w głąb, lecz dalej. Symbol prowadzi do nowego ujęcia, komentarza, nowej interpretacji. Nie jest rekonstrukcją pierwotnej idei, lecz konstrukcją nowej interpretacji. Stąd też symbol taki nie pretenduje do całości, przeciwnie charakteryzuje go szczątkowość i stanowi on jedynie moment procesu lekturowego. „Mamy do czynienia z narodzinami nowego znaku. Znak ten nie ulega absolutyzacji. Lecz staje się oznaką, która sama nic nie znaczy, którą dopiero trzeba zinterpretować”⁴¹. Znak rozumiany po nietzscheańsku jest bliższy pojęciu śladu. Ślad nie ma stałego, autonomicznego odniesienia, ale jest odciskiem i stąd odsyła do kolejnych ruchów, a jego interpretację wydobywa się w nowej pozycji ciała. Wczesne pisma, przynajmniej w zestawieniu z estetyką symbolistów, realizują to, co potem w interpretacji Nietzschego ujmie Martin Heidegger jako „odwrócony platonizm”⁴².

Symptomatologiczna koncepcja znaku – którą można wywieść z odniesienia do gestu – w późniejszych dziełach Nietzschego, takich jak pośmiertny zestaw pism *Wola mocy* – przekształca się w fizjologię sztuki. Rozwija ona wcześniejsze intuicje, rozszerzając znaczenie gestu – od mimetycznej jego prezentacji w kierunku pełnego mechanizmu lektury, odbioru uzależnionego od fizyczności percepcji:

Każda sztuka działa jak sugestia na mięśnie i zmysły, jakie są pierwotnie czynne w naiwnym człowieku artystycznym: [...] przemawia do subtelniejszej odmiany ruchliwości ciała.

Każda sztuka działa tonicznie, powiększa siłę, zapala ochoczość (tzn. poczucie siły), pobudza lotne wspomnienia upojenia – istnieje szczególna pamięć, przenikająca takie stany: daleki i lotny świat sensacyi powraca⁴³.

⁴⁰ Ibidem, s. 73-74.

⁴¹ M. P. Markowski, *Nietzsche. Filozofia interpretacji*, Kraków 1998, s. 275.

⁴² M. Heidegger, *Nietzsche*, t. 1, tł. A. Gniazdowski, P. Graczyk, W. Rymkiewicz, M. Werner, C. Wodziński, oprac. C. Wodziński, Warszawa 1998.

⁴³ F. Nietzsche, *Wola mocy. Próba przemiany wszystkich wartości*, przeł. S. Frycz i K. Drzewiecki, Warszawa 1910-1911, s. 413.

I dalej:

Sztuka[...] jest nadmiarem i przelewaniem się kwitnącej cielesności w świat obrazów i pragnień⁴⁴;

co jest uogólnieniem wcześniejszej wypowiedzi:

wyobrażenia towarzyszące przechodzą w obrazach wzmożonej ludzkiej istoty w symbol, są z najżywszą fizyczną energią prezentowane przez całą cielesną symbolikę⁴⁵.

Symbol może być odczytany o ile pobudza, odwołuje się do energii składowanej w mięśniach i tym samym stymuluje do dalszej praktyki lekturowej. Jego działanie jest właściwe, o ile zapobiega zmęczeniu i nie pozwala zatrzymać się przy obowiązującej wykładni, i odsłania kolejne. Obraz w tej koncepcji nie ztraca swej fizycznej stale aktualizującej się aktywności, podlegając lekturze procesualnej.

SIŁY

Nietzsche odkrył na nowo dla filozofii ciało – uważa Gilles Deleuze⁴⁶. Dokonał tego przez inwersję metafor: dotychczasową metaforę „oka duszy” zastąpił metaforą „oka ciała”. Wyeksponowanie na centralną pozycję ciała jest zabiegiem, który ma charakter strategiczny. Ma on na celu dokonanie przewrotnego opisu rzeczywistości, który wyzwoli się spod dominacji metafizycznych pojęć. Umysł ma zostać zadziwiony i zaskoczony przez ciało⁴⁷.

Ciało – u Nietzschego – nie jest jednak sprowadzone do czystej fizjologii, ale stanowi – jak to ujmuje Gilles Deleuze – siedlisko sił. Siły te w rozmaity sposób Nietzsche próbował uchwycić, i zgodnie z wypracowanym przez siebie perspektywizmem rozmaicie usiłował opisywać.

W szczególny sposób ujawnia się to w analizach doświadczenia optycznego, na co zwrócił uwagę Martin Jay:

Nietzsche, nękany od dwunastego roku życia chorobą oczu, zauważał, że każdy punkt widzenia jest w rozmaity sposób obciążony. Wzrok ma charakter tyleż projekcyjny co receptywny, i w równym stopniu aktywny co pasywny. W kategoriach poznawczych wskazuje na zaburzenie spekulatywnego lub obserwacyjnego ideału neutralności przez uporczywy głos podtrzymujących życie instynktów, co w terminologii estetycznej było mieszaniną apolińskiego marzenia o zindywidualizowanej czystej formie ze ślepych siłami samoniszczącej się dionizyjskiej energii⁴⁸.

⁴⁴ F. Nietzsche, op. cit., s. 421.

⁴⁵ F. Nietzsche, *Światopogląd dionizyjski*, s. 79.

⁴⁶ G. Deleuze, *Nietzsche i filozofia*, tł. B. Banasiak, Warszawa 1993, s. 45-46.

⁴⁷ M. P. Markowski, op. cit., s. 352.

⁴⁸ M. Jay, *Kryzys tradycyjnej władzy wzroku. Od impresjonistów do Bergsona*, tłum. J. Przeźmiński, s. 321, fragment trzeciego rozdziału *Downcast Eyes*.

Określenie owej relacji między tymi dwoma pierwiastkami pojawiającymi się w *Narodzinach tragedii* stanowi kluczowe zagadnienie w recepcji estetycznej myśli Nietzschego i zarazem wyznacza drogę do zrozumienia statusu doświadczenia wizualnego.

Paul de Man w swojej lekturze *Narodzin tragedii*, wskazując na specyfikę nietzscheańskiego dyskursu, podkreśla zawikłanie relacji między Dionizosem i Apollem. W jego interpretacji: mimo retorycznych deklaracji wszelka genealogiczna i genetyczna hierarchia podlega rozbiorowi, tak że na analitycznym poziomie lektury nie sposób uprzywilejować nieprzedstawiający język Dionizosa nad przedstawiającym językiem Apolla⁴⁹.

Nieco dalej idzie Sarah Kofman: „związku między dwoma bogami nie należy ujmować wedle heglowskiego modelu dialektyki, lecz wedle modelu heraklitejskiego”, tak więc dwa elementy występujące ze sobą w trwałym sporze, który na żadnym poziomie nie zostanie załagodzony, zniesiony, lecz pozostaje ciągle odnawiającym i samonapędzającym konfliktem. Podkreślał to również Gilles Deleuze: „Rozwinięta sprzeczność, zniesienie sprzeczności, pojednanie sprzeczności wszystkie te pojęcia stały się Nietzschemu obce”⁵⁰.

I dalej Sarah Kofman:

Słoneczna powierzchnia apolińska skrywa w sobie potencjalnie ukrytą siłę, potworne otchłanie natury, przerażające ciemności. Powierzchnia i głębia, dialog i mit nie przeciwstawiają się sobie jak dwa antytetyczne pojęcia, lecz jak dwie siły, z których jedna dąży do podbicia drugiej. Powierzchnia apolińska jest koniecznym lekarstwem, potrzebnym do uleczenia przekłętego spojrzenia kogoś, kto odważył się kontemplować okropną, dionizyjską głębię natury⁵¹.

Pokazuje to, jak Nietzsche przemieszcza symbolistyczne odniesienie powierzchni i głębi. Wynikanie jednego z drugiego, harmonijne współistnienie znaku i znaczenia podlegające sublimacji zastępuje nierozzerwalny ścisk dwóch przeciwstawnych mocy, które nawzajem usprawiedliwiają swoje funkcje.

Oto Apollo nie może żyć bez Dionizosa – pisze w *Narodzinach tragedii* Nietzsche⁵². Myśl tę rozwija Gilles Deleuze i na zastanawiającym przykładzie pokazuje, w jaki sposób bogowie się ujawniają:

⁴⁹ P. De Man, *Geneza i genealogia w „Narodzinach tragedii”*, przeł. A. Przybysławski (w:) *Nietzsche 1900-2000*, pod red. A. Przybysławskiego, Kraków 1997, s. 147-172.

⁵⁰ G. Deleuze, op. cit., s. 21.

⁵¹ S. Kofman, *Nietzsche et le scene philosophique*, s. 73, cyt. za: M. P. Markowski, op. cit., s. 253.

⁵² F. Nietzsche, *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*, przeł. i przedmową opatrzył B. Baran, Kraków 1994, s. 49.

Apollo, pośrednio, w kontemplacji malarskiego obrazu; Dionizos, bezpośrednio, w odtworzeniu, w muzycznym symbolu woli. Dionizos jest niczym materia, na której Apollo wyszywa piękny pozór...⁵³

Nietzsche, choć początkowo odmawiał plastyce aspektu dionizyjskiego, przekonany o wyłącznie przedstawieniowym charakterze malarstwa, zastanawiał się jednak nad „procesem wyładowywania się muzyki w obrazach”: *Obraz szuka wyrazu odpowiadającego muzyce, doznając na sobie przemocy muzyki*⁵⁴. Muzyki, która „w zwierciadle obrazów zjawia się jako wola” będąca mocą nie poddającą się przedstawieniu, stanowiącą zewnętrzną stymulującą siłę.

Spór okazuje się poróżnieniem sił aktywnych i pasywnych, w którym, jak pokazuje Deleuze, wyobrażenie wchodzi w kontakt z materią. W kontekście obrazu oznaczałoby wyróżnienie apolińskiego operowania formą przedstawieniową oraz dionizyjskich sił wkraczających w świat mimetycznych odniesień i energii go rozsadzających. Wykorzystany przez Deleuze’a w odniesieniu do Nietzschego opis powraca, kiedy ten w wiele lat później snuje swoje rozważania o malarstwie, podejmując „to bardzo skondensowane i trudne pytanie, dlaczego pewien obraz trafia bezpośrednio w system nerwowy”⁵⁵.

Deleuze wychodzi od znanego nam już Cézanne’owskiego terminu doznanie, wrażenie (*sensations*). Wrażenie wyznacza dla Cézanne’a „drogę ku Figurze”:

Wrażenie jest przeciwieństwem czegoś łatwego i gotowego, banału, ale też czegoś takiego, jak „robienie wrażenia”, spontaniczności... itp. Wrażenie jedną stroną zwrócone jest ku podmiotowi (system nerwowy, ruch życia, „instynkt”, „temperament”, całe słownictwo wspólne Naturalizmowi i Cézanne’owi), a drugą stroną ku przedmiotowi („fakt”, miejsce, zdarzenie). Albo raczej nie ma ono wcale stron, lecz jest tymi dwoma rzeczami nierozdzielnie (...) zarazem ja staję się we wrażeniu i coś jest dane poprzez wrażenie, jedno przez drugie, jedno w drugim. A nawet, jedno i to samo ciało wytwarza je i odbiera, jest zarazem przedmiotem i podmiotem. (...) Lekcja Cézanne’a, ponad impresjonistami: wrażenie jest nie w „wolnej” (...) grze światła i koloru, lecz przeciwnie, w ciele, choćby ciele jabłka. Kolor jest w ciele, wrażenie jest w ciele, a nie w wyglądach. Wrażenie to to, co jest namalowane. W obrazie namalowane jest ciało, nie dlatego, że jest przedstawione jako przedmiot, lecz o tyle, o ile zostało przeżyte jako odczuwające takie wrażenie, co Lawrence, mówiąc o Cézanne, nazwał „byciem jabłkowościowym jabłka” (*l'être pommesque de la pomme*)⁵⁶.

⁵³ G. Deleuze, op. cit., s. 16.

⁵⁴ F. Nietzsche, *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*, op. cit., s. 61, 60.

⁵⁵ G. Deleuze, *Malarstwo i wrażenie*, tłum. L. Brogowski, „Obieg” 1/2 (45/46), 1993, s. 11-19; fragment książki F. Bacon, *Logique de la sensations*, Paris 1984, s. 22-38.

⁵⁶ G. Deleuze, op. cit., s. 11.

W obrazach Cézanne'a staje się to możliwe przez ujawnianie działania na obiekty *niewidocznych sił*. Przebiegają one przez ciało przypominając w tym falę wprowadzającą w Figurę doświadczenie czasu⁵⁷.

Każde wrażenie istnieje na różnych poziomach, pochodzi z różnych porządków lub należy do różnych pól. Do tego stopnia, że nawet nie ma wrażeń z różnych porządków, ale różne porządki jednego i tego samego wrażenia. Jest funkcją wrażenia zawierać w sobie konstytutywną różnicę poziomów, mnogość konstytuujących pól. (...) To wrażenie jest już „nagromadzeniem”, „skrzepnięciem”, jak w figurze wapienia⁵⁸.

W rezultacie,

Malarstwo sytuuje się powyżej, tam, gdzie ciało uwalnia się, ale uwalniając się odkrywa materialność, która je stanowi, czystą obecność, z jakiej jest zrobione i której inaczej nie odkryłoby. Mówiąc krótko, to malarstwo, wraz ze swym systemem linia-kolor i okiem, jako wielofunkcyjnym narządem, odkrywa materialną rzeczywistość ciała. (...) Przygoda malarstwa jest w fakcie, że jedynie oko może zamieniać swe materialne istnienie, swą materialną obecność; nawet na jabłko⁵⁹.

Oznacza to, iż:

Malarstwo stawia sobie za cel uwolnienie obecności spod przedstawienia, ponad przedstawieniem⁶⁰.

Te niesłyszane „intensywne” partie tekstu Deleuze'a nie powinny nam jednak pozwolić na utożsamienie tego, co nazywa on „wrażeniem” z materiałem. Materiał w tej perspektywie jest warunkiem „faktycznym” i w ten sposób niejako zapewnia w ogóle możliwość wrażenia. Jednak nie zostaje on w tych ramach całkowicie przekształcony. Oznacza to, że materia niejako nacechowuje „wrażenie” swoją specyfiką, stąd też Deleuze mówi o efekcie „skrzepnięcia wrażenia”⁶¹.

RYTM

Taka „nietzscheańska” perspektywa pozwala spojrzeć na obraz jako szczególny, polemiczny zestaw elementów go organizujących, przedstawieniowych oraz materii je warunkujących, osadzonych w procesie powstawania obrazu.

⁵⁷ Ibidem, s. 12, 14-15.

⁵⁸ Ibidem, s. 11.

⁵⁹ Ibidem, s. 17.

⁶⁰ Ibidem, s. 16.

⁶¹ G. Deleuze, F. Guattari, *Percept, afekt i pojęcie*, tłum. P. Pieniążek, „Sztuka i Filozofia”, 17, 1999, s. 13.

Może to więc też oznaczać różnicę między całościową percepcją obrazu a procesualnym charakterem jego powstawania. Dotyk jest proceduralny, artysta zestawia jedno dotknięcie obok drugiego stopniowo, podczas gdy przedstawienie przed widzem pojawia się w jednym momencie. Dotykowe doświadczenie jest wewnętrznie podzielone, podczas gdy przedstawienie nadchodzi w pewnej skonstruowanej już całości. To rozróżnienie wywołujące się z ujęcia czasowego odnosi się też do wymiarów przestrzennych. O ile przedstawienie zagarnia główną figurę podporządkowując sobie tło, dotyk jest ograniczony do lokalnego niewielkiego obszaru. W przypadku obrazu Cézanne'a możliwe jest jednak takie spojrzenie na malowidło, w którym fragmentaryczne doświadczenie może być identyfikowane z czasem, miejscem i sposobem pracy artysty. Dzieje się tak, bowiem poszczególne plamy, stanowiące ekwiwalenty posunięć ręki, wyznaczają przestrzenny zasięg ruchów ciała. Są one powtarzane w rytmicznych sekwencjach, tak że pozwalają widzowi rozwarstwiać w czasie proces malowania. Ich wyróżnicowujące się ugrupowania określają przerwy w nakładaniu farby, ujawniając systematyczność wykonywanych gestów, prezentujących się na obrazie jako następujące równomiernie jeden po drugim. Pojawia się tu sugestia ciągłości malowania. Tkwiący przed motywu malarz, wobec obrazu, poddaje się pracy, przyspieszając lub zwalniając, opierając się na „logice zmysłów”.

W owej „logice zmysłów”, o której Cézanne mówił, iż „nie jest racjonalna, ani mózgową”, Deleuze odnajduje właściwe określenie sił napełniających przedstawienie.

Siła ta to rytm, głębszy niż widzialne, słyszalne, itd. (...) Kresem jest więc stosunek rytmu do wrażenia. (...) I rytm ten przebiega przez obraz tak, jak przebiega przez muzykę (jeszcze jedno odesłanie do *Narodzin tragedii*). To skurcz-rozkurcz: świat, który wciąga mnie, zamykając się wokół mnie; ja, które otwiera się dla świata i samo go otwiera⁶².

Deleuze może tak powiedzieć, przy założeniu zaczerpniętym z *Fenomenologii percepcji* Merleau-Ponty'ego, iż spostrzeganie jest dwubiegunowym, sprzężonym procesem. To w nim nie tylko podmiot jest intencjonalnie zwrócony ku przedmiotowi, ale struktura przedmiotu, który jest przyswajany, stopniowo przenika do podmiotu i reguluje zachowanie percepcyjne⁶³. Motyw wywiera więc swoisty nacisk na cielesny podmiot w trakcie dialogu, jaki prowadzą. Tego powiązania nie sposób opisać odwołując się do związku przyczynowo-skutkowego typu: reakcja – bodziec, ale winny zastąpić je słowa: współpraca, zmiana akcentu, puls, rytm⁶⁴. Stu-

⁶² G. Deleuze, *Malarstwo i wrażenie*, op. cit., s. 13.

⁶³ M. Maciejczak, op. cit., s. 37.

⁶⁴ Ibidem, s. 79-80.

dium natury staje się stopniowo funkcją przemennego rytmu spoglądania malarza to na obraz, to na motyw. Nawykowa praktyka działania malarza jest ściśle związana z motoryką percepcji. Należący do niej ruch staje się podstawowym aspektem stopniowego przyswajania sobie otoczenia i jego przedmiotów.

Cyrkulacja powtórzeń widzenia polega na przechodzeniu od sfery tego, co nie podporządkowane obrazowi, do próby odcisnięcia tego zdarzenia w obrazie. Oznacza to stałe przechodzenie od stanu pasywności do aktywności wobec pola wizualnego. Ta przemienność wytwarza swoiste kontinuum doświadczenia. Ten obszar fenomenologia Merleau-Ponty'ego próbuje wyjaśnić wychodząc od pojęcia intencji ciała należącego do podmiotu. W tym ujęciu zanim ustanowi się aktywna, specyfikująca uwaga, intencjonalność ciała już określa kierunek spojrzenia i dokonuje wstępnego opisu orientacji w polu widzenia⁶⁵. Dzięki temu intencjonalnemu zwróceniu się ku przedmiotom następuje koordynacja i konstrukcja struktury spostrzeżenia. W tym sensie intencjonalność zaciera zakłócenia i oczyszcza przedpole percepcyjnego doświadczenia.

Zauważa jednak Jean-François Lyotard w *Discourse / Figure*, iż w istocie fundującym i wyjściowym pryncypium ujęcia fenomenologicznego jest nie tyle „intencjonalność”, co pasywność⁶⁶. Lyotarda bowiem interesuje nie tyle intencjonalne doświadczenie Cézanne'a, polegające na odczytywaniu barwnych ewidencji motywu, co raczej tło tych intencji. Tę ekstremalną pasywność Lyotard sytuje jak gdyby na zapleczu widzenia. W niej ciało umieszczone na granicy percepcji nie powołuje podstawowej jedności, która jest przedmiotem konstytucji, ale tkwi jeszcze w polu nieświadomości, podlegającej represji. To, czego Merleau-Ponty nie podejmuje w swoich dociekaniach, Lyotard próbuje przeanalizować – jest w jego przekonaniu właśnie Cézanne'owską dynamizacją pragnienia widzialnego⁶⁷.

Zainteresowanie Lyotarda dla tej sfery jest uzależnione od szczególnej interpretacji tego, co nazywa figuralnym, które odróżnia je od regularności wzrokowej formy. Figuralność wyznacza obszar libidalnych pragnień, w którym nieświadomość bierze udział w produkcji optycznych zjawisk. Figuralne nazwane też pierwotnym procesem nieświadomości funkcjonuje według opisanego przez Zygmunta Freuda „zasady przyjemności”. Lyotardowskie pojęcie figuralnego zostało w istotny sposób oparte na krytyce Jacques'a Lacana i jego przekonania o tym, iż nieświadomość posiada językową strukturę. Lyotard oczywiście nie zaprzecza obecności struktur

⁶⁵ Ibidem, s. 104.

⁶⁶ J.-F. Lyotard, *Discourse / Figure*, Paris 1971, s. 21.

⁶⁷ R. Krauss, *The Optical Unconscious*, Cambridge 1996, s. 221.

językowych w tym obszarze, lecz kładzie nacisk na określenie w jego ramach strefy, w której nieświadomość do nich się nie redukuje⁶⁸. Figuralność zatem nie poddaje się czytelności, stanowiąc w przekonaniu Lyotarda najgłębszy aparat pragnień, nazywany przez Lacana matrycą nieświadomości⁶⁹. Matryca (*matrix*) pozostaje w stałym napięciu z dyskursywnym procesem wtórnym. Stosunki między biegunem 'werbalnym' a biegunem 'percepcyjnym' nieświadomości regulują specjalne zasady ekonomii aparatu psychicznego⁷⁰.

Ta psychoanalityczna przestrzeń jako obszar obecny poniżej progu widzialnego nie jest więc jedynie funkcją widzialnego, ale może być ujawniana pośrednio przez projekcje na figury, które wyłaniają się na powierzchnię.

Energia psychiczna zawarta w procesie pierwotnym umożliwia osadzanie się w nim wspomnień percepcyjnych. Oznacza to, iż przestrzeń tę wypełniają elementy stanowiące początkowe figury wizualności i wspomnień percepcyjnych. Matryca, choć nie może być rozumiana w kategoriach struktury, to reguluje różnicę między elementami. Czyni to jednak w dość przewrotny sposób, bowiem nieustannie powoduje zamianę miejscami elementów i przemieszczanie ich obrazów. Stanowi transformacyjną aktywność, która zawiera stałą fluktuację: ciągłą transmutację z aktywnego do pasywnego i na odwrót. Na tym poziomie nieświadomości nie funkcjonują zasady opozycji i reguły negacji, w efekcie elementy matrycy nie stanowią systemu, ale blok: charakteryzuje go szczególna symultaniczna czasowość, w której wszystkie znaczenia znajdują się w stanie zawieszenia⁷¹.

⁶⁸ S. Lash, *Dyskurs czy figura?*, tłum. P. Wawrzyszko, (w:) *Odkrywanie modernizmu*, pod red. i ze wstępem R. Nycza, Kraków 1998, s. 478.

⁶⁹ M. Jay, *Lyotard a dyskredytacja widzenia w XX-wiecznej myśli francuskiej*, tłum. B. Frydryczak, „Kultura Współczesna. Teoria, interpretacje, krytyka”, 1/2 (9-10), 1996, s. 101.

⁷⁰ J.-F. Lyotard, *Discourse / Figure*, op. cit., s. 57-68.

⁷¹ „Jeśli owa pozaczasowa, widmowa matryca, w łonie której ukształtował się proces prymarny, nie zostawia śladów, nie wytwarza form, nie przejawia się, to z jakiego tworzywa uczyniony jest pozór, wyobraźnia? Również tutaj, na poziomie niższym od diachronii, od defilującego ciągu obrazów, do których – wedle tej hipotezy – sprowadza się rzekomo historia, nie możemy się obejść bez głębi lub ekspresji, bez którego dociera forma macierzysta, aby zetknąć się z imaginacyjną sceną i napełnić ją życiem. Ta scena nie jest drugą sceną; drugą, gdyby nie istniała ta pierwsza, na której rozgrywa się rebus, na której oko i wyobraźnia pochwycone są w sidła urzeczenia, ucho i rozumienie zostają ukryte, i na której mówi się o czym innym.

Mówiąc tylko «głębia», «ekspresja», wystawiamy się na pokusę monizmu, zakonkludowania, że owa druga scena to tylko druga strona, że prymarna matryca jest tej samej natury co treść wyobraźni. Byłoby błędem, oznaczałoby bowiem lekceważenie czegoś pier-

Rosalind Krauss w swojej książce inspirowanej *Discourse/Figure* nazywała tę zastanawiającą Lyotarda nieświadomość – nieświadomością optyczną⁷², podkreślając, iż w tej przedstawionej przezeń matrycy istnieje jednak pewien element stały, stanowiący jej własne medium, to, co wymierza wszystkie oscylacje miejsca oraz wyznacza ich kierunki. Jest to puls, który tworzy rytm akcji. Możemy więc teraz zauważyć, iż na tym poziomie Lyotard podejmuje ten sam problem, który przywołał wcześniej Gilles Deleuze – kwestię działania sił na figurę. Lyotard rozpoznaje matrycę jako producenta nie-formy, czyli tego, co nie podlega regułom upostaciowania, ale tego, co w to upostaciowanie ingeruje. Ta produkcja dokonuje się właśnie przez ów rytm ciągłej zmiany miejsc i pozycji. On to wywołuje erozję formy.

Pole widzenia dla malarza nie opiera się tylko na diakrytycznych strukturach wizualności, ale stanowi ono dlań obszar w którym już-zawsze osadzone są rozmaite projekcje, wzmagające jego asymetrię i nadające mu mobilną charakterystykę.

W artykule z 1968 roku *The Apples of Cézanne: An Essay on the Meaning of Still-life* Meyer Schapiro próbował podważyć obowiązującą wówczas formalistyczną wykładnię sztuki Cézanne, skupiając się na znaczeniu motywu jabłek⁷³. Analizując wątki biograficzne, opisywane przez artystę w listach osobiste wydarzenia, przywołując kanon literatury antycznej, z którą zetknął się malarz, amerykański historyk sztuki usiłował wyróżnić konotacje tego motywu. Schapiro zwrócił też uwagę na obecność jabłek we wczesnych obrazach Cézanne'a przedstawiających orgia-

wotnego, nieuchwytnego, ale jednak dającego się pomyśleć – jako spotkanie ułomności (potrzeba) z porządkiem (język), spotkanie nie dające się usytuować, zlokalizować, dualność niesprowadzalna do dyskursu, czy byłoby nim «wyjaśnienie» przez potrzebę, czy też «wyjaśnienie» przez język. (...) Nie sposób uchwycić tę kombinację nie uwzględniając siły, energii, która właśnie ożywia i rozgniata tekst pierwotny albo za taki uważany. Dyskurs Innego może być tylko również innością dyskursu». W dyskusji z Mikelem Dufrenne'em. Lyotard zastanawia się nad problemem historyczności matrycy: „Jak daleko jesteśmy tu od historii? Otóż znajdujemy się w samym środku historyczności, co prawda nie tej pięknej, krągłej historyczności drzemiącej słodko w krągłym dyskursie dialektyki, ale tej, która jako wypędzona głębia towarzyszy dramatyzmowi relacji analitycznej. Ta pierwotna historyczność to historyczność pragnienia, o tyle, o ile pragnienie, współczesne zakazowi albo prawu, jest wytwórcą figur. Te zaś są złudzeniami nie usłyszanego słowa, przekraczają je „urzeczywistniając” je, tak jak przestrzeń wyobraźni jest przekroczeniem przestrzeni graficznej. Tu właśnie świat dotykalny, ze wszystkimi swoimi właściwościami głębi i otwartości (a więc zawierający również to, co ukryte), zajmuje swoje teoretyczne pierwotne miejsce: jest on tworzywem wyobraźni, figury-ekranu wślizgującego się między ucho a słowo; jest tajemnicą Poliszynela głębi, bez której w diabły idą przeznaczenie, żądza wiedzy i Zachód jako historia”. J.-F. Lyotard, *Zamiast człowieka – akt ekspresji*, (w:) *Wiek XX – przekroje. Antologia współczesnej krytyki francuskiej*, tłum. I. Kania, Kraków 1991, s. 229-230.

⁷² R. Krauss, op. cit.

⁷³ M. Schapiro, *The Apples of Cezanne: An Essay on the Meaning of Still-life*, „Modern Art: 19th and 20th Centuries”, New York 1978, s. 1-38.

styczne sceny kuszeń, uczt, bachanalii. Jabłka nasycone osobistym znaczeniem są – według autora – głęboko osadzone w prywatnym kontekście ikonycznym. W efekcie dowodzi on iż, jabłka obecne w martwych naturach artysty niosą „ukryte znaczenie” i stanowią obszar emocjonalnych projekcji będących „nieświadomą symbolizacją represjonowanego pożądania”. Psychiczna rzeczywistość „nawykowych impulsów i fantazji” zostaje zaprzęgnięta w martwych naturach do „zadania podtrzymywania samodyscypliny i koncentracji”.

Artykuł Meyera Schapiro jest w tym kontekście interesujący, ponieważ demonstruje, iż pole widzenia nie jest oczyszczone do samych elementów strukturalnych, ale w jego tle pracują siły zewnętrzne wobec percepcji. Wydobywając konsekwencję tych spostrzeżeń można powiedzieć, że obecność jabłek w polu widzenia nie jest obecnością neutralną. Ich wyobrażenia uczestniczą w obszarze matrycy, na której zostały odcisnięte w procesie powtarzających się studiów stanowiących próbę formalizacji doświadczenia optycznego. Figury jabłek posiadające takie zaplecze zostają każdorazowo odkrywane podczas ponownego przywołania, podczas rewizji. Doświadczenie studium wykracza wówczas poza spojrzenie. W ten sposób obraz konstituuje odniesienie do tego, co nie jest aktem intencjonalnie zorientowanej świadomości, ale efektem tego, co tamowane, powstrzymywane, a zarazem tego, co seryjnie powtarzane.

Obrazy powracają w pulsacyjnym migotaniu świadomości jako procesie percepcyjnym, w którym uczestniczą obiekty pożądania, pragnienia, domagające się zwizualizowania (związanego – by przywołać jeszcze raz Schapiro – z „niewypowiedzianą nadzieją, iż jego własne obrazy przywrócić mu miłość”).

Pole widzenia jest odniesione do zewnętrznej siły. Zanim pojawi się obraz – jego płaszczyzna stanowi swoistą pulsującą membranę, ustanawiającą ruch, w którym matryca rytmizuje spojrzenie. Rytm ten nie jest jednak prostym potwierdzeniem temp wyznaczonych przez diakrytyczne zróżnicowanie figury i tła.

Aktywność widzenia osadzona jest w obszarze, który poddany jest szczególnie rytmowi. Puls spojrzenia znajduje swoje odzwierciedlenie w rytmice artykułowania płaszczyzny. Nieredukowalny rytm, który rządzi światem przedstawienia, osobiście zwija i rozwija doznanie wzrokowe. „Optyczny” dreszcz znaczony śladami pędzla równomiernie przenikającymi pole obrazowe po ukośnej osi z góry do dołu wywodzi się z tła obrazu i tylko częściowo ogarnia czerwone jabłka. Trzy, największe, wykrojone konturem napierają do przodu, jak gdyby występując z powierzchni stołu. Stół staje się tylko płaskim pasem, pełniącym funkcję tła i przedstawia trudność dla próby przestrzennej rekonstrukcji układu. Okazuje się wsparciem jedynie dla „drugiej linii” przedmiotów – kompozycji i roztopiającego się w tle kielicha. Stanowią one swoiste zaplecze

dla jabłek rozmieszczonych na serwecie w taki sposób, iż próba konfrontacji tych dwóch planów pozwala zauważyć dysproporcję skali między jabłkami pierwszego planu, a jabłkami, które znajdują się w kompotierze. Ta konfrontacja nie pozwala się wytłumaczyć w podtrzymującej jedność przestrzeni optycznej lekturze, choć w porządku płaszczyznowym zachowana jest zwartość kompozycyjnej artykulacji. W ramach stabilizującej funkcji kompozycji nie można wyjaśnić dynamiki tej sytuacji; napięcie przychodzi jak gdyby z zewnątrz i odsyła do ekranu kinestetycznego. Obecność punktów widzenia w płaszczyźnie frontalnej wobec obrazu – określa ruch ciała od dołu do góry, od góry do dołu, wzdłuż osi pionowej. Zamek z kluczem przyjmuje więc wówczas funkcję „przesuwającej się” windy w tej konfiguracji przestrzennej. Z drugiej strony uobecnia się horyzontalna dystrybucja cielesnego usytuowania widza wzdłuż tendencji stołu. Sugestia transformacji, spłaszczenia kształtów wywołuje uruchomienie podstawowych tendencji przestrzennych. Ich zakres rozrysowuje biała kompotiera, która uwalnia dwa główne wektory dynamiczne – wzdłuż i w poprzek i podobnie jak biała serweta służy tutaj jako obszar pomiędzy różnymi przestrzennymi tendencjami, pełniąc rolę mediatora zmultiplikowanych perspektyw na przedstawione obiekty. W ramach takiego ekranu kinestetycznego obiekty martwej natury podlegają dwóm tempom widzenia z dołu – z bliska, z góry – z daleka; oraz ruchowi wciągania – napierania w przestrzeni i w końcu pasywnemu rozproszeniu w polu płaszczyzny.

Kontynuacyjna przestrzeń obrazu Cézanne’a odkrywa w sobie szereg nieciągłości, figuratywnych pęknięć, załamania porządku.

Mimo dynamiki, w jakiej uczestniczą, czerwone jabłka pierwszego planu zachowują swój rys prezentacyjno-ekspozycyjny. Ogniskują one spojrzenie podporządkowując sobie pracę płaszczyzny, pobudzana wspomnianymi falami, które przebiegając całą powierzchnią obrazu powodują, że owoce jak gdyby dryfują po tej powierzchni (jest to szczególnie widoczne w pierwszym jabłku z lewej strony kompozycji).

Czerwone jabłka jako jedyne w obrazie otrzymują tożsamość przez autonomię wobec otoczenia, a nawet alienację wobec niego. Owe „wyspy” spojrzenia, zawieszone przed widzem dysponują szczególną aktywnością: z jednej strony osadzone są w kolorystycznej tonacji obrazu, z drugiej zaś natarczywie transgresywnością barwnego zdarzenia. Czerwień to barwa sygnału i jako taka bez kurtyny odsłania pracę pulsu⁷⁴.

⁷⁴ Analizę napięcia, jakim dysponuje czerwień pomiędzy aspektem „projekcji” i przestrzennej konfiguracji, przedstawia Merleau-Ponty: „Czerwień wymaga wypracowania, choćby krótkiego, bo wyłania się z czerwieni mniej dokładnej, bardziej ogólnej, na której mój wzrok spoczywał i w której się pogrążał zanim ją, jak się słusznie powiada, *dostrzegł*. A teraz, skoro ją już dostrzegłem, niezależnie od tego, czy moje oczy zagłębiają się w nią, w jej stałą strukturę, czy też zaczynają błądzić dokoła, *quale* odzyskuje swoje atmosferyczne

NADMIAR I HORYZONTALIZACJA

Rytm jest ruchem, który pojawia się niejako „mimo” przedstawienia, pozwala mu się wyartykułować, uwolnić zjawisko reprezentacji przedmiotów. Z drugiej jednak strony, posiadając dynamiczną przewagę nad przedstawieniem, odsłania związki nieobecne w mimetycznej lekturze oraz zaciera relacje oczywistości, powołując coś innego na „oczy – wistość”.

Nie może więc zaskoczyć powiedzenie trywialne w swej literalności: „wszystkie przedmioty w obrazie mają taką samą fakturę – tę samą, co farba”.

Takie sformułowanie może być o tyle uprawnione o ile pozwala nie zaprzeczyć ciągle odnawianemu, dokonującemu się na najniższych poziomach wizualności, optycznemu ruchowi kształtującemu „szemranie” materii obrazowej wyzwalającej akty niezależności farby wobec przedstawienia. Działanie się farby jest dopełnieniem całości obrazu, ale też jej jednoczesnym rozluźnianiem.

istnienie. Jej dokładna postać jest ściśle związana z konfiguracją lub rodzajem materii: włnianej, metalowej lub porowatej i sama przez się, w kontekście tych powiązań, niewiele znaczy. Claudel mówił, mniej więcej, że pewien błękit morza jest tak błękitny, iż tylko krew jest bardziej czerwona. Kolor jest zresztą zmienny w innym wymiarze zmienności, a mianowicie zależnie od relacji z otoczeniem: ta czerwień jest tym, czym jest o tyle tylko, o ile łączy się ze swojego miejsca z innymi czerwieniami dokoła siebie, z którymi tworzy konstelację, albo z innymi kolorami, nad którymi dominuje lub które nad nią dominują, które przyciąga lub które ją przyciągają, które odpycha lub przez które jest odpychana. Słowem, jest to pewien węzeł w splocie równoczesności i następstwa. Jest to konkretyzacja widzialności, a nie atom. Tym bardziej na przykład czerwona sukienka wszystkimi swoimi włóknami należy do tkanki widzialnego, a przezeń do tkanki bycia niewidzialnego. Stanowi punkt w polu rzeczy czerwonych, obejmującym dachówki dachów, chorągiewkę dróżnika i sztandar Rewolucji, niektóre tereny w pobliżu Aix lub na Madagaskarze, a także czerwone stroje, do których, poza sukniami kobiecymi, należą togi profesorskie i adwokackie, strój biskupów, czerwone mundury i ozdoby. I ta konkretna czerwień sukni nie jest taka sama w każdej konstelacji, w jakiej występuje, bo zależy od tego, czy kojarzy się z istotą rewolucji 1917, czy z wieczną kobiecością, czy z oskarżycielem publicznym, czy też zawiadaczko odzianymi Cyganami, którzy dwadzieścia pięć lat temu królowali w pewnej kawiarni na Champs-Élysées. Pewna odmiana czerwieni to również jakby skamielina wydobywana z głębi świata wyobraźni. Gdyby zebrać wszystkie te konteksty (*participations*), zobaczylibyśmy, że nagi kolor, i w ogóle jakieś widzialne, nie jest absolutnie twardym i niepodzielnym kawałkiem bytu, wystawiającym się w swej nagości na widzenie, które może być tylko całkowite bądź żadne, ale że jest raczej rodzajem przesmyku między zawsze otwartymi, zewnętrznymi i wewnętrznymi horyzontami, czymś, co delikatnie dotyka rozmaitych regionów barwnego czy widzialnego świata i na odległość budzi w nich rezonans, pewnym zróżnicowaniem, efemeryczną modulacją tego świata, mniej zatem kolorem czy rzeczą, a bardziej różnicą między rzeczami i kolorami, chwilową krystalizacją barwnego bytu widzialności. Między rzekomymi kolorami albo widzialnymi rzeczami znalazłibyśmy tkaninę, które je podszywa, podtrzymuje, żywi i która nie jest rzeczą, lecz możliwością, ukrytą głębią i *cielesną thanką* rzeczy (M. Merleau-Ponty, *Widzialne i niewidzialne*, s. 136-137).

Rytm uczestniczy w rozbijaniu hierarchicznych struktur w obrazie. Plamy barwne położone na płótnie ukazują dążenie do transformacji statusu przedstawienia. W konsekwencji narastania procesu uwalniania się substancji forma nie jest w stanie w pełni wchłonąć materii. Istnieje w obrazie takie *quantum* materii, które pozostaje niezdeterminowane. Uczestniczy ono w obrazie jako wyładowanie rytmu, w efekcie – jakby powiedział Deleuze – przejścia przez różne poziomy wrażeń. Ekspozycja taktylnego sposobu nakładania farby wskazuje na pewną przygodność strukturalnych aspektów obrazu. Pozwalając na sformułowanie pozornie tylko paradoksalnej opinii, wedle której konstrukcja zostaje uwarunkowana przypadkowością.

Charakterystyka materii, jako nie podporządkowującej się homologii formy, interesowała Georges'a Bataille'a. Uważający się za kontynuatora Nietzschego Bataille rozwijając koncepcję heterologii zasugerował pojęcie *Informe* – czyli ześlizgiwania się formy z niej samej ku amorficznej materii. Pomysł ten został podjęty przez historyków sztuki. I tak Didi-Hubermann ujął *informe* jako „rytmiczną kondycję formy”; w której tak bliska Bataille'owi „konkretna” materia ingeruje przede wszystkim w figuratywność przedstawienia⁷⁵.

Pojęcie *Informe* radykalizowali Rosalind Krauss i Ive-Alain Bois⁷⁶. Wychodząc od opisywanej przez Bataille'a opozycji form wertykalnych – horyzontalnych, Krauss rozróżnia dwa typy widzenia. Istnieje więc spojrzenie, które zakłada dystans między obserwatorem a przedmiotem, lukę, która buduje relację percepcyjną, kształtującą przestrzeń opartą na kontemplacji, zastanowieniu, naukowym dociekaniu. Ono jest przedmiotem badań psychologów postaci, wywodzących całe doświadczenie percepcyjne ze struktury figura – tło. Psychologowie gestaltysty mówią o percepcyjnym polu jako „anizotropicznym”, które charakteryzuje się innym optycznym ciężarem i gęstością u dołu i u góry. Możliwe jest więc i inne spojrzenie, które nie podporządkowuje się analizom „gestaltystów”. Widzenie to jest zogniskowane na horyzontalnym gruncie, bo w przeciwieństwie do pierwszego, nie stawia oporu siłom grawitacji, ale należy do niego to, co właśnie ulega grawitacji. Wywodzi się ono z animalistycznych atawizmów i jest ściśle powiązane z poszerzeniem zmysłu dotyku⁷⁷. Rozróżnienie między tymi dwoma typami spojrzenia zwraca się ku dystynkcji tego, co „dobrze-zbudowane” i tego, co akonstrukcyjne, aformalne⁷⁸.

⁷⁵ G. Didi-Hubermann, *Le Ressemblance informe ou le gai visuel selon Georges Bataille*, Paris 1995.

⁷⁶ Y.-A. Bois, R. E. Krauss, *Formless. A User's Guide*, New York 1997. Książka ta jest wersją francuskiego katalogu wystawy *L'informe. Mode d'emploi*, Centre Georges Pompidou, 1996.

⁷⁷ R. E. Krauss, *Gestalt*, op. cit., s. 89-90.

⁷⁸ R. E. Krauss, *Horizontality*, op. cit., s. 97.

Ive-Alain Bois wskazując na *Martwą naturę z kupidyńcem* (1895, 70,6 cm x 57,3 cm) Cézanne'a z National Gallery w Londynie pokazuje zakłócenie tego podziału między realnością „czysto wizualną” (wertikalnością pola wizualnego) a cielesnością (horyzontalną przestrzenią, którą okupują ciała)⁷⁹. W obrazie Cézanne'a pojawia się zaskakujący konflikt dynamiczny między poziomem podłogi a blatem stołu, który zapada się, zsuwając się osobiście z krawędzi pola obrazowego. Takie spojrzenie w dół penetrujące to, co znajduje się pod stopami, prowadzi do grawitacyjnego utożsamienia poziomu stołu, na którym osadzone są obiekty z gruntem podłogi. Rozwijając to spostrzeżenie warto zauważyć, iż platforma stołu jest reprezentowana w licznych obrazach Cézanne'a przez niezwykle określenie granicy mebla jako osobliwego horyzontu pola obrazowego. Jednocześnie taka płaszczyzna stołu, jak np. w *Martwej naturze z dzbankiem i owocami* z Oslo (1888-1890, 59,5 cm x 72,5 cm, Nasjonalgalleriet) pojawia się często jako kształtowana w opornej materii, dźwigająca niejako na sobie brzemień malowania. Położenie nacisku na przemiany procesu malowania przynosi efekt „przeciążenia” materiału, który powoduje również zmatowienie, osłabienie jakości kolorystycznych warstwy barwnej. Farba gęsto spoczywając na płótnie stanowi tu balast nie tylko wizualny.

W *Martwej naturze z kompotierą, szkłem i jabłkami* pozycja takiej materialnej figury stanowi stykający się z dolną krawędzią obrazu zamek na klucz. Jego rola jako elementu zatrzymującego, blokującego wizerunek w polu, już została uznana. Niewielki prostokąt dublując przestrzenne usytuowanie frontu stołu niejako wysuwa się przed niego w kierunku widza. W efekcie kształt ten, rezygnując niejako z „pośrednictwa” perspektywy, znajduje się w tej samej płaszczyźnie co pole obrazowe. Jednocześnie w sposób szczególny podkreśla swoją autonomię w jego obszarze, stanowiąc dzięki intensywnej czerni achromatyczną lukę w spektralnym kontinuum „tęczowego” obrazu. Miejsce na klucz wypełnione jest gęstą jednolitą substancją, która w swojej materiałowej dosadności i dosłowności przekracza metaforyczne warunki reprezentacji. Ten „kluczowy” materialnie fragment obrazu „ponad” mimetyczną lekturą przylega do powierzchni płótna i w ten sposób „otwiera” wgląd w fizyczny status obrazu.

W konsekwencji przemieszczenie obrazu na poziom kinestetycznego spojrzenia może prowadzić nie tylko do wydobycia „wewnętrznych znaczeń” horyzontalnego dzieła, ale pozwala zwrócić uwagę na jeszcze jeden aspekt swoistego statusu farby, jaki posiada obraz Cézanne'a. Wskazuje na jej heterogeniczny charakter, rozdarcie między współpracą z optyczną lekturą wizerunku a oporną kondycją jej materialności. W tym sensie do-

⁷⁹ Y.-A. Bois, *Introduction: The Use Value of 'Formless'*, op. cit., s. 28.

tyk nie uczestniczy tylko w synestetycznej sublimacji, jako funkcja doświadczenia wizualnego, ale jest także możliwością zetknięcia skóry z warstwą malarską. Takie przedefiniowanie horyzontalności umożliwia rozważenie uruchamianej potencjalności dotyku, który odkrywa akcję obrazu „leżącą” bezpośrednio na połaci płótna.

POWIERZCHNIA

Jeśli należałoby odpowiedzieć na pytanie, które zadaje Richard Shiff: „co jest malowane na obrazie?” – odpowiedź byłaby taka: materialna powierzchnia obrazu, którą dotyka malarz⁸⁰.

Spojrzenie jest szczególnie określone przez możliwość dotyku i w ten sposób partycypuje w doznaniu fizycznej siły i oporu. Tak więc w tym ujęciu przestrzeń obrazu to przestrzeń dotykowa, która znajduje się na wyciągnięcie ręki.

Maurice Merleau-Ponty analizuje dotyk jako odwracające się (*reversibilité*) doświadczenie. Dotyk zachowuje podstawową dwukierunkowość chiazmu – dotykający i dotykany nigdy nie ustaje w wymiennej relacji podmiotu do przedmiotu, świadomości do surowej materii:

kiedy dotykam prawej ręki lewą (...) to nie jest to sprawa dwóch doznań odczutyh razem(...) ale dwuznacznego przejścia, w którym obie ręce mogą zamieniać się rolą dotykającego i bycia dotykanym (...) mogą zidentyfikować rękę dotykaną tak samo jak tę, która w danym momencie jest dotykającą⁸¹.

Potem rozwija i uogólnia tę myśl:

rzeczy są przedłużeniem mojego ciała, a moje ciało jest przedłużeniem świata, poprzez nie świat mnie otacza⁸².

Dla Merleau-Ponty'ego dotyk stanowi wzorzec dla zrozumienia widzenia. Chiazmatyczne doznanie dotykowe ujawnia się w malarstwie – „widzialności drugiego stopnia” – ponieważ obraz zawiera fizyczność, cielesność zaangażowaną w funkcjonowanie oka: widziane nie jest odseparowane od oka widzącego, tak jak dotykane nie jest zdystansowane od ręki, która dotyka. Z tego powodu trafniej byłoby powiedzieć, że widzę według obrazu albo razem z nim, niż tylko widzę go⁸³.

⁸⁰ Por. R. Shiff, *Cézannes phisicality* 153, op. cit. (dla całości prowadzonego w tym paragrafie wywodu znaczącą rolę ma ten artykuł).

⁸¹ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji. Fragmenty*, tłum. J. Migasiński, P. Stefańczyk, Warszawa 1993.

⁸² M. Merleau-Ponty, *Widzialne i niewidzialne*, wstęp i oprac. J. Migasiński, tłum. M. Kowalska, J. Migasiński, R. Lis, I. Lorenc, Warszawa 1996, s. 253.

⁸³ J. Migasiński, *Merleau-Ponty*, Warszawa 1995, s. 69.

Dotyk jest podstawową metaforą koncepcji widzenia wyzywającą podmiotowo zorientowane widzenie na dystans. Zamierzenie Cézanne'a – wedle Merleau-Ponty – to pokazać widzialny świat, jak nas dotyka. Malarz zagęszcza związek widzenia i dotyku, np. analizując obiekty z bliska, tak że intensywność doznań optycznych destrukuje relację figura – tło. Powierzchnia obrazów posiada fizyczność w każdym miejscu – wszystkie plany są zaangażowane, a różne fragmenty przedstawienia osiągają tą samą malarską materię. Sposób malowania malarza transponuje wszystkie elementy obrazu poprzez dotyk, stwarzając w ten sposób na powierzchni rozprzestrzeniającą się sieć analogii.

Richard Shiff przyglądając się obrazom Cézanne'a zauważa, że jego ślady różnią się od śladów malarza o konwencjonalnej technice. Ślad ten nie wydaje się trudny do wykonania: traci dystynkcje, nie konotuje żadnego ukrytego talentu, niezwykłych umiejętności czy psychologicznego wyrafinowania. Inaczej niż u abstrakcyjnych ekspresjonistów, Cézanne omija dyskurs o indywidualnej ekspresji stylu, wirtuozerii⁸⁴. Oznacza to, iż kiedy patrzymy na obraz Cézanne'a jako produkt akcji, ślady tracą autorską specyfikę, bo dotyk podtrzymuje anonimowość.

Obraz znajduje się na tym samym poziomie materialności, co obserwowany model i w ten sposób odsyła do przedmiotowej rzeczywistości. Wkracza ona w obraz, kiedy wirtualnie angażujemy nasze taktylne doświadczenie. W rezultacie dążenie do odczytania obrazu Cézanne'a na poziomie tego, co można nazwać retoryką dotyku, określa malowidło jako próbę przywrócenia potencjału fizycznego kontaktu.

MATERIA JAKO BRAK

Na czym więc polega dostęp do w ten sposób ujawniającej się materii obrazu? Zbliża się do tej problematyki Jean-François Lyotard w tekście *Po wzniosłości: stanowisko estetyki* z 1990 roku⁸⁵.

Cézanne napisał w *Listach* – zwraca uwagę Lyotard – że formę uzyskuje się wtedy, kiedy kolor osiąga doskonałość. Stwierdzenie to ujawnia, że dla Cézanne'a malowanie nie polega ani na rozmieszczeniu kolorów w uprzednio zarysowanych konturach, ani na wypełnianiu materią zaplanowanej zawczasu powierzchni. Przeciwnie, początkiem malowania jest pierwsze położenie barwnej plamy, która wywołuje następne odcienie, dopasowujące się do siebie nawzajem, tak ze względu na własne przyciągania, jak na to, co ich połączenie pozwala odczuć malującemu⁸⁶.

⁸⁴ R. Shiff, *Cézannes physicality*, s. 168.

⁸⁵ J.-F. Lyotard, *Po wzniosłości: stanowisko estetyki*, tłum. A. Kluba, „Teksty Drugie” 4, 1998, s. 131-139.

⁸⁶ Ibidem, s. 137.

Sposób pojawiania się „niuansów barwy” na powierzchni obrazu nie jest regulowany przez system reguł kompozycyjnych, ale ich obecność jest organizowana przez wewnętrzne własności i kształtujące się między nimi relacje. Lyotard, wychodząc od aspektu procesualności powstawania obrazu, zwraca się ku rozważeniu sytuacji podmiotu wobec materii obrazu. Materia jawi się teraz jako ciągłość, która musi zostać poddana szanującemu jej mikrostrukturę wejrzeniu.

Nawet w obrębie niewielkiej przestrzeni koloru lub dźwięku, traktowanej jako jednolita całość, niuansowe odcienie i barwy konstytuują nieskończoną ilość harmonijnych relacji we wnętrzu określonego i ukształtowanego dźwięku czy barwy, continuum niewspółmierności wewnątrz prowizorycznie uporządkowanej kompozycji dźwięków lub kolorów układają się w ustopniowane skale...⁸⁷

Spektrum możliwości, jakie otwiera przed percypującym, wewnętrzne różnicowanie substancji, przekształca relację między materią a formą:

Nie traktuje się jej już jako materiału, którego funkcja sprowadza się do wypełnienia formy, a tym samym jej urzeczywistnienia. Chcę przez to powiedzieć, że materia byłaby w tym ujęciu czymś, do czego nie sposób się zwrócić i co samo nie zwraca się do intelektu (a zatem tym, co w żaden sposób nie uczestniczy w pragmatycznych aspektach komunikacyjno-teologicznego ukierunkowania)⁸⁸.

Materia jako nie podlegająca mechanicznemu wymierzeniu, wyslizgująca się próbom obliczenia i obrachowania, jest ujmowana jako to, co nie poddaje się finalizacji, celowości i rozmyślnemu przeznaczeniu czemuś, co znajduje się poza nią. Inaczej mówiąc; materia jest samotransformowaniem tego samego w to samo. Autoprezentacją, w której odbija się sama w sobie. Jako skupiona, nie otwiera się na zewnątrz,

bo nie jest czymś, co jest skłonne czekać na swoje przeznaczenie, lecz przeciwnie, czymś, co nie oczekuje niczego, co w żaden sposób nie przyzywa intelektu⁸⁹.

Z tego punktu widzenia materia staje się obca, nie sugeruje żadnych dróg dostępu do siebie, nie pozwala ingerować w swoją domenę, prezentując się w pełnej rozległości swoich właściwości. W tym sensie *niuanse, barwy są tym, co różnicujące i odraczające w ramach identycznego*. Różnica pomiędzy poszczególnymi *sensations colorantes* jawi się jako nieuchwytna w aparacie pojęciowym, którym dysponuje intelekt. Aktywność konceptualna próbująca spenetrować materię zostaje zablokowana przez niemożliwość przełożenia owej „różnicy” materii na kategorie wypracowane przez język, tzn. te, w ramach których intelekt pracuje. W ten sposób procedury myślowe zostają wprowadzone w stan zawieszenia.

⁸⁷ Ibidem, s. 136.

⁸⁸ Ibidem, s. 137.

⁸⁹ Ibidem, s. 138.

To zawieszenie ma charakter „momentalny” – pisze Lyotard – razem ów „moment” nie może podlegać żadnemu pomiarowi, ponieważ wszelkie mierzenie wymagałoby aktywności umysłowej.

Ta czasowa blokada właśnie jest śladem obecności. Tylko „śladem”, bo obecność jest tu ujęta w kategoriach negatywnych. Obecność jest definiowana paradoksalnie, bo jest tym, co odrzucamy, tym, czego intelekt nie jest właśnie w stanie zawłaszczyć i w tym sensie stanowi negatywność widzialnego. Albo mówiąc jeszcze inaczej: „ta” obecność jest tym, co pozostaje, jest resztą, która z dzieła pozostała nie zawłaszczona.

Zarysowany przez Lyotarda rozgrywający się spór umysłu i materii zmusza nas do przemieszczenia opisywanej poprzednio bezpośredniości. Materia obrazu więc ujawnia się w takim sposobie bycia fizyczności, która w ramach obrazu nie wyczerpuje się w relacji odpowiedniości widzenia i dotyku. Tu u Lyotarda pojawia się kolejny moment krytyczny wobec Merleau-Ponty’ego, i jego projektu sięgania ku pierwotnej materialności:

Fenomenolog wydaje się nieco łatwowierny w swym zaufaniu wobec „pierwotnej” wartości wrażeń u Cézanne’a. Sam malarz uzalając się często nad ich niedostatecznością, pisze, że są one „abstrakcjami”, że „nie pozwalają mu pokryć płótna”⁹⁰.

Wedle Lyotarda materia, która pozostaje niezdeterminowana, i pozbawiona jednoznacznego ujęcia formalnego, staje się kantowskim *Formlogiskeit*. W ten sposób wyraża niemożność przywrócenia czegokolwiek źródłowego, wszelkiej w pełni obecnej tkanki rzeczywistości, będącej w zasięgu spojrzenia⁹².

Pojęcie czystego, źródłowego, odczucia sensu jest wewnętrznie sprzeczne – mówi Lyotard – źródłowy świat życia jest przedpredykatywny (...) nic nie można o nim powiedzieć (...) ponieważ to, co źródłowe, gdy zostaje opisane, nie jest już jako opisywane źródłowe⁹³.

Materia przychodzi więc niejako „po” zdarzeniu, jako ślad, nie pojawia się bezpośrednio, ale tylko jako to, co już było – by się tak wyrazić – jako spóźniony efekt doświadczenia.

Skoro materia nie może na stałe przeniknąć na świadomości, która nie potrafi zrehabilitować jej do swojego wnętrza, to pozostaje ją jedynie

⁹⁰ J.-F. Lyotard, *Wzniosłość i awangarda*, tłum. M. Bieńczyk, „Teksty Drugie”, 2/3 (38/39), 1996, s. 173-189, 184.

⁹¹ Szerzej o pojęciu wzniosłości w kontekście estetyki Kanta zob. J.-F. Lyotard, *Lessons on the Analytic of the Sublime* (Kant’s „Critique of Judgement” 22-23), transl. by E. Rottenberg, Stanford 1994.

⁹² M. Jay, op. cit.

⁹³ J.-F. Lyotard, *La Phénoménologie*, Paris 1954, s. 45.

tropić, ścigać, zbliżać się do niej przez dotyk. W rezultacie Lyotard apeluje do szczególnej zdolności intelektu, polegającej na przybieraniu takiego stanu, w którym wystawia się on na „łup” owej obecności. Materia niejako bezwolnie wymusza swoją obecność, pod warunkiem, iż widz jej się podda.

MAŁOWANIE/WIDZENIE

Obraz odwołując się do pewnych walorów motorycznych, apelując do ciała, musi się określić się wobec ingerującego weń, konstruującego jego rzeczywistość intelektu. Z kolei język próbując ogarnąć realność przedstawienia natrafia na opór milczącej, wycofującej się fizyczności. Określa to heterogeniczny status materii, która nacechowuje szczególnie przestrzeń malarstwa Cézanne'a.

Nie jest ona „w żadnym razie obecna w kategoriach tutaj i teraz, tzn. w taki sposób, jaki chce narzucić «deiktyka» przedstawienia”. Jej obecność bowiem rysuje się niejako „poniżej” przedstawienia, co uniemożliwia przywołanie jej w postaci autora, tożsamości ciała i nie rozbitego związku substancji i obrazu. Oznaczałoby to, iż w doświadczeniu obrazu uczestniczą dwie tendencje. Z jednej strony materia otwiera w sobie potencjał fizycznej relacji, z drugiej zaś cielesność zostaje zdystansowana w porządku negocjującym konstruowanie rzeczywistości.

Cechy materii, jakie wynikają z tej charakterystyki, umożliwiają próby uchwycenia od innej strony w perspektywie śladu. Umożliwiają jeszcze inne opisanie śladu, niż zostało to poczynione wyżej.

Obraz Cézanne'a można potraktować jako szczególną konstelację śladów. W każdym śladzie uczestniczą dwa momenty: jeden konstrukcyjny, informacyjny, podtrzymujący komunikację i drugi moment – materialny, wycofujący się z obiegu danych. Relacja między tymi dwoma aspektami śladu jest za każdym razem inaczej skonfigurowana w zależności od miejsca w polu obrazowym. Widzenie polega na eksploracji taktylnej materialności. Warunki, na jakich obraz powstaje, są niejako bezpośrednio dane, nie zanikają, co zapewnia widzowi uczestnictwo w aktywności budowania obrazu. Struktura obrazu bowiem przywołuje proces obrazowania. Dzięki niej śledzimy możliwości i ograniczenia powstawania obrazu. Obraz Cézanne'a proponuje lekturę na temat samego przedstawienia, prowadząc po tropach do doświadczenia rekonstruowania tego przedstawienia.

W tym znaczeniu można powtórzyć za Normanem Brysonem, iż „ślady nie tylko egzystują w «przestrzeni» obrazowych planów, ale również

w «czasie» ich aplikacji na płaszczyznę⁹⁴. Konsekwencją takiego sformułowania może być spostrzeżenie, iż ta otwartość procesu malarskiego opiera się na osobliwej sugestii formułującej możliwość incydentalnego zbiegania się czasu wewnątrzobrazowego z czasem znajdującego się przed obrazem widza.

W ten sposób obraz angażuje cielesność, której uruchomienie staje się wyjściowym wymogiem widzenia. Ślad po śladzie odczytujemy przestrzenność, jaka jest prezentowana w obrazie i równocześnie jej rozmaite zawikłania. Anomalie wizerunku na tej drodze uruchamiają refleksję nad procesem postaciowania; prowokują nasze widzenie, wskazując na jego uwarunkowania. Obraz penetruje samą swoją obrazowość, obrazowość, która określa możliwości widzenia. Można by więc powiedzieć, iż śledzimy ślady pozostawiające ślady w naszym postrzeżeniu.

Nie chodzi więc tylko oto, iż malowanie tworząc widzialne ustanawia percepcję, ale że widzenie jest echem czynności malowania. Obraz umożliwia nam wgląd w proces obrazowania, w proces powstawania wizerunku. Proces ten niejako towarzyszy patrzeniu na wizerunek, wirtualnie się uobecnia. Czynność malowania nawiedza nasze widzenie, tak jak my nawiedzamy jego malowanie⁹⁵. Proces widzenia obrazu Cézanne'a stanowi więc alegorię procesu malowania. W tym sensie zawiera też potencjał metarefleksyjny dotyczący możliwości samego obrazowania.

PRZEJŚCIA

Specyfika Cézanne'owskiego obrazowania polega na takim wykorzystaniu farby, która odrzuca możliwość oddzielenia jej materialnego statusu od wymiaru przedstawiającego. Ta dyspozycja obrazu, która przedsta-

⁹⁴ N. Bryson, *Intertextuality and Visual Poetics*, „Style”, vol. 22, 2, Summer 1988, s. 189. Uwagi na temat martwych natur Cézanne'a również w N. Bryson, *Looking at the Overlooked. Four Essays on Still Life Painting*, London 1990.

⁹⁵ Ten splot posiada również wymiar retoryczny, który można odczytać jako namowę do podjęcia wyzwania np. „i ty możesz malować”. W kręgu tej konfiguracji znaczeń sytuują się słowa samego malarza z listu do Emile'a Bernarda z 25 lipca 1904 roku: „Przy niewielkim temperamencie można być świetnym malarzem. Można malować rzeczy dobre nie mając ani poczucia harmonii, ani nie będąc kolorystą. Wystarczy mieć zmysł sztuki...(sens d'art)” P. Cézanne, *Listy*, op. cit., s. 265.

Motyw „malarskiego malarstwa” użyty przez Maurice'a Raynala, czy też „malarstwa dla malarzy”, właśnie z perspektywy widzenia jako malowania odnajduje swoje inne, wyjściowe znaczenia. M. Raynal, *Cézanne*, Genève-Paris-New York 1954, s. 36. Na szerszym planie wiąże się z tym też motyw lektury obrazu Cézanne'a jako „nauki” stanowiący jeden z najsilniejszych toposów recepcji artysty; ujawniający się już u Denisa, szczególnie rozwijany przez Rainera Marię Rilkego. W polskiej tradycji artystycznej podjął go najszerzej w swoich pismach Józef Czapski.

wia się jako jego jakość, powoduje, iż materia w żadnym poszczególnym kontekście interpretacyjnym nie podlega pełnej absorpcji zachowując suplement neutralności.

Ten właśnie nie podlegający zawłaszczeniu suplement materialności w chiazmatycznym doświadczeniu odwraca rolę między widzem a obrazem wymuszając zobowiązanie wobec siebie.

Obraz nie jest określony sam przez siebie, nie posiada autonomicznego znaczenia, ale określony jest w swej kondycji przez doświadczenie i zawiera konieczność takiego doświadczenia. W konsekwencji oznacza to, iż malarstwo pragnie być odbierane zgodnie z implikowanym przezeń typem uczestnictwa i w tym sensie odbiór jest jego integralną częścią. Następuje sprzężenie: to, co ma być oglądane, samo projektuje strukturę tego oglądania. Angażujący widza sposób obrazowania projektuje więc warunki, na jakich odbywa się recepcja.

Nie ma jednak, jak już zauważyliśmy, ściśle implikowanej przez obraz pozycji widza przed obrazem. Obraz w swej doświadczanej optycznie zmienności i ruchliwości podlega wizualnemu dynamizmowi wywodzącemu się z określonego materialnego zdeterminowania. Nieobecność stałego punktu widzenia w martwej naturze destrukuje stabilność przyjmowanych wobec niego odniesień i multiplikuje takie pozycje. Na tym polega przemieszczanie pozycji widza implikowanych przez Cézanne'owską reinterpretację struktur perspektywicznych poprzez ujęcie płaszczyzny jako swoistego ekranu, reinterpretującego swoje hierarchie. (Cézanne w niektórych swoich wypowiedziach nazywa obraz ekranem – *l'écran*.)

Sytuacyjność implikowana przez wizerunek uruchamia wyjściowe współrzędne kinestetyczne przestrzennego terytorium: wertykalność i horyzontalność. Z kolei poprzez artykulację materii podniesiona zostaje problematyczność miejsca, pozycji – wobec pola obrazowego, w którym musi się znaleźć widz. Stanowisko widza wobec obrazu uruchamia więc grę między potrzebą dystansu a koniecznością zbliżenia się do pola.

W tym sensie obraz apeluje do szczególnej aktywności, której nie można uogólnić, sformułować jakiejś obowiązującej *doxa* lekturowej. Artykulacja obrazu poszukuje więc echa, którego warunkiem jest usytuowanie się przed nim. Obraz odwołując się do takiej jednostkowości, która jest nie tyle jednostkowością podmiotu, ale raczej jednostkowością pewnego możliwego zdarzenia, zajścia, wyłania napięcie wobec procesu „upublicznienia”.

*

Obraz Denisa *Hold dla Cézanne'a* jakby niechcący rozrysowuje napięcia związane z tak możliwym uczestnictwem. Płaskie sylwety postaci poddają się pasmowej lekturze. Ich spojrzenia jednak nie kierują się ku

obrazom, lecz przebiegają wzdłuż osi horyzontalnych, bądź przecinają pole po skosach. Wszystkie odwracają głowy od obrazu, a umieszczona na sztalugach martwa natura Cézanne'a znajduje się w tej samej równoległej płaszczyźnie, co cały obraz (zwracający się do widza).

Mimo całościowo płaskiej artykulacji pola obrazowego przed samym obrazem przestrzennie wyrysowana konfiguracja sztalugi zostawia nieco wolnego miejsca. Również w tym miejscu łańcuch postaci zostaje częściowo przerwany, otwiera się pozostawiając pewne przejście.

Otwiera to drogę do obrazu, ale odbywa się to w szczególnej konfiguracji, warunkującej dostęp do niego. Implikowaną obecność widza „kogoś z zewnątrz” podkreśla fakt naturalnej skali postaci w polu obrazowym.

To wolne *locum* jest również miejscem największego zagęszczenia sytuacji w ramach narracji obrazowej, ponieważ jest miejscem, które skupia uwagę większości uczestników sceny. Postaci spoglądają na siebie, tak jakby trzymały się w kontrolującym szachu. Tu „Serusier” wykonuje gest unoszenia rąk, który w ramach logiki narracji wewnątrzobrazowej zwrócony jest do „Redona”. Jednocześnie z naszego punktu widzenia ręce te zajmują centralne miejsce obrazu również dlatego, iż „zasłaniają” obraz Cézanne’a.

Widz został postawiony w dość „niekomfortowej sytuacji” wobec przestrzeni tego fantazmatu. Jego dostęp do obrazu jest tu w najwyższym stopniu uwarunkowany szeregiem relacji (m.in. „przywołujące” spojrzenie kobiety po prawej, ale i zjeżony kot zwrócony w stronę potencjalnego intruza). Nie posiada pełnej panoramy obrazu, bo dojście doń wymaga przebrnięcia przez grupę tych postaci, których obecności towarzyszą eteryczne, ale zapewne doniosłe głosy⁹⁶. Zatem, wkraczając w pole sytuacji się w przestrzeni, w której rzecz, ku której się kieruje, jest już wypowiedziana, omówiona, została „poddana debacie”.

Widz zostaje tu postawiony przed propozycją odnalezienia miejsca odbioru w relacji do kulturowych uwarunkowań lekturowych. Znajduje się więc między wymogiem jednostkowego doświadczenia, a kłopotliwością pełnego usytuowania się w takiej konfiguracji, uzyskania „właściwego” dystansu i odnalezienia pozycji ciała. Mówiąc jeszcze inaczej: pojawia się tu napięcie między z jednej strony zaangażowaniem w fizyczność pewnego historycznego wydarzenia a niemożliwością sformułowania konkluzji, ciągłego „opóźniania się” jego puenty.

⁹⁶ Ingebor Bauer przedstawia tę scenę jako miejsce „artystycznej” debaty: I. Bauer, *Das Atelierbild in der französischen Malerei 1855-1900*, Köln, Weimar, Wien 1999, s. 89-94.

THE PHYSIOLOGY OF PAINTING. RECEPTION OF THE MATTER OF A PAINTING BY CÉZANNE

Summary

The starting point of the article is Maurice Denis' *Tribute to Cézanne* and Paul Cézanne's *Still Life with Compote-Dish, Goblet, and Apples*, which the former painting represents. An attempt to scrutinise these two works focuses on the issue of pictorial matter and its reception. The narrative of the chapter juxtaposes two concepts of sign: neo-Platonist, which is symbolistic and directed at sublimating the pictorial representation, and post-Nietzschean, which releases the material status of the painting. The confrontation of these two interpretations makes it possible to see Denis' rendering of the matter of Cézanne's painting as a particular kind of trace. Such a conception of the painterly medium is justified in the context of the French painter's studio practice and allows for a different understanding of his own term colour sensations (*sensations colorantes*). *Sensations colorantes* are a kind of linkage between the painting's material aspect and its optical character. The trace contains a range of levels: it also refers to the painter's own body and thus marks the pictorial field in a special way. The Nietzschean physiology of art makes possible conceiving the painting as a special polemical set of (1) the representational elements which organise it and (2) the matter that conditions them. The latter is also rooted in the process of producing the work and draws on an optical unconscious which is released in rhythm, gesture, and the cracks in the figurative order. According to Jean-François Lyotard, this material rest of the painting eludes the conceptual framework of language. As a result, the painting is seen as a force resistant to commentary and its procedures, which are suspended when confronted with the work. It is only the viewer's motoric involvement in the painting that allows for a receptive response to the work and the painterly practice which defines it. Thus, the constellation of traces that constitute the painting appeals to such activity of the viewer as cannot be generalised or reduced to any *doxa* of reading. Besides, referring to the individuality of the viewer's response, Cézanne's materially defined painting produces tension between that individuality and the process of publishing the work.