

FILIP LIPIŃSKI

WIDZĄCE OBRAZ. MOTYW POSTACI W TWÓRCZOŚCI EDWARDA HOPPERA

Niniejszy artykuł jest próbą analizy grupy obrazów Edwarda Hoppera (1882–1967), których miejscem wspólnym jest postać – jeden z kilku motywów ikonograficznych regularnie podejmowanych przez amerykańskiego artystę w kolejnych pracach w trakcie całego, długiego okresu twórczości¹. Hopper nie tylko powracał do tych samych tematów, ale również do podobnych zabiegów kompozycyjnych, tak jakby malowanie było nieskończonym, ponawianym w każdym obrazie procesem zbliżania się ku czemuś, co przekracza uwarunkowania umocowanej w rzeczywistości reprezentacji i kieruje nas w stronę uniwersalnych właściwości dzieła ujawniających się w każdej próbie interpretacji. Owo powracanie zawiera w sobie różnicę, której śladem jest konkretne rozwiązanie wizualne, a zarazem ukazuje specyfikę malarskiego idiomu artysty w perspektywie całości jego twórczości.

Historyk sztuki Brian O'Doherty, w jednym ze stosunkowo niewielu interesujących tekstów, jakie powstały na temat malarstwa amerykańskiego artysty, pisze o „głosie” Hoppera². Jest to „element w obrazie, który od-twarza figurę będącą czymś innym niż osoba artysty lub mit jego twórczości”³. W powyższym sformułowaniu O'Doherty nawiązuje do

¹ Artykuł ten jest przeredagowaną i miejscami zmienioną częścią pracy magisterskiej pt. *Twórczość Edwarda Hoppera. Próba analizy hermeneutycznej*, napisanej pod kierunkiem prof. UAM dr hab. Wojciecha Suchockiego w Instytucie Historii Sztuki UAM w 2005 roku (kopia dostępna w bibliotece Instytutu Historii Sztuki UAM).

W niniejszym tekście przyjrzymy się jedynie wybranym pracom Hoppera, szczególnie tym powstałym w późniejszym okresie (1945–1967), jednak ustalenia, jakie poczynimy próbując ukazać ich specyfikę, można w dużej mierze odnieść do przedstawień postaci namalowanych na wcześniejszym etapie twórczości amerykańskiego artysty.

² B. O'Doherty, *Hopper's Voice*, (w:) idem, *American Masters: The Voice and the Myth*, New York 1973, s. 23.

³ Ibidem.

tego, co pozostało po wspomnianym przez Hoppera „rozkładzie” (*decay*) pierwotnej wizji powstałej w umyśle malarza podczas ponawianej w akcie twórczym próby jej wyrażenia na płótnie⁴, czyli ku „grupie motywów” konstytuujących ten „głos”. Zwraca on uwagę na „kruchość” owego wypowiedzenia (obrazu), które trudno odzyskać po latach. Jest ono tłumione rozmaitymi próbami interpretacyjnymi, które wikłają dzieła Hoppera w kontekst społeczny lub „błyskotliwy», awangardowy sposób myślenia” o sztuce jako o czymś, czego znaczenie, „żywołność i siła moralna” szybko przemija. „Ponieważ ten «głos» jest w istocie rodzajem ciszy, która artykułuje dla nas to, co niewyraźalne (stąd jego słabość), każde pokolenie obciążone jest odpowiedzialnością, by go rekonstruować, i w ten sposób dać dziełom sztuki życie, które jest zawsze «zamrażane» przez pospolitsze publiczne interesy”⁵. Zadaniem krytyki i pisarstwa o sztuce jest zatem przywracanie lub udzielanie jej „głosu, stłumionego przez zaniedbanie lub przyzwyczajenie, który nadaje dziełu sztuki trwałą i ciągle ulotną wartość” i zapewnia aktualność nie tylko samym dziełom, ale i „przechowuje” kulturę⁶. O’Doherty upatruje owego aktywizującego potencjału właśnie w namyśle nad powracającymi w *oeuvre* Hoppera motywami ikonograficznymi, które prowadzą widza ku temu, co specyficzne dla jego malarskiego idiomu.

Można ulec wrażeniu, że O’Doherty proponuje coś na kształt Gadamerowskiej hermeneutyki, z jej pojęciami gry oraz stopienia horyzontów dzieła i widza w wyniku dialogu pomiędzy nimi⁷. Wydaje się zatem, że ów „głos” Hoppera jest przede wszystkim „mową” jego obrazów – syntezą tego, co stanowi istotę każdego dzieła sztuki oraz tego, co zostało wykształcone w niepowtarzalny i charakterystyczny dla danej twórczości sposób. Specyfika malarstwa amerykańskiego artysty polega w dużej mierze na tym, iż z jednej strony jego obrazy transcendują swój referen-

⁴ E. Hopper, *Notes on Painting*, (w:) A.H. Barr Jr, (red.), *Edward Hopper: Retrospective Exhibition*, New York 1933, s. 17. Hopper pisze: „Pracując zawsze napotykam niepokojące wtargnięcie elementów nie będących częścią wizji, o którą mi chodzi i nieuchronne wymazanie oraz zastąpienie owej wizji przez kształtujące się dzieło. Walka o to, by zapobiec temu rozkładowi jest, jak sądzę, wspólnym losem wszystkich malarzy, którzy nie są zainteresowani wymyślaniem arbitralnych form”. W ostatniej części zdania Hopper nawiązuje do twórczości malarzy abstrakcyjnych, których malarstwa nie darzył zbyt wielką estymą. Tymczasem tacy artyści, jak Willem de Kooning lub Mark Rothko, wysoko sobie cenili malarstwo Hoppera. Zob. I. Sandler, *Conversations with De Kooning*, „Art Journal”, vol. 48, no. 3, jesień, 1989, s. 217; D. Anfam, *Rothko’s Hopper: A Strange Wholeness*, (w:) S. Wagstaff (red.), *Edward Hopper*, London 2004, ss. 34-49.

⁵ B. O’Doherty, op. cit., s. 23.

⁶ Ibidem.

⁷ Zob. H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda*, Warszawa 2004; idem, *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, Warszawa 1993.

cyjny, realistyczny wymiar, a z drugiej pilnie go potrzebują, by w wyniku powstałego napięcia mogły zabrznieć wystarczająco donośnie. Napięcie to jest przede wszystkim udziałem widza, jego oczekiwań wobec obrazu i ich weryfikacji, czy też re-wizji podczas oglądowej lektury dzieła, bowiem „w oglądzie – pisze Oskar Bätschmann – otwiera się dostęp do produktywności obrazu, względnie do procesu przedstawiania lub procesu obrazowego”⁸. Owa re-wizja to zobaczenie czegoś powtórnie, rozpoznanie, o którym pisał Gadamer: „W rozpoznaniu zawiera się zawsze i to, że teraz poznaje się właściwiej niż to było możliwe w skrępowaniu chwilowością pierwszego spotkania. W rozpoznaniu wzrok wydobywa to, co trwale spośród tego, co niestałe”⁹.

Obrany przeze mnie klucz tematyczny nie ma się zatem ograniczyć do „co” obrazu – postaci i jej wyodrębnionego, ikonograficznego znaczenia, lecz prowadzić do „jak” – jak dany motyw „mieści” się w dziele jako całości. W poniższej dyskusji wskażę trudności, jakie budzi interpretacja faworyzująca dyskurs na niekorzyść języka wizualnego, oraz pęknięcia w realistycznym paradygmacie Albertiańskiego „okna na świat”, które problematyzują pozorny realizm analizowanych przedstawień. Postaci w różnych pracach Hoppera ułatwiają, a nawet zmuszają widza – zawsze w nieco inny sposób – do dostrzeżenia immanentnego wymiaru obrazu, jego nieustającej aktualności ufundowanej w dialogu pomiędzy wizualną sferą dzieła a spojrzeniem widza. Kończącą, większą część tego tekstu stanowić będzie obszerna, inspirowana hermeneutycznym pisarstwem Michaela Brötjega analiza obrazu pt. *Kobieta w słońcu* (1961).

Malarstwo autora *Nighthawks* najczęściej określane jest jako realizm, jednak przegląd rozmaitych dotychczasowych prób sprecyzowania „realizmu Hoppera” wskazuje na dużą ambiwalencję w tym względzie¹⁰. Twórczość ta, co przyznaje większość krytyków, odbiega od konwencji realizmu, a jednocześnie jest mu najbliższa. Wymyka się temu, co Jonathan Culler nazywa w kontekście literatury procesem naturalizacji lub upodobnienia (*vraisemblablisation*), czyli wpasowania się w ustalone normy kodu i konwencji (tutaj: przedstawieniowej), które stwarzają wrażenie koherencji oraz jedności dzieła sztuki i pozwalają je odnieść do rzeczywistości¹¹.

⁸ O. Bätschmann, *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. Die Auslegung von Bildern*, Darmstadt 1984, (w:) M. Bryl, *Obraz i widz. O nowej książce Wolfganga Kempa*, „Artium Quaestiones” IV, Poznań 1990, s. 148.

⁹ H.G. Gadamer, *Aktualność piękna*, s. 63.

¹⁰ Problem ten omawiam szerzej w mojej pracy magisterskiej, zob. s. 17-21.

¹¹ J. Culler, *Convention and Naturalization*, (w:) idem, *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*, New York 1976, ss. 131-153.

Ambiwalentny status twórczości Hoppera dobrze podsumował Clement Greenberg, pisząc, iż jego malarstwo wymaga stworzenia „nowej kategorii sztuki”. Porównał „literalizm”, „wtórność” i „bezosobowość” środków Hoppera – „malarza nie w pełni tego słowa znaczeniu”, jak się wyraził – do fotografii, która „triumfuje nad niedostatkami fizycznego medium [zmysłu wzroku – F.L.]”¹². Z perspektywy roku 1946, w jakim krytyk pisał recenzję jednej z wystaw amerykańskiego artysty, myśląc o Hopperze antycypował on nadejście pop-artu i hiperrealizmu, które do pewnego stopnia zasymilowały malarstwo i fotografię. Z pewnością istnieje wizualny związek pomiędzy wieloma pracami Hoppera i wspomnianymi kierunkami w sztuce, lecz tutaj istotniejszy wydaje się fakt, iż krytyk nie próbował jednoznacznie dezawuować twórczości autora *Kobiety w słońcu* jako malarstwa anachronicznego (względem promowanego przez niego paradygmatu modernistycznego), które, mogłoby się wydawać, czerpie z długiej, dziewiętnastowiecznej tradycji realizmu, lecz, przy wszystkich zastrzeżeniach, zauważył wyjątkowy, wymykający się artystyczno-historycznej taksonomii charakter jego płócien. Ten ambiwalentny stosunek wyraził najtrafniej w podsumowaniu swego tekstu, pisząc, iż „Hopper jest po prostu złym malarzem, lecz gdyby był lepszym, prawdopodobnie nie byłby tak wielkim artystą”¹³. Choć nie do końca jest jasne, jak Greenberg definiował „dobre malarstwo”, warto zwrócić uwagę właśnie na to, co u Hoppera wydaje się anomalią, błędem, przypadkowością, względem widzianej przez nas rzeczywistości, co wymyka się zarówno konwencjom realizmu i modernizmu, a zarazem świadczy o postulowanej przez Greenberga „artystycznej wielkości” autora *Kobiety w słońcu*. W rezultacie wydaje się, że Hopper lokuje się w trudnym do zdefiniowania obszarze, w szczelinie pomiędzy realizmem i odstępstwem od niego, w miejscu różnicy¹⁴.

Repertuar typów postaci i sytuacji, w jakich zostały namalowane, jest w *oeuvre* Hoppera dość ograniczony¹⁵. Jego obrazy przedstawiają najczęściej samotne kobiety (niekiedy parę lub trzy osoby), które wyglądają przez okno, siedzą w ascetycznie urządzonej pokojach hotelowych,

¹² C. Greenberg, *Review of the Whitney Annual*, „The Nation”, 28 grudzień, 1946, (w:) J. O’Brian, *Clement Greenberg. The Collected Essays*, t. 2, *Arrogant Purpose, 1945–1949*, Chicago 1988, s. 118.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Powyższy problem poruszył również M. Haake w: *Malarz jako artysta*, „Gazeta Malarzy i Poetów” 2004, nr 3, s. 5-7.

¹⁵ Prawie nigdy, z wyjątkiem kilku autoportretów i akwareli ukazujących żonę Hoppera, nie widzimy konkretnych osób. Jednak, jak wiadomo, za każdą namalowaną kobietą od 1924 kryje się Josephine Hopper, która do końca życia pozostała jedyną modelką artysty. Możemy tu chyba mówić o swego rodzaju ponawianym w każdym obrazie palimpseście – przekształcaniu i zamalowywaniu portretu żony-modelki.

w restauracji, kawiarni, biurze, poczekalni lub teatrze. Rzadziej są to pojedyncze postaci na tle scenerii miejskiej, które można potraktować jako rodzaj sztafażu. Zajmujące je czynności to niemal zawsze lektura książki lub obserwacja czegoś, co znajduje się poza dostępnym widzowi kadrem obrazu. Nawet jeśli zostały przedstawione w restauracji lub barze, ich uwaga prawie nigdy nie skupia się na konsumpcji – wzrok postaci wydaje się nieobecny, skierowany ku rodzajem się w ich umysłach obrazom. Można rzec, że pochłania je czynność patrzenia – nie jest to jednak „patrzenie na”, lecz patrzenie „po prostu”, które nie pozwala widzowi obrazu opisać danej mu sytuacji pełnym, rozbudowanym zdaniem, zamykającym problem deskrypcji tego, co jest mu dane w sferze wizualnej obrazu. Musi pozostać ono niedokończone i otwarte. Widz zmuszony jest zauważyć nieadekwatność translacji tego, co widzi, poprzez niemożliwość precyzyjnego określenia widoku dostępnego przedstawionym na obrazie postaciom.

Powyższy problem wiąże się z kwestią obrazowej narracji. Ukazana na obrazie postać zwykle sprawia, iż widz, odnosząc się do doświadczenia rzeczywistości, dokonuje projekcji akcji, rozwoju wydarzeń. Słowem, możliwość opowiedzenia tego, co bohater obrazu robi lub o czym informują nas gesty i fizjonomia twarzy, co czuje (Panofsky nazwałby ten moment opisem preikonograficznym¹⁶) wydaje się naturalną cechą przydaną postaci. Wielu informacji dostarczyć może również opracowanie malarskie, które konotuje ekspresję przedstawionych osób. W przypadku Hoppera pojawia się istotne napięcie pomiędzy potencjalną dyskursywnością namalowanych postaci a ich rzeczywistym, czy może, należałoby rzec, obrazowym sposobem bycia w dziele, który ów narracyjny aspekt kwestionuje.

Ze względu na brak wyrazistej mimiki i gestykulacji, syntetyczne opracowanie ciała, brak kontaktu wzrokowego, tak pomiędzy osobami w obrazie, jak i pomiędzy nimi a widzem (jedynym wyjątkiem jest *Zachodni motel*, 1957) pisze się o ich „drewnianym, abstrakcyjnym wyglądzie” postaci lub o „manekinach”¹⁷. Ian Jeffrey określa je jako „zahipnotyzowane”¹⁸ i twierdzi, iż „w obrazach atmosfera i nastrój są rzadko wywoływane przy pomocy wyrazu twarzy, lecz dzięki układowi ciała postaci lub samemu otoczeniu”¹⁹. O postaciach spoglądających przez okno

¹⁶ Zob. E. Panofsky, *Ikonografia i ikonologia*, (w:) idem, *Studia z historii sztuki*, Warszawa 1971.

¹⁷ M. Iversen, *In the Blind Field: Hopper and the Uncanny*, „Art History”, t. 21, nr 3, wrzesień 1998, s. 419.

¹⁸ I. Jeffrey, *A Painter's Strategies*, (w:) *Edward Hopper, 1882–1967* (katalog wystawy w Hayward Gallery w Londynie), London 1981, s. 11.

¹⁹ I. Kranzfelder, *Edward Hopper, 1882–1967. Vision of Reality*, Köln 2002, s. 129–130; Z kolei Noehlin zauważyła: „Ale postaci Hoppera nawet nie potrafią mówić: są zamk-

Silberman pisze, że „charakteryzuje [je] spojrzenie na zewnątrz, które obiecuje ucieczkę od siebie samego/samej w wizualny spektakl lub medytacyjne spojrzenie ku wnętrzu, sugerujące egzystencjalną izolację”²⁰. Z kolei Kazin zauważył, że nigdy nie patrzą one przez szybę, przed którą stoją. Ich identyczne, zamaskowane, jastrzębie twarze są pogrążone w myśli, nikomu niedostępne, a może w szczególności sobie”²¹. Jednak, jak pisze O’Doherty, „elokwencja wielu z postaci nie wyraża się na ich twarzach, ale w nastroju i sposobie ułożenia ciała”²².

Syntetyczna forma „aktorów” w tych obrazach, a także sposób ich ukazania w stosunku do całości przedstawienia, nie pozwalają na łatwe zawłaszczenie dzieła przez narracyjność, anegdotę, a jednocześnie, jak zauważył Anfam, skłaniają do nieustannego jej poszukiwania: „Tak jak obrazy Rothko są przepełnione aluzyjnością – gambit, który zachęca widzów do czytania fabuły we wszystkim i w niczym – prace Hoppera zawsze prokurują poszukiwanie opowieści, bez względu na to, że ujawnia on niewiele, jeśli w ogóle jakiegokolwiek czytelne historie. W istocie, zamiast widzieć historie, widzimy sytuacje”²³. Margaret Iversen, z kolei, pisze o „narracyjnym niedopowiedzeniu”²⁴ w obrazach Hoppera, a John Hollander określił jego malarstwo, jako „ponarracyjne”²⁵.

Tym, co stwarza złudzenie rzeczywistości postaci w dziele, jest także otoczenie – przedmioty, które niekiedy zdają się dostarczać wielu informacji o osobie, w pobliżu której się znajdują. W obrazach Hoppera, wyjąwszy wcześniejsze prace (do ok. 1930), takie jak np. *Jedenasta rano*, znaj-

nięte w swych pozycjach, przestrzeniach i, być może wewnętrznych fantazjach”, L. Nochlín, *Edward Hopper and the Imagery of Alienation*, „Art Journal”, t. 41, nr 2, lato 1981, s. 139.

²⁰ R. Silberman, *Edward Hopper and the Implied Observer*, „Art in America”, t. 69, nr 7, wrzesień 1981, s. 150.

²¹ A. Kazin, *Hopper’s Vision of New York*, „New York Times Magazine”, 7 wrzesień, 1980, s. 51; Kranzfelder, z kolei, pisze, że postaci „są nie tyle indywidualnościami, co przykładami gatunku, umiejscawianymi w różnych sytuacjach, by zobaczyć jak się zachowają”, (w:) I. Kranzfelder, op. cit., s. 98. Interesujące są słowa Marleau-Ponty’ego na temat malarstwa Cézanne’a, które można też w dużym stopniu odnieść do Hoppera: „...jego postacie są dziwne i widziane jakby przez istotę innego gatunku. Sama natura ogołocona jest z atrybutów animistycznych; krajobraz bez wiatru, nieruchome wody jeziora Annecy, przedmioty zlodowaciałe, nieukształtowane, jak u narodzin ziemi. W świecie tym czujemy się nieswojo, nie ma w nim miejsca na poufałość, na jakąkolwiek ludzką serdeczność”, M. Marleau-Ponty, *Wątpienie Cézanne’a*, (w:) J. Migasiński (red.), *Marleau Ponty*, Warszawa 1995, s. 166-171.

²² B. O’Doherty, *Hopper’s Voice*, s. 24.

²³ D. Anfam, op. cit., s. 45.

²⁴ M. Iversen, *Hopper’s Melancholic Gaze*, (w:) S. Wagstaff (red.), op. cit., s. 52.

²⁵ J. Hollander, *Hopper and the Figure of Room*, „Art Journal”, t. 41, nr 2, lato 1981, s. 159.

dziemy ich bardzo niewiele. Trudno tu mówić o owym Barthes'owskim „efekcie realności”²⁶. Wnętrza, szczególnie w późniejszych pracach, są niemal puste, bez elementów, które identyfikowałyby ich właściciela lub mieszkańca. Są to zwykle miejsca publicznego użytku, miejsca „przechodnie”, takie jak motelowe pokoje, poczekalnie, bary. Kranzfelder, podejmując tę kwestię, pisze o „zaniku sfery publicznej w obliczu tyranii intymności” w obrazach Hoppera²⁷. Nie ma mowy o gwarze poczekalni czy przepełnionym pociągu; samo miejsce podporządkowuje się niejasnej tożsamości postaci i również nabiera ambiwalentnego charakteru.

Jak zauważył O'Doherty, Hopper zarówno „udaremnił ucieczkę widza w anegdotę”, jak i „uniknął zwracania zbytnej uwagi na materię malarską i proces. Cel był taki, by widz stał tam właśnie, przed obrazem, patrząc”²⁸. Rzeczywiście, jego płótna „niechętnie” zdradzają swój materialny wymiar – farba była kładziona cienką warstwą, cierpliwie wcierana w płótno, a dukty pędzla widoczne są tylko przy bardzo uważnej lekturze obrazu. W przeciwieństwie do prac abstrakcyjnych ekspresjonistów, trudno traktować dzieła Hoppera jako odsyłający w przeszłość indeks fizycznej obecności artysty. Widz pozostaje sam na sam z obrazem – powtarzając za O'Doherty'm – patrząc. W świetle tego i wcześniejszych ustaleń wydawać by się mogło, że Hopperowi udało się znaleźć niemal idealną formułę obrazu, który unika ucieczki w biografię artysty, literackość, narrację czy problemy malarskiego warsztatu. Tymczasem owa trudność znalezienia stabilnego znaczonego poza dziełem przyczyniła się do czegoś zupełnie innego, a mianowicie niesankcjonowanej wizualnością projekcji, próbą dopowiedzenia tego, czego nie widać, odejścia od obrazu w stronę dyskursywnej nadbudowy znaczeń, czyli mitu, który wyraźnie rysuje się w literaturze poświęconej Hopperowi. Myślę tu przede wszystkim o tekstach określających to malarstwo jako wyraz melancholii, samotności i alienacji jednostki w nowoczesnym społeczeństwie amerykańskim²⁹. Mechanizm ten, w odniesieniu do recepcji twórczości Watteau – malarstwa, w którym postaci pojawiają się bardzo często, lecz, wydaje

²⁶ Zob. R. Barthes, *The Reality Effect*, (w:) idem, *The Rustle of Language*, Berkeley 1989, s. 141-149.

²⁷ I. Kranzfelder, op. cit., s. 173.

²⁸ B. O'Doherty, *Hopper's Look*, (w:) S. Wagstaff (red.), op. cit., s. 90.

²⁹ Tego typu retoryka pojawia się w bardzo wielu tekstach nt. Hoppera. Zob. na przykład: L. Nochlin, op. cit.; D. Lyons, *Introduction*, (w:) D. Lyons, A.D. Weinberg, J. Grau (red.), *Edward Hopper and the American Imagination*, New York 1995; T. Slater, *Fear of the City 1882-1967: Edward Hopper and the Discourse of Anti-urbanism*, „Social & Cultural Geography”, t. 3, nr 2, 2002; dwa obrazy Hoppera, w tym analizowana w dalszej części tekstu *Kobieta w słońcu* pojawiły się na wystawie pt. „Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst” zorganizowanej przez Neuenationalgalerie w Berlinie w 2006 roku.

się, zupełnie niepodobnego do obrazów Hoppera – trafnie zanalizował Norman Bryson³⁰.

Omawiając sposób, w jaki pisano o twórczości francuskiego artysty, Bryson zauważa silną tendencję do odchodzenia od tego, co widać na obrazie, w kierunku poetyzacji, metafory i życiorysu artysty. Widz, twierdzi badacz, „opisuje nieobecność jasnego znaczenia jako «melancholię» i «głębię», i próbuje wypełnić semantyczną pustkę ustanowioną przez obraz pozwalając wdrzeć się weń werbalnej fantazji”³¹. Niemożliwy do precyzyjnego określenia brak czy nieobecność, jest wyznacznikiem melancholijnego spojrzenia. „Obrazy uważa się za niekompletne same w sobie, wymagające uzupełnienia”, którym jest pisarstwo oparte na biografii artysty obciążonej konotacjami choroby, erotyki, melancholii właśnie³². W rezultacie, „malarstwo Watteau rozumiane jest w świetle mitu, jak zwykle sugerującego «tekst», który jednak nie jest wyrażony przy pomocy farby”³³. „Głębia”, z kolei, wiąże się z psychologiczną projekcją stanu ducha i umysłu artysty w dzieło. Przyczyną takich działań jest niejednoznaczność wizualnej informacji, która uruchamia mechanizm poszukiwania stabilnego znaczenia. Wszystkie te elementy łączy „zainteresowanie nie obecnym i widzialnym znaczącym, farbą na płótnie, lecz jego nieobecnym współtowarzyszem, biograficznym znaczącym”³⁴. Bryson przygląda się postaciom w konkretnych pracach Watteau i porównuje je z tymi z płócien Charles’a LeBruna, gdzie każdy gest i fizjonomia twarzy ma swoje ustalone znaczenie. Stwierdza on, że postaci rokokowego malarza „nic nam nie mówią” i, co za tym idzie, otwierają się dla widza na uzupełnienie przez słowo, a nawet prowokują go do tego, by nadbudować znaczeniową warstwę – mit, do którego należą właśnie wrażenia nastrojowości, melancholii i kontemplacji³⁵. W przypadku Hoppera również mamy do czynienia z różnymi stwierdzeniami dotyczącymi melan-

³⁰ N. Bryson, *Word and Image. French Painting of the Ancien Régime*, Cambridge 1981, s. 59-88.

³¹ *Ibidem*, s. 74.

³² *Ibidem*, s. 70.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Barthes pisze o micie jako o dyskursywnej „narośli” na pierwotnym systemie semiotycznym, powstałej w wyniku redukcji wszelkich znaczeń do funkcji znaczącej. (Zob. R. Barthes, *Mitologie*, Warszawa 2000, s. 239-296). Sposób, w jaki Bryson rozumie mit, jest zbliżony z koncepcją Barthes’a o tyle, o ile za owo zredukowane znaczenie (*signifié*) uznamy znaczeniową ambiwalencję lub nieokreśloność. Ponadto można tutaj zastosować terminologię Hjelmsleva, gdzie mit byłby „konotacją zaszczerpioną na denotacji” (K. Kłosiński, *Sarkazmy [wstęp do Mitologii]*, (w:) R. Barthes, *Mitologie*, s. 13). W rezultacie można uznać, iż zarówno recepcja twórczości Watteau, jak Hoppera opiera się na umocowanej w języku konotacji.

cholijnego usposobienia ukazanych postaci, znużenia i apatii życia w wielkim mieście, a także translacji kontemplatywnego, ascetycznego sposobu bycia Hoppera na nastrój malowanych przez niego obrazów. Okazuje się, że niezwykle trudno powstrzymać skłonność widza do poszukiwania sensu poza obrazem: tam, gdzie wydaje się, że wszystkie przeszkody zostały usunięte, wkrada się właśnie mit.

W obliczu zarysowanego powyżej syntetycznego, bezosobowego i wielokrotnie powtarzanego modelu postaci, dziwić może skrupulatność, z jaką Hopper przygotowywał się do wykonania każdego obrazu. Świadczą o tym zachowane szkice, w których nie tylko analizował położenie poszczególnych części ciała, ale także szczegółowe opisy – „mapy” barw, jakie ma zastosować w danej partii postaci. Za przykład może służyć studium *Porannego słońca* (1952) [il. 1 + il. 2], gdzie pojawiają się takie komentarze, jak „ciepłe odcienie w uchu” lub „różowe palce stóp”. Wydaje się zatem, że każdy centymetr namalowanego ciała jest wynikiem żmudnego dochodzenia do finalnego rozwiązania, w którym otwiera się sens obrazu. Powracanie do tych samych motywów i stosowanie podobnych struktur kompozycyjnych nie może być jednak traktowane jako rodzaj twórczego oportunistycznego, wybór łatwiejszej ścieżki. Wprost przeciwnie, prace Hoppera to efekt poszukiwania właściwej formuły obrazu figuratywnego przy użyciu minimalnych środków wyrazu, którym pozostał wierny przez ponad pięćdziesiąt lat artystycznej aktywności.

Zarysowana powyżej ogólna charakterystyka przedstawień postaci oraz wskazanie mechanizmu i tkwiącego w nim niebezpieczeństwa redukcji sensu obrazów miała stworzyć „negatywne” tło dla próby określenia ich specyfiki. Teraz przyjrzymy się grupie być może najbardziej rozpoznawalnych dzieł Hoppera ukazujących postaci spoglądające przez okno (lub patrzące w jego kierunku)³⁶. Nie będę tutaj dokonywał całościowych analiz ani ustalał sensu poszczególnych obrazów, lecz postaram się jedynie sprecyzować rolę, jaką postać może odgrywać w pracach amerykańskiego artysty.

Kobieta (rzadziej mężczyzna) wyglądająca przez okno jest motywem, który spotykamy w dziełach Hoppera w rozmaitych wariantach. Niekiedy pisze się, że widz spogląda na postaci jako *voyeur*. Nie jest to jednak zbyt precyzyjne spostrzeżenie, ponieważ konotuje spojrzenie nacechowane pożądliwością, erotycznym napięciem oraz nieświadomą prezentacją ciała przedmiotu oglądu. Ponadto pozycja implikowanego widza w większości omawianych obrazów Hoppera nie zapewnia mu bezpieczeństwa bycia niedostrzeżonym, pozostawiania w ukryciu, ponieważ

³⁶ Omówienie jednego tylko rodzaju przedstawień postaci jest podyktowane ograniczeniami objętości tekstu, jednak wnioski, które wypłyną z poniższej analizy są w dużym stopniu prawdziwe dla większości obrazów Hoppera, gdzie pojawia się motyw postaci.

najczęściej jest to perspektywa wnętrza pokoju, w którym przebywa ukazana postać³⁷. Tutaj doświadczenie widza wydaje się bardziej skomplikowane: jak się przekonamy, to nie ciało jest głównym obiektem przedstawienia, lecz to, do czego nas odsyła.



3. *Jedenasta rano (Eleven A.M.)*, 1926, Hirshorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, D.C. (repr. za: Gail Levin, *Edward Hopper. The Art and the Artist*, New York, 1980, tabl. 393)

Postaci, o których mowa, to najczęściej zwrócone do widza profilem, roznegliżowane lub nagie kobiety: np. *Jedenasta rano* (1926) (il. 3), *Słońce w mieście* (1954) lub *Kobieta w słońcu* (1961). Kiedy indziej, np. w *Ho-*

³⁷ Tak pisze Mieke Bal o *voyeuryzmie*: „*voyeuryzm* jest charakteryzowany przez współczesny feminizm jako brak komunikacji; ta pozycja jest atrakcyjna ze względu na jej bezpieczeństwo: jest to obserwowanie bez bycia obserwowanym. Przedmiot reprezentuje zewnętrznego widza *in absentia*, a pozycja ta jest naznaczona płciowo [jest związana *stricte* ze spojrzeniem mężczyzny – F.L.]”, (w:) M. Bal, *Reading Rembrandt: Beyond the Word-Image Opposition*, Cambridge 1991, s. 122-123; o *voyeuryzmie* widza można mówić w przypadku pracy Hoppera, np. *Nocnych oknach* (1928), gdzie widzimy oświetlone wnętrza mieszkania i fragment pochylonej postaci wewnątrz.

telowym oknie (1955), starsza kobieta wydaje się oczekiwać na kogoś lub na coś, przygotowana do wyjścia, w narzuconym na plecy płaszczu i kapeluszu na głowie. Z kolei *Hotel przy torach* (1952) przedstawia parę: mężczyzna wygląda przez okno i pali papierosa, kobieta siedzi na fotelu i czyta. Te dwie czynności – patrzeć, czytać – są zajęciami, którym najczęściej oddają się postaci Hoppera. Z perspektywy widza są one w pewnym sensie tożsame, ponieważ prawie nigdy nie możemy być pewni, co widzą albo czytają: kartki książek są białe lub ukryte, a to, na co patrzą za oknem, niewidoczne.

Postać w pracach Hoppera skupia uwagę widza na sobie, a jednocześnie odsyła go do czegoś innego. Obraz nie ma być opowieścią tylko o nim/niej, nie ma się skupiać jedynie na indywidualności i tożsamości postaci. Po cóż zatem zostali namalowani?

Niekiedy, już na samym początku oglądu, a kiedy indziej w jego trakcie, pojawia się projektowana przez widza oś łącząca oko postaci i okno. Jest ona linią wzroku ukazanej osoby, ale także prostą, która wyznacza kierunek oglądu. Postać patrzy w stronę okna, a widz próbuje zlokalizować przedmiot jej spojrzenia. Jednakże okienny otwór, przez który (lub ku któremu) spoglądają kobiety i mężczyźni Hoppera, pokazuje widzowi jedynie wycinek tego, co „na zewnątrz” (np. *Jedenasta rano* lub *Poranne słońce*), czasami tylko ciemność (*Hotelowe okno*), albo fragment nieba (*Słoneczne światło w mieście*, 1954) (il. 4). Bywa, iż okno w ogóle nie jest namalowane i podpowiada nam o nim tylko kąt padania światła lub jakiś związany z nim element (np. firanka w *Kobiecie w słońcu*). Ponadto, nawet, jeśli widzimy fragment widoku za oknem, biorąc pod uwagę perspektywę naszego spojrzenia, nie jest on tożsamy z tym, co mogłaby zobaczyć namalowana postać. Należy przy tym podkreślić, że Hopper najczęściej ukazuje swoje postaci profilem lub *en trois quarts* do widza, dzięki czemu indukowana przez nas linia wzroku biegnie wzdłuż płótna. Okno znajduje się w bocznej (w stosunku do płaszczyzny obrazu) ścianie pokoju lub naprzeciwko widza. W tym drugim przypadku postać obserwuje widok za oknem pod pewnym kątem.

W obrazach innych artystów, gdzie łatwiej nam ustalić obiekt spojrzenia postaci, pomijamy najczęściej to, co znajduje się pomiędzy okiem a przedmiotem. Marginalizujemy elementy, które nie są bezpośrednio związane z językowo zdeterminowaną narracją wyrażającą się zdaniem „Postać spogląda na...”. Spojrzenie postaci w obrazach bywa najczęściej czynnikiem, który rozkłada akcenty, decyduje o tym, na co zwracamy uwagę w pierwszej kolejności. Tymczasem, w przypadku omawianych tu prac Hoppera, sytuacja ta jest bardziej złożona.

Ważnym momentem jest praca widza, ten ruch oka, do którego skłania owa niepozorna postać (Mieke Bal nazwałaby ją może wewnętrznym



4. *Światło słoneczne w mieście (City Sunlight)*, 1954, Hirshorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, D.C (repr. za: Ivo Kranzfelder, *Edward Hopper, 1882-1967: Vision of Reality*, Köln 2002)

focalizerem)³⁸. Nasze spojrzenie przemierza pewien odcinek płótna tylko po to, by napotkać konieczną granicę: krawędź obrazu, odpowiadający jej pion któregoś z elementów przedstawienia albo zamalowaną powierzchnię płótna. Jest to również moment, gdzie dochodzi do konfliktu pomiędzy projekcją rzeczywistego świata w dzieło (wzrok postaci, przestrzeń) oraz warunkami obrazu. Spojrzenie widza powraca znowu do

³⁸ Termin ten pochodzi z dziedziny literaturoznawstwa – narratologii – i oznacza punkt widzenia, perspektywę, z której postrzegane i referowane są elementy tekstowej (lub obrazowej) opowieści (narracji), a także miejsce powstawania znaczeń (które, w perspektywie dekonstrukcji, jaką przyjmuje Bał, nigdy nie są stabilne i samodzielne). Bał używa teoretycznych ram narratologii w kontekście sztuk plastycznych. W obrazie *focalizer* (nie spotkałem się z tłumaczeniem tego słowa na polski; *to focalize* oznacza „ogniskować”) jest podmiotem procesu *focalizacji* (*focalization*), która w sztukach plastycznych „jest bezpośrednią treścią wizualnych znaczących, takich jak linie, światło i ciemność czy kompozycja”. *Focalizacja* jest tym samym „interpretacją i zsubiektywizowaną treścią”. W obrazach Hoppera postać byłaby wewnętrznym *focalizerem*, a widz zewnętrznym. Na tej osi zawiązuje się obrazowa narracja (nie dyskursywna, lecz wizualna). Zob. M. Bał, *Dispersing the Gaze: Focalization*, (w:) eadem, *Looking in the Art of Viewing* (ze wstępem Normana Brysona), Amsterdam 2001, s. 41-63.

postaci, jednak za chwilę próbuje ponownie przemierzyć ten dystans pomiędzy okiem a „ślepy” oknem. Ów „skanujący” obraz ruch oka, który za każdym razem nieuchronnie natrafia na granicę – jedną z podstawowych własności obrazu – uświadamia widzowi niemożliwość wydostania się poza strukturę pola obrazowego i konieczność poniesienia lektury dzieła w porządku przestrzennym. Jest tak również dlatego, iż, biorąc pod uwagę punkt, z którego patrzymy i związaną z tym niemożliwością do zweryfikowania różnicę tego, co się za oknem ukazuje widzowi i tego, co może widzieć postać, jedyną możliwością uzgodnienia owej osi oglądu jest sprowadzenie jej do płaszczyzny obrazu. Spojrzenie postaci prowadzi nas ku temu, czego ona sama w danym momencie nie widzi. Okazuje się, że odcinek pomiędzy postacią a oknem może być rozstrzygający dla rozpoznania swoistości języka obrazowego i inicjować uwolnienie obrazu od naszych porządkujących widzialny świat przyzwyczajęń percepcyjnych. Jest to owo „puste miejsce pomiędzy”, spięte osią spojrzenia postaci i podążającym za nim wzrokiem widza. Miejsca te, nazwane przez O’Doherty’ego obszarami „wstrzymanego zainteresowania”³⁹, to zbiór tego w obrazie, co wymyka się logice perspektywy i relacji głębi, wnętrza i zewnątrz. Przestrzeń zostaje zakwestionowana: oś spojrzenia „spina” iluzję głębi w jeden wymiar przynależny obrazowemu medium⁴⁰.

Sądzę, że za pośrednictwem postaci w obrazach Hoppera, ujawnia się również relacja obrazowa, zbliżona do tego, co Gottfried Boehm nazywa „dyferencją ikonyczną”⁴¹. Dzięki niej „dostrzegamy coraz to nowe sposoby «integracji» obrazu w jednoczesność, od której oddalając się, obraz znów «różnicuje» się w następczość. Obraz jest równocześnie „symultanicznym polem i kontinuum”⁴². To, co było pomijane w czasowo uwarunkowanym poszukiwaniu pożądanego przedmiotu spojrzenia, jest

³⁹ B. O’Doherty, *Hopper’s Look*, s. 93.

⁴⁰ O miejscach pustych, nieokreślonych, przerwach, a z drugiej strony uzupełniających je „szwach” pisze Wolfgang Kemp⁴⁰. Według Kempa, który odnosi się do literaturoznawczej teorii Wolfganga Isera, dzieło bywa skonstruowane w ten sposób, by mogło zostać ukończone, czy dopełnione przez widza, i w rezultacie zapewnić klarowność komunikatu wizualnego (choć „miejsca puste” bywają też elementami redundantnymi, które zakłócają lub opóźniają proces widzenia). Koncepcja Kempa mogłaby się odnosić również do omawianego tu przypadku, gdyby nie przekonanie badacza o intencjonalnej konstrukcji takich luk w dziele, po to, by widz mógł odczytać wewnątrzobrazową narrację, konstrukcję zdarzeń i dyskursywny sens obrazu. Tymczasem w pracach Hoppera taką obiektywną następczość trudno odnaleźć i nie możemy mieć pewności, że owa konstrukcja jest rezultatem świadomej koncepcji artysty. Zob. W. Kemp, *Death at Work: On the Constitutive Blanks in 19th Century Painting*, „Representations”, nr 10, 1985, ss. 102-123; W. Iser, *Apelatywna struktura tekstów*, (w:) H. Markiewicz (red.), *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, t. 4, cz. 1, Kraków 1996, s. 101-121.

⁴¹ Zob. G. Boehm, *Obraz i czas*, „Res Facta”, 1982.

⁴² Ibidem.

miejszem, do którego odsyła nasz niepewny, „zawiedziony” wzrok granica pola. Na skutek nieustannego odsyłania spojrzenia, zaczynamy dostrzegać elementy, które wcześniej były tylko tłem, po którym wodziliśmy wzrokiem. W rezultacie ujawnia się „pozadyskursywna” swoistość obrazowego medium – *Bildlichkeit*, która opiera się na własnościach płaszczyzny dzieła i jej ograniczenia⁴³. Owo „wydarzanie się” obrazu nie dzieje się, rzecz jasna, tylko w tej części pola, która ma jakiś związek z przedstawioną postacią, lecz w każdym jego momencie, a postać przede wszystkim ułatwia dostrzeżenie owej uniwersalnej specyfiki obrazu. Powyższe relacje występują w różnych wariantach w pracach Hoppera, a ich dostrzeżenie ma na celu „otworzyć” obraz, ale też otworzyć „oczy” – wskazać sposób lektury dzieła.

Spróbujmy zatrzymać się przy kilku przykładach sytuacji, o której była mowa. W obrazie *Hotelowe okno* (il. 5) kobieta spogląda przez tytułowe



5. *Hotelowe okno* (*Hotel Window*), 1956, Collection of Steve Martin, 0-352 (repr. za: Gail Levin, *Edward Hopper. The Art and the Artist*, New York 1980, tabl. 300)

⁴³ Więcej na temat koncepcji Boehma zob. M. Bryl, *Płaszczyzna, ogląd, absolut. Inspiracje hermeneutyczne we współczesnej historii sztuki*, „Artium Quaestiones” VI, Poznań 1993, s. 61-64; w kontekście hermeneutyki Gadamera: M. Bryl, *Historia sztuki wobec hermeneutyki H.-G. Gadamera*, (w:) A. Przyłęcki (red.), *Dziedzictwo Gadamera*, Poznań 2004, s. 151-167.

okno na ulicę. Widz, próbując ustalić, na co patrzy postać, dostrzega tylko czarną, podzieloną nieco jaśniejszymi pasami płaszczyznę (prawdopodobnie budynki po drugiej stronie ulicy), która jest tłem dla głowy postaci oraz linii jej spojrzenia wiodącej poza okienne otwarcie. Wydzielony pionowymi i poziomymi ciemnoszarymi pasmami czarny kwadrat, wbrew ukształtowaniu przestrzeni, wydaje się równoległy do pola obrazowego. W układzie płaszczyznowym linia wzroku kobiety biegnie wzdłuż dolnego boku kwadratu i zostaje zatrzymana przez jego pionowy odpowiednik. Dalsza lektura obrazu wymaga powiązania ze sobą kolejnych fragmentów obrazu widzianych w związku z płaszczyzną. Dzięki temu szare pionowe oraz ciemne pola pomiędzy nimi postrzegane są w związku z wertykalną linią zasłony i ściany, a przede wszystkim z lewą granicą pola obrazowego.



6. *Hotel przy torach* (*Hotel by a Railroad*), 1952, Hirshorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, D.C. (repr.za: Gail Levin, *Edward Hopper. The Art and the Artist*, New York 1980, tabl. 297)

W *Hotelu przy torach* (il. 6) widzimy stojącego przed oknem, palącego papierosa mężczyznę. Po lewej, w fotelu, siedzi czytająca książkę kobieta. Wizualna struktura dzieła sugeruje brak kontaktu czy bliskiej

relacji pomiędzy obiema postaciami: dzieli ich pionowa rama lustra oraz krawędź kredensu. Mężczyzna został „unieruchomiony” pomiędzy owymi wertykalnymi elementami a pasmem zasłonki. Centralne umiejscowienie zwracającej się w stronę okna postaci łączy obszar wnętrza i okiennego otwarcia. Jednocześnie mamy tu do czynienia z paradoksalnym przesunięciem w sferze wizualnej narracji: potencjalnie „płodna” relacja pomiędzy mężczyzną a kobietą zostaje zmarginalizowana na rzecz teoretycznie zupełnie nieinteresującej strefy okiennego otwarcia. Wyznaczone stojącej postaci miejsce pomiędzy wertykalnymi elementami wnętrza zostaje przekroczone jedynie przez jej spojrzenie i uniesioną rękę, w której trzyma papierosa. Wydaje się, że papieros jest jakimś pisarskim narzędziem, za pomocą którego mężczyzna pisze coś na pionowej zasłonie, niczym na płaskiej powierzchni kartki (wizualne skojarzenie przywołujące płaszczyznę płótna). Pasma zasłonki, wraz ze swym przyległym do prawej krawędzi pola odpowiednikiem, stanowi ramę dla widoku za oknem. Z kolei próba werbalnego zrelacjonowania aktywności mężczyzny w prostym „Mężczyzna patrzy na...” nie może się powieść, ponieważ z perspektywy widza, uwzględniając relacje przestrzenne, nie widać, co jest obiektem spojrzenia postaci.

Ten opór wizualnej struktury przedstawienia wobec werbalnej narracji jest jedną z charakterystycznych cech dzieł Hoppera. Widz musi się zatem nauczyć języka obrazu i, podobnie jak w *Hotelowym oknie*, jedyną lekturą, która otwiera dzieło, jest ogląd determinowany warunkami płaszczyzny. W rezultacie linia spojrzenia mężczyzny nie wiedzie poza obraz, lecz ku krawędzi zasłonki z prawej, którą widz odczytuje jako niedoskonałe (w dolnej partii zasłonka urywa się) powtórzenie granicy pola. Najistotniejszym elementem w obszarze okna jest szary fragment elewacji budynku z ledwie widocznymi, „ślepy” oknami. Ten ikonograficznie nieinteresujący element zamyka widok okiennego otwarcia i musi zadowolić sfrustrowane, „poszukujące” spojrzenie. Jest on wpisany pomiędzy fragment boniowanej ściany z oknem z lewej a krawędź zasłonki z prawej. W tej partii pola tworzy się percepcyjnie ambiwalentna relacja planów oparta na kolorystycznej analogii szarego budynku i wewnętrznego fragmentu ściany pod oknem. Ponadto płasko namalowany fragment nieba wydaje się znajdować na tym samym poziomie, co łącząca całe okienne otwarcie zielona roleta i elewacja szarego budynku. W rezultacie, w obszarze pomiędzy przejściową, boniowaną ścianą a zasłonką tworzy się strefa wizualnych napięć, które wprowadzają widza w modus spojrzenia związany ze wzajemnym stosunkiem elementów widzianych zgodnie z porządkiem płaszczyznowym. Znamienne, że to właśnie postać kieruje spojrzeniem widza w ten sposób, by dostrzegł on „nieprawomoc-

ność” okiennego otwarcia i zakwestionował oczywistość widzenia przestrzennego. Poprzez swój sposób bycia w obrazie mężczyzna pozwala widzowi widzieć więcej, a przede wszystkim inaczej.



7. *Poranek na Cape Cod (Cape Cod Morning)*, 1950, The Sara Roby Foundation, New York (repr. za: Gail Levin, *Edward Hopper. The Art and the Artist*, New York 1980, tabl. 399)

Nieco innym przykładem jest namalowany w 1950 roku *Poranek na Cape Cod* (il. 7), gdzie obraz sugeruje pozycję widza na zewnątrz namalowanego po prawej stronie domu. Obserwuje profilowo ujętą, wychyloną do przodu postać kobiecą stojącą w wykuszu. Ciało kobiety jest zamknięte w strukturze podziałów okiennych, które wizualnie zmuszają ją do pochylecia się do przodu, tak, że mieści się ona w dolnym prostokącie dwudzielnego okna. Profil kobiety nieznacznie przekracza pion widocznej w głębi krawędzi domu, przez co podkreślona zostaje czynność patrzenia. Spogląda ona przed siebie (z perspektywy widza w prawo), gdzie połowę obrazu zajmuje równoległy do pola obrazowego, a tym samym do linii jej wzroku, horyzontalnie zakomponowany pejzaż. To, czego, jak się wydaje,

niecierpliwie wypatruje, nie zostało namalowane. Kobieta – wizualnie „uwięziona” przez strukturę okna – zdana jest jedynie na owo oswobadzające spojrzenie. Podążając za linią jej wzroku w prawo, natychmiast napotykamy przeszkodę – framugę okna oraz ciemne, kontrastujące z jaśniejszą resztą przedstawienia, skrzydło okiennicy. Znamienne, że znajduje się ono pośrodku pola obrazowego, a kolejną przeszkodą dla linii spojrzenia postaci jest już tylko prawa granica obrazu – tak, jakby to właśnie owo „unerwienie” obrazu⁴⁴, w porozumieniu z ograniczeniem obrazowej płaszczyzny, decydowało o sensie przedstawienia. Namalowane w centrum skrzydło okiennicy jest elementem sekwencji trzech wertrykalnych, ciemnych pasm, która rozpoczyna się przy lewej krawędzi płótna. Umocowane w widzeniu płaszczyznowym, pozostają w napięciu ze zorientowaną przestrzennie ścianą domu (znaczący jest również radykalny kontrast architektury wprowadzającej spojrzenie w przestrzeń i płaszczyznowo zorientowanej kompozycji krajobrazu po prawej stronie). Następujące po sobie piony dynamizują kierunek spojrzenia kobiety a jednocześnie, za sprawą ostatniej okiennicy, utrudniają jego przedostanie się na drugą stronę pola. Owo obrazowe „siłowanie się” ze spojrzeniem można również odnieść do sytuacji, gdy widz próbuje dostrzec to, co nie zostało namalowane, zastanawia się, co też jest przedmiotem spojrzenia postaci lub jakie nią powodują emocje. Tymczasem w obrazie wszystko już zostało powiedziane, a postać ma nas skłaniać do uważniejszego przyjrzenia się elementom pozornie oczywistym, takim jak zajmujący połowę płótna pasmowy krajobraz i zastanowienia, czy rzeczywiście ma być on jedynie tłem dla linii spojrzenia kobiety, czy może jednak czymś więcej.

Zarysowana powyżej relacja widza i postaci dotyczy także nieco innych przedstawień, gdzie ukazana osoba również wyraźnie kieruje wzrok ku czemuś, co, jeśli traktować obraz jako iluzję przestrzeni, nie jest dostępne spojrzeniu widza. Na przykład w *Mieście górniczym w Pensylwanii* (1947) (il. 8), grabiący trawnik mężczyzna odrywa się od swego zajęcia i spogląda w lewo⁴⁵. Ian Jeffrey pisze, iż zwraca się on w stronę korytarza światła pomiędzy budynkami⁴⁶. Jednak, jeśli podążymy za jego wzrokiem, napotkamy niemożliwą do przekroczenia granicę jasności i ciemnego pionu werandy domu po lewej stronie. Ten moment w obrazie problematyzuje postulowaną przestrzeń pomiędzy dwoma budynkami:

⁴⁴ Zob. R. Arnheim, *The Power of the Center. A Study of Composition in the Visual Arts*, Berkeley 1982, s. 107-112.

⁴⁵ Levin zwraca uwagę na podobieństwo tej postaci do szkicu Hoppera wzorowanego na *Mężczyźnie z motyką* (1863) Milleta, zob. G. Levin, *Edward Hopper. An Intimate Biography*, New York 1995, s. 397.

⁴⁶ I. Jeffrey, op.cit., s. 13.



8. *Miasto górnicze w Pensylwanii (Pennsylvania Coal Town)*, 1947, The Butler Institute of American Art., Ohio (repr.za: Gail Levin, *Edward Hopper. The Art and the Artist*, New York, 1980, tabl. 169)

pionowe dukty pędzla po stronie jaśniejszej ściany, kontrastujące z poziomymi desek elewacji, stanowią granicę, a zarazem spojenie obu elementów i przywołanie ich płaszczyznowego, niemożliwego do rozdzielenia charakteru. Postać mężczyzny łączy ze sobą górną strefę oświetlonego domu i dolną, czerwoną strefę piwniczną. Moment w obrazie, gdzie czerwone pasmo przystaje do zaciętej werandy, również ukazuje wyraźne „stopienie” perspektywicznej głębi. Postać i jej spojrzenie kwestionują mimetyzm przedstawienia, wskazują na miejsca, gdzie dokonuje się „prześwit” obrazowej płaszczyzny.

Obok wyżej omówionego sposobu ukazywania postaci, Hopper często malował postaci skupione na sobie, kontemplujące nieobecny wzrokiem obiekt znajdujący się tuż przed nimi (np. filiżankę kawy) lub погруżone w lekturze książki czy gazety. Do tego rodzaju przedstawień należy *Automat* (1927) (il. 9), *Hotelowy pokój* (1931), *Pokój w Nowym Jorku* (1932), a także wspomniany wyżej *Hotel przy torach* (mam na myśli kobiety). W obrazach tych widz koncentruje się na samej postaci i jej relacji z pozostałymi elementami obrazu. Istotnym momentem jest par-

tia dzieła, która stanowi tło dla sylwetki kobiety lub mężczyzny. Często jest to płaska, jednolita kolorystycznie powierzchnia, która nawiązuje swoim kształtem do płaszczyzny obrazu. Jest tak w przypadku *Automatu*, gdzie postać siedzi przy stoliku samoobsługowej kawiarni na tle ciemnego okna, którego kształt wpisany jest w geometryczną regularność obrazu. Kiedy indziej relacja postaci i pola obrazowego polega na wyraźnym „ustosunkowaniu się” bohatera przedstawienia do prostokątnej formy płótna. Dobrym przykładem jest przywoływany już *Hotel przy torach*, gdzie druga z postaci – siedząca w fotelu kobieta – wpisuje się w dolne lewe narożne pola, jest w nim jakoby umocowana. W rezultacie to nie iluzja przestrzeni, lecz kształt płaszczyzny obrazu determinuje jej sposób bycia w dziele.



9. *Automat (Automat)*, 1927, Des Moines Art Center Permanent Collections, Iowa 1958.2 (repr. za: Ivo Kranzfelder, *Edward Hopper, 1882–1967: Vision of Reality*, Köln 2002)

W świetle powyższych rozważań można zaryzykować stwierdzenie, iż postaci w obrazach Hoppera cechuje charakterystyczna *niemota*⁴⁷.

⁴⁷ G. Boehm, *Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance*, München 1985.

Nawiązuję tutaj do jednego z fenomenów hermeneutycznych (*Stummheit*) opisanych przez Gottfrieda Boehma. Choć Boehm stosuje je w kontekście sztuki portretowej, to sądzę, iż ogólna koncepcja przedstawienia postaci, która wstrzymuje narracyjność na rzecz obrazowości i odnosi się przede wszystkim do określających tożsamość postaci malarskich własności dzieła, zgadza się z ustaleniami poczynionymi w powyższej części rozdziału. Postać w dziełach Hoppera utrzymuje widza w napięciu pomiędzy potencjalną dyskursywnością (łączącą się z iluzją przestrzeni) i kwestionującymi ją warunkami obrazu. Nie odsyła ona poza dzieło, lecz swą bliską z nim relacją poświadcza konieczność dokładniejszego przyjrzenia się mu.

*

Obszerną puentą tych ufundowanych w hermeneutycznym sposobie myślenia o sztuce rozważań, a zarazem próbą ich owocnego rozwinięcia, będzie inspirowana pisarstwem Michaela Brötjega analiza obrazu *Kobieta w słońcu*⁴⁸ (il. 10). Jej celem będzie zbliżenie się do sygnalizowanego wcześniej sensu dzieła ujawniającego się w momencie oglądu. W świetle powyższej dyskusji Brötjowska hermeneutyczno-egzystencjalna nauka o sztuce jest perspektywą spojrzenia na obraz, która w najpełniejszy sposób ukazuje znaczeniowy potencjał tkwiący w napięciu pomiędzy szczególnym realizmem prac amerykańskiego artysty a własnościami medium, czyli płaszczyzną i granicą obrazu; doskonały przykład w tym względzie stanowi wnikliwy i inspirujący tekst Brötjego, w którym dokonuje on analizy obrazu Hoppera pt. *Świt w Pensylwanii* (1942)⁴⁹. Malarzka konstrukcja płócien amerykańskiego artysty – a w ujęciu niemieckiego badacza każdego obrazu będącego dziełem sztuki – wymusza na widzu lekturę obrazu opartą na nieustannym napięciu pomiędzy rzutowanym przez widza w obraz widzeniem przestrzennym, związanym z jego subiektywnym, przedmiotowym stosunkiem do świata, a płaszczyzną obrazu, rozumianą jako totalna, pierwotna instancja warunkująca ja-

⁴⁸ Wskażę tutaj tylko najważniejsze dla mojej analizy aspekty teorii Michaela Brötjego i odsyłam do tekstów, w których on sam eksplikuje swą koncepcję oraz do jej omówienia autorstwa Mariusza Bryla: M. Brötje, *Der Spiegel der Kunst. Zur Grundlegung einer existential-hermeneutischen Kunstwissenschaft*, Stuttgart 1991; ibidem, *Obraz jako parabola. O obrazach Gustawa Courbeta*, „Artium Quaestiones” VI, Poznań, 1993; ibidem, *Między miejscami tworzenia – sztalugą i rajem: wizja dziejów ludzkości. O ujęciu obrazowym „Melancholii”*, (w:) P. Juskiewicz (red.) „Melancholia” Jacka Malczewskiego, Poznań 2002, s. 119-130; M. Bryl, *Płaszczyzna, ogląd, absolut...* op. cit., szczególnie s. 71-82.

⁴⁹ M. Brötje, *Bild-Begegnungen*, (w:) *Fragen an Vier Bilder: Edward Hopper, Ad Reinhardt, Giorgio Morandi, Agnes Martin*, Münster 1993, s. 38-65 (korzystałem z niepublikowanego tłumaczenia autorstwa Michała Haake).

wienie się każdego elementu dzieła i z nim współwidziana. Płaszczyzna w ujęciu Brötjega rozumiana jest jako oglądowy synonim horyzontu metafizycznego – absolutu – a przez to relacja pomiędzy obrazem a widzem ma charakter umocowanego w widzeniu egzystencjalnego rozpoznania, samouświadomienia widza w jego sposobie bycia w świecie. Doświadczenie obcowania z dziełem sztuki opiera się na napięciu pomiędzy ograniczeniem człowieka w jego egzystencjalnej skończoności i przeczcuciem możliwości jej przekroczenia (która jednak jest zawsze tylko potencjalna). Relacja ta przekłada się w lekturze dzieła na aktywny związek pomiędzy przedmiotowym, referencyjnym wymiarem obrazu a warunkującą go i współwidzianą płaszczyzną. Taki sens otwiera się również w przypadku pracy *Kobieta w słońcu*, gdzie postać powstaje, kształtuje się wraz z postępującym oglądem, a jej bycie w obrazie sprzężone jest z byciem widza przed obrazem.



10. *Kobieta w słońcu* (*A Woman in the Sun*), 1961, Whitney Museum of American Art, New York (repr. za: Ivo Kranzfelder, *Edward Hopper, 1882–1967: Vision of Reality*, Köln 2002)

Istotnym aspektem mojego spojrzenia na obrazy Hoppera jest namysł niemieckiego badacza nad obrazem jako miejscem stworzenia. Brötje twierdzi, iż granica oraz płaszczyzna obrazu, pozostając wobec siebie w napięciu, wyłaniają obraz jako totalność, gdzie dzieło „nie jest (...) ustalonym stanem rzeczy, lecz nieustannym, odsłaniającym wyda-

rzaniem – czystą emanacją zjawiania się⁵⁰. W trakcie oglądu obraz wykazuje powierzchnię obrazu – wyjściowy, określający go kształt – w swej przemianie w niedotykalną płaszczyznę jako *podstawę stworzenia* zjawiskowej rzeczywistości, a swe granice – abstrakcyjne i niesprowadzalne do kadrującej ramy – jako *horyzont stworzenia*. Płaszczyzna uobecnia się w każdym fragmencie dzieła i nadaje wszystkim jego elementom status bytu⁵¹. Innymi słowy, lektura obrazu nie jest jedynie biernym opisem i interpretacją z góry danego widoku, lecz oglądowym, aktywnym wydobyciem i stwarzaniem obrazowej rzeczywistości, a owo wydarzenie się dzieła w spojrzeniu widza już samo w sobie stanowi jego sens.

Wsluchując się – a raczej – wpatrując w mowę obrazów Hoppera, nie sposób nie ulec wrażeniu, że ów niepokój i niejednoznaczność sensu doświadczana przez rzesze badaczy w obliczu twórczości nowojorskiego malarza, były wynikiem onieśmienia „cenzurą dosłowności”⁵², zbyt niego zaufania do treści i znaczenia opartego na tym, co już znamy, na potoczności rozumienia widzialnego świata, a zarazem poczucia, iż jest coś, wobec czego należałoby się przyznać do całkowitej niewiedzy. Rzeczywistość obrazów Hoppera, a postaci w szczególności, wydaje się statyczna, nieporuszona lub niema, lecz jeśli przystać na warunki obrazu, uaktywnia się i domaga, by widziano ją jako proces, nieustanne stawanie się w spojrzeniu.

Obraz *Kobieta w słońcu* (1961) ukazuje wewnątrz pokoju ze stojącą przy łóżku, nagą kobietą. Josephine Hopper w jednym z listów nazwała namalowaną postać „ulicznicą” (*a trollop*), z kolei Edward określił ją mianem mądrego włóczęgi (*a wise tramp*)⁵³. Pracę tę przywołuje się przy okazji dyskusji na temat postaci Hoppera – ich alienacji z otoczenia i melancholii, a także wtedy, gdy mowa o roli światła w jego twórczości⁵⁴. Słusznie zwraca się również uwagę na typową dla *oeuvre* amerykańskiego malarza grę z widzem opartą na dialektyce tego, co widoczne i tego, co skryte.

⁵⁰ M. Brötje, *Obraz jako stworzenie, analiza obrazu Cezanne’a Martwa natura z komodą* (1883–1887), tłum. M. Haake (oryginał maszynopisu w posiadaniu tłumacza).

⁵¹ Ibidem.

⁵² R. Barthes, *Krytyka i prawda*, (w:) H. Markiewicz (red.), *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, t. 2., cz. 3, Kraków 1976, s. 143.

⁵³ *Edward Hopper Record Book III*, s. 75, (w:) G. Levin, op. cit., s. 550.

⁵⁴ Znamienne, iż Hopper sam wielokrotnie podkreślał istotną rolę światła w swym malarstwie, np. „Światło było ważnym środkiem komunikowania struktury rzeczywistości...”, cyt. za: G. Levin, op. cit., s. 407; gdzie indziej powiedział „Być może ludzie nie interesują mnie za bardzo. Chciałem namalować promienie słońca na ścianie domu”, cyt. za: R.G. Renner, *Edward Hopper, 1882–1967: Przetwarzanie rzeczywistości*, Köln 1993, s. 85; rozmaite, lecz raczej pobieżne uwagi na temat tego obrazu można znaleźć np. w: B. O’Doherty, *Hopper’s Voice*, op. cit., s. 24; R.G. Renner, op. cit., s. 76; L. Nochlin, op. cit., s. 139; J. Hollander, op. cit., s. 159.

Dwa ostatnie czynniki pojawiają się szczególnie wyraźnie w książce Heinza Liesbrocka, który analizuje otwierający się w widzeniu metafizyczny wymiar światła w twórczości Edwarda Hoppera. Twierdzi on, że w *Kobiecie w słońcu* zachodzi istotny i charakterystyczny dla późnych obrazów amerykańskiego artysty „związek pomiędzy światłem i rzeczywistością ludzkiej świadomości”⁵⁵. Ciało ukazanej postaci „wraz ze swym cieniem rozpoczyna nową egzystencję w świetle, którego siłę można doświadczyć jedynie wizualnie”⁵⁶. Światło jest według niego również czynnikiem, który jednoczy postać i ukazane na obrazie przedmioty, zacieraając granice pomiędzy wnętrzem i zewnętrzem.

Marina von Assel, co znamienne – uczennica Maxa Imdahla, w rozdziale poświęconym *Kobiecie w słońcu* uważnie analizuje strukturę płótna z uwzględnieniem planimetrycznego układu linii pola⁵⁷. Wydobywa ona między innymi pęknięcia w ukształtowaniu przestrzeni i wiąże ze sobą poszczególne, odślanające się w oglądzie elementy przedstawienia. Podobnie jak Liesbrock, wskazuje kluczową dla obrazu rolę pasma światła. Determinuje ono bycie kobiety w obrazie, stawia ją w sytuacji granicznej (*Schwellensituation*), której doświadcza również widz.

Z kolei John Taggart, poeta i profesor literatury, dyskutowaną pracę uczynił tematem całej książki⁵⁸. Jego rozważania inspirowane są teorią dekonstrukcji, „czyta” on bowiem obraz Hoppera sięgając po Derridiańskie pojęcie suplementu, który nieustannie uzupełnia i modyfikuje lekturę dzieła. Ów suplement stanowią tu reprodukcje *Kobiet w słońcu* z trzech wybranych przez niego publikacji, kilka obrazów oraz seria tekstów⁵⁹. Choć pojawia się w książce Taggarta wiele ciekawych uwag i paradoksów, związanych przede wszystkim z postacią, to pomija on cały szereg ważnych elementów obrazu, który stanowi tutaj nie tekst, lecz pre-tekst do snucia, jak to określił autor, rozważań „mrówki poruszającej się po wstędze Möbiusa”⁶⁰.

Niestety, z trzema powyżej wspomnianymi publikacjami miałem okazję zapoznać się już po przygotowaniu niniejszego artykułu i dlatego nie uwzględniam ich w dalszej jego części. Wnikliwe analizy i wynikające z nich konkluzje, zwłaszcza w pracach niemieckich autorów, są momen-

⁵⁵ H. Liesbrock, *Edward Hopper. Das Sichtbare und das Unsichtbare*, Stuttgart 1992, s. 67-68.

⁵⁶ Ibidem.

⁵⁷ M. von Assel, *Edward Hopper. Dokumentation und Poesie*, Bochum 1995, s. 133-163.

⁵⁸ J. Taggart, *Remaining in Light. Ant Meditations on a Painting by Edward Hopper*, Albany 1993.

⁵⁹ Na temat suplementu zob. J. Derrida, *O gramatologii*, Warszawa 1999.

⁶⁰ J. Taggart, op. cit., s. 47.

tami zbieżne z moimi spostrzeżeniami, częściej jednak ich zestawienie prowadzi do dialogu otwierającego nowe, lecz nie wykluczające się możliwości spojrzenia na pracę Hoppera. Uwzględnienie tych interpretacji wiązałoby się w istocie z koniecznością sformułowania nowego – przede wszystkim pod względem formalnym i retorycznym – tekstu. Dlatego też zachęcam czytelników do indywidualnej konfrontacji powyższych publikacji z moją propozycją lektury *Kobiety w słońcu*, potraktowaniu ich jako Derridiańskiego suplementu.

*

Zwrócona do widza prawym profilem postać spogląda w stronę okna, które jest jedynie implikowane powiewającą u prawej krawędzi płótna firanką. Wyposażenie pokoju, w którym się znajduje, składa się tylko z posłanego łóżka oraz zawieszonych na ścianie obrazów – jednego po lewej i drugiego po prawej stronie. W równoległej do pola obrazowego ścianie, na wprost widza, znajduje się okno, przez które widać niebo i dwa zielone pagórki. Prócz porzuconych przed łóżkiem pantofli nie znajdujemy niczego, co wskazywałoby na tożsamość bohaterki, udzielało o niej jakichś wymiernych informacji.

Większość form przedmiotowych została ukazana fragmentarycznie. Elementy przedstawienia (poza samą postacią) są przycięte krawędzią płótna. Jednak odczucie arbitralności kadrowania, implikujące kontynuację sceny poza ramami obrazu, a tym samym myślenie o obrazie jako ramującej pewien fragment rzeczywistości imitacji byłoby w przypadku twórczości Hoppera wyjątkowym nieporozumieniem. Mamy tu do czynienia ze skończoną całością, którą budują elementy nawzajem się dopełniające i świadczące o udatności obrazu właśnie w takiej postaci, w jakiej się nam ukazuje.

Pytanie, przed którym stajemy w momencie przystąpienia do każdej niemal analizy, jest pytaniem o miejsce rozpoczęcia oglądu dzieła. W *Kobiecie w słońcu* pojawia się dwójaka możliwość: poddać się urokowi pierwszego wrażenia, które kieruje się ku samej postaci, lub rozpocząć wędrówkę po obrazie zgodną z Brötjowską logiką wyłaniania się obrazowej rzeczywistości, czyli od granicy pola obrazowego. W pierwszej chwili może się wydawać, iż stajemy przed wyborem pomiędzy prawdą obrazu a wcześniej obraną metodą. Napięcie to jest pozorne, ponieważ sposób lektury nie jest obrany *a priori*, lecz zdeterminowany warunkami dzieła. Jak się okaże w trakcie analizy, jedynie wizualna narracja prowadzona od lewej krawędzi płótna pozwala wydobyć znaczeniowy potencjał, który już w pierwszym wrażeniu istotności głównego motywu jest sygnalizowany, lecz jeszcze niemożliwy do uchwycenia, z konieczności odroczo-

ny⁶¹. Bezpośrednie zwrócenie się ku kobiecej postaci jest zatem o tyle nęcące, co zubażające jej kluczową, dostrzeżoną już na początku, rolę w kształtowaniu się sensu dzieła.

Do rozpoczęcia oglądu od lewej strony skłania ciemny, pionowy prostokąt w górnym rogu obrazu, którego ukształtowanie warunkowane jest przez granice pola obrazowego⁶². Jego górny i lewy brzeg stanowią krawędzie obrazu. Tak jak w wielu innych pracach Hoppera⁶³, jest on „przyłożeniem”, które, w zależności od miejsca, w jakim się pojawia, może wprowadzać płaszczyznowy modus widzenia dzieła lub „pieczętować” wcześniejsze ustalenia. Widz, próbując ustalić rzeczową tożsamość tego fragmentu *Kobiety w słońcu*, ze względu na nieco jaśniejsze obramowanie wewnętrznych w stosunku do pola obrazowego granic, może go odczytać jako część obrazu wiszącego na ścianie. Jednak, ponieważ nie sposób określić, co przedstawia, referencja ta jest w pewnym sensie wstrzymana. „Słabość” mimetycznego wymiaru tego elementu skłania widza do traktowania go jako quasi-abstrakcyjnej formy. Jego ambiwalentny, można by rzec, graniczny status ujawnia się również w języku. Określenie „fragment obrazu” ulega rozdzieleniu, bowiem odnosi się zarówno do obrazu, przed którym stoi widz oraz obrazu, który wisi na ścianie przedstawionego pokoju. W rezultacie nie jest ani jednym ani drugim – odracza zarówno materialny, jak i referencyjny wymiar dzieła. Nasze widzenie traktuje ów moment jako dokonujące się za pośrednictwem rozumianej po Bröttjowsku płaszczyzny początkowe ściągnięcie i kondensacja. Jeśli miałby to być obraz, to obraz wszechobecnej płaszczyzny dzieła, a może raczej jej obrazowa zapowiedź, która w trakcie oglądu będzie ulegać stopniowemu różnicowaniu.

Narożny prostokąt wpisany jest w niemal równoległą do pola obrazu płaszczyznę szarej ściany. Jej kształt zbliżony jest do kwadratu. Owa geometryczna regularność ściany sprawia, że jest ona współwidziana z płaszczyzną pola obrazowego, i jawi się jako rozwinięcie i konsekwencja ciemnego prostokąta. Widz mógłby ją potraktować jedynie jako tło dla znajdujących się przed nią form przestrzennych (łóżko, kobieta) gdy-

⁶¹ Przychodzi tu na myśl pewne ogólne podobieństwo do Sedlmayrowskiego „rozumienia wrażeniowego”. Na temat koncepcji Sedlmayra zob. S. Pazura, *Struktura i sacrum. Estetyka sztuk plastycznych Hansa Sedlmayra*, (w:) A. Kuczyńska (red.) *Sztuka i społeczeństwo*, t. 1: *Ocalenie przez sztukę*, Warszawa 1973.

⁶² Sens tego elementu jest do pewnego stopnia analogiczny z sensem pasma tapety w Bröttjowskiej interpretacji obrazu Cezanne’a. Tutaj jednak znaczenie tkwiące w jego wizualnej strukturze oraz relacjach z pozostałymi elementami obrazu Hoppera jest nieco inne, by nie powiedzieć „skromniejsze”. Zob. M. Bröttje, *Obraz jako stworzenie*, op. cit.

⁶³ Zob. np. *Klatka schodowa na 48 Rue de Lille* (1906), *Nowojorskie wnętrza* (1921), *Miasto* (1927) *Wczesny Niedzielny poranek* (1930), *Hotelowy pokój* (1931), *Lato w mieście* (1949), *Pokoje przy morzu* (1951).

by nie fakt, że dolny brzeg ramy łóżka niemal dokładnie pokrywa się i kontynuuje widoczny z prawej fragment dolnej krawędzi ściany. Spojrzenie traktuje łóżko jako element wykształcony w ramach płaszczyznowo zorientowanego, „ściennego” kwadratu. Stanowi ono etap przejściowy pomiędzy tożsamą z powierzchnią obrazu płaszczyzną a postacią, którą widz odczytuje jako wychodzącą ku niemu formę przestrzenną (relacja tego fragmentu przedstawienia oraz postaci jest bardziej złożona i zostanie wyjaśniona nieco później).

Na dolnym narożu obramienia prostokąta (owego „fragmentu obrazu”), od którego zaczęliśmy ogląd, widoczne są jaśniejsze refleksy kierujące spojrzenie w dół, w stronę łóżka, a dalej, wzdłuż fałd kołdry, ku stopom kobiety. Indukowana w ten sposób linia sygnalizuje istotność relacji pomiędzy początkiem oglądu a postacią, a jednocześnie wydziela obszar po jej lewej stronie, który w osobiwy sposób wiąże się z bohaterką obrazu i niejako skłania spojrzenie do cofnięcia się. Wzrok widza przykuwa biel przyciętego przez krawędź pola fragmentu poduszki i prześcieradła. Poduszka układa się w jaśniejący „grot” i wraz z linią cienia na prześcieradle prowadzą spojrzenie w stronę boku materaca. Widz natrafia tam na dwie ciemniejsze fałdy, których forma powtórzona jest przez jasne elementy pantofli leżących poniżej. Analogia ta zmusza do bezpośredniego się ku nim skierowania i wyprowadza spojrzenie poza pierwotny kwadrat ściany oraz wpisaną weń przejściową strefą łóżka. Ta niedbale – a jednak znacząco, gdyż właśnie tak i niezmiennie – pozostawiona para obuwia znajduje się na granicy horyzontalnie padającego cienia posłania i ciemnozielonego odcinka podłogi. Ich zaokrąglony kształt wskazuje na to, do czego przynależą, czyli stopy kobiety. Dzięki owemu układowi poziomym zorientowanych pasm utrzymuje się wizualny kontakt z płaszczyzną ściany i łóżkiem. W rezultacie pojawia się trudność związana z precyzyjnym określeniem relacji przestrzennych poszczególnych elementów, która uniemożliwia projekcję sytuacji widza w obraz⁶⁴.

Kolejnym elementem, który, wbrew swemu nieznacznemu diagonalnemu ukierunkowaniu (podobnie jak większość poziomów w tym obrazie), wpisuje się w horyzontalny ruch spojrzenia, jest już wspomniane, jaśniejsze, żółte pasmo. Odcinek po prawej stronie postaci jest jednolitym, silnie kontrastującym z zimną błękitno-zielono-szarą tonacją obrazu, pasem sięgającym daleko w głąb prawej części pola. Po lewej stronie

⁶⁴ Na trudności związane z identyfikacją sytuacji widza i obrazu, uczucie „alienacji”, „ciszy” i „bezczasowości”, przede wszystkim ze względu na nieściśłości perspektywy i związane z tym niejednoznaczne określenie przestrzeni zwrócono uwagę w: J. Gillies, *The Timeless Space of Edward Hopper* (fragment nie publikowanej rozprawy doktorskiej), „Art Journal”, t. 32, lato 1972, s. 404-412.

pasmo to dzielą na trzy węższe pasemka cienie nóg kobiety. Za ich pośrednictwem wzrok odesłany jest w stronę lewej granicy pola obrazowego; bezpośrednio „usadowienie się” spojrzenia na przestrzennie modelowanej postaci zostaje ponownie odroczone.

Snop światła znajduje się w wizualnym napięciu z dolną granicą obrazu. Choć w żadnym momencie nie jest z nią styczny, jawi się względem niej jako odchylenie od idealnej relacji równoległości. Zależność tę dobitnie poświadcza ostre zakończenie pasma z prawej strony, które wskazuje miejsce swego pierwotnego przyłożenia: dolne naroże pola obrazowego. Owo oglądowe wydobycie pasma z granicy obrazowej płaszczyzny można odczytać jako pierwszy (po etapie wprowadzenia w obraz) „stworczy” ruch warunkujący zjawianie się w dziele przedmiotowej rzeczywistości. Pas światła stanowi platformę, która wynosi świat obrazu ku widzowi. Ta relacja pomiędzy żółtym pasmem a resztą przedstawienia zaznacza się lekkim, wznoszącym się w prawo skosem większości horyzontalnych prostych oraz analogiczną dyspozycją dalszych elementów ukazanego wnętrza.

Owo warunkujące całość przedstawienia oddolne zwężenie granicy pola jest jednak najistotniejsze dla bohaterki obrazu, która, nie licząc lewej krawędzi płótna, jako jedyna ma bezpośrednią styczność z pasmem i łączy się z nim w nierozzerwalną, kolorystyczną całość. Ten konieczny związek pasma i postaci potwierdzają relacje, jakie zachodzą w polu pomiędzy kobietą a lewą krawędzią obrazu, i które możliwe są tylko przy czynnym współdziałaniu spojrzenia widza.

Znamienne, iż cienie nóg kobiety, dzielące żółte pasmo, nie tworzą zróżnicowanej sylwety, lecz równoległe do owej świetlistej platformy, regularne pasemka. Ponadto nie widzimy pozostałej części cienia, która mogłaby „urealniac” przestrzenną sytuację postaci, ponieważ został on przycięty przez lewą krawędź obrazu. Moment ten wskazuje na silną zależność postaci od granicy pola oraz poręcza ją jako niezbędny warunek określający wzajemne relacje elementów w dziele. Podłużne pasma przestają pełnić referencyjną funkcję wskazywania na przestrzenne zależności figury i światła, autonomizują się na rzecz widzenia obrazu w związku z płaszczyzną.

Pomiędzy postacią a prostopadłymi do niej cieniami nóg tworzy się wizualnie dynamiczny obszar, gdzie dochodzi do „powstawania”, czy „dochodzenia do siebie” cielesnej postaci kobiety. Jest ono możliwe do uchwycenia jedynie poprzez ogląd uwzględniający płaszczyznowo zorientowane relacje elementów obrazu i siły postrzeżeniowe widza. Mowa tu o efekcie ruchu stroboskopowego⁶⁵, który tworzony jest przez kolejne

⁶⁵ Zob. R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, Warszawa 2004, s. 433-444.

sekwencje fragmentów owego obszaru. Osią tego ruchu jest niezmiennie jeden punkt: moment zetknięcia stóp kobiety ze złocistym pasmem.

Cienie nóg kobiety, jakby powiedział Brötje, jeszcze „niematerialny fantom”⁶⁶, łączą się we wzajemnym „uścisku” z pasmami światła. Następnie spojrzenie kieruje się ku pantoflom, które, jakby uformowane z dwóch powyższych składników (czern i stonowana żółć) w pierwotną, embrionalną postać, stanowią przedłużenie krawędzi cienia i indukują prostą przesuniętą w stosunku do żółtego pasa nieco ku górze, lecz niezmiennie skierowaną w stronę stóp kobiety. Kolejnym etapem ruchu jest sekwencja rozpoczynająca się przy lewej krawędzi pola konturem poduszki i kontynuowana skośną linią cienia na łóżku. Linia ta prowadzi wzrok widza przez poziome pasma materaca oraz ramy łóżka i ponownie kieruje spojrzenie ku stopom postaci. Ów cień stanowi zapowiedź kolejnego wyrazistego elementu: odchylonej kołdry. Nie jest przypadkiem, że mięsisty, skośnie zwrócony ku dołowi zwój pościeli uderzająco przypomina uda kobiety. Spojrzenie łatwo kojarzy ze sobą oba elementy, tym bardziej że w całym obrazie przeważają formy prostoliniowe. Skos zwiniętej kołdry (wcześniej zauważyliśmy, że kontynuuje on kierunek wyznaczony przez naroże fragmentu obrazu powyżej) przedłużony jest przez linię przekraczającą brązową ramę łóżka ciemnej narzuty. Widz może potraktować ten moment naruszenia poziomej krawędzi jako sygnał nieuchronnego uwolnienia się od płaszczyzny. Formę zawiniętej kołdry możemy zatem uznać za kolejne, dojrzsze stadium „powstawania ze światła”, następny etap procesu stwarzania, gdzie coraz wyraźniej rysuje się finalna postać. Ruch kontynuowany jest już w sposób ciągły przez ciemną narzutę na łóżku, której fałdy kierują spojrzenie ku kobiecie. Zwińczeniem tego procesu jest właśnie tytułowa „kobieta w słońcu”, wyprostowana, stojąca „o własnych siłach”, w pełni zjawiskowej postaci.

To wydarzenie się postaci, „dochodzenie do siebie”, może mieć miejsce jedynie w oglądzie. Kobieta nie jawi się widzowi ot tak, po prostu, jako z góry dana, lecz powstaje w procesie widzenia w ścisłym związku z płaszczyzną i granicą pola obrazowego. Postać, niejako odrywając się od granicy, ściśle ją względem siebie określa, wywalcza własne ograniczenie, które warunkuje jej bycie. Jak pisał Martin Heidegger, „To zaś – owo w sobie ku górze skierowane pozostawanie-tutaj, dochodzenie do stanowiska i utrzymywanie się na stanowisku – Grecy rozumieli jako bycie. Co w ten sposób dochodzi do stanowiska i jest w sobie stałe, swobodnie rzutuje przy tym z siebie samego konieczność własnej granicy (...) Granica nie jest czymś, co do bytu dołącza z zewnątrz”⁶⁷. Granica obrazu

⁶⁶ M. Brötje, *Bild-Begegnungen*, s. 47.

⁶⁷ M. Heidegger, *Wprowadzenie do metafizyki*, Warszawa 2000, s. 59-60.

jest tutaj również granicą postaci: jawi się jako punkt wyjścia dla powstawania-w-widzeniu z świetlistego pasma, które samo w sobie jest już z granicy wydobyte.

Ogląd zapoczątkowany w górnym lewym rogu prowadzi poprzez kolejne etapy do wydobycia z płaszczyzny tego, co w swej ostatecznej formie z pozoru jawi się widzowi jako uchwytny, plastycznie ukształtowane w przestrzeni, dane mu przez dzieło. Z drugiej strony postać jest tym, co jest-poprzez-stawanie-się, nigdy nie zakończone, zawsze możliwe do ponownienia w spojrzeniu. Światło, z kolei, zdaje się być pierwotną, nieukształtowana materią, która nie wyczerpuje się jednak w swej służebnej roli budulca, lecz z postacią współistnieje.

Powyższa sytuacja związana jest z zagadnieniem czasu w obrazie. Zanalizowany powyżej fragment przedstawienia zachęca, by traktować go jako wymiar przeszłości wobec obrazowego „teraz”, które uosabia kobieta. Możemy sobie łatwo wyobrazić, że bohaterka obrazu przed pójściem spać niedbale zsunęła pantofle, a przed chwilą właśnie wyszła spod kołdry i, grzejąc się w słońcu, zapala pierwszego, porannego papierosa. Jednakże logika wizualnych rozwiązań w obrazie Hoppera nie pozwala na tak proste i jednoznaczne przełożenie temporalnego wymiaru obrazu na czas, którym posługujemy się na co dzień. Kolejne etapy oglądu nie są możliwe do opisania jedynie w kategoriach następstwa, bowiem wraz z nim mamy tu do czynienia z jednoczesnością stwarzania i „stwarzanego” w ramach jednego spojrzenia oraz jednoczącej totalności płaszczyzny. Innymi słowy, widz w trakcie oglądu zmuszony jest do zaniechania projekcji własnego poczucia czasu i kierowania się czasową logiką samego dzieła, ponieważ sens powyżej analizowanej partii obrazu otwiera się w oglądowym paradoksie współistnienia trwającego w czasie procesu wykształcania się przedmiotowości ze skończonym rezultatem tego procesu.

Jednym z czynników, które uniemożliwiają przełożenie czasu obrazu na czas, jakim posługuje się widz, jest również przestrzeń. Dotychczas spojrzenie kierowane było przez fragmenty obrazu wpisujące się w płaszczyznowy układ podporządkowany kwadratowi ściany i sekwencji horyzontalnych pasm (cienia łóżka, podłogi i światła) w dolnej części pola. Naturalne dla widza stojącego przed płótnem próby zdefiniowania jednoznacznego kontekstu przestrzennego zawodziły. Dzieło nie pozwalało na identyfikowanie się widza z sytuacją w obrazie. Z kolei finalna postać kobiety pozornie jawi się jako część obrazu Hoppera, którą widz jest w stanie oswoić i z którą może się utożsamić. Plastyczny, sugestywny modelunek nagiego ciała kobiety wydaje się otwierać przestrzeń w sposób bardziej klarowny niż cokolwiek, co zostało dotychczas w obrazie napotkane. Jednak, jak się przekonamy, sposób bycia postaci nie po-

zwala na nawiązanie z nią bezpośredniego kontaktu, na poczucie, iż widz jest władny nią rozporządzać lub zająć jej miejsce.

Na początku – jakby na marginesie – warto zastanowić się nad zasadnością traktowania obrazu Hoppera jako aktu. W *Kobięcie w słońcu*, jak i w wielu innych pracach tego artysty, z aktem mamy do czynienia tylko w najszerszym tego pojęcia znaczeniu – z przedstawieniem nagiej postaci ludzkiej⁶⁸. Jednak specyfika doświadczenia wizualnego w obliczu analizowanego obrazu, sprawia, iż przedstawienie to wymyka się ramom definicji, która, z perspektywy feministycznej, określa akt (kobięcy) jako wizerunek nagiego ciała kobiecego przeznaczonego dla męskiego oka (erotyzm, jaki budzić ma ten typ obrazów, zawoalowany jest wysokim statusem instytucji sztuki, a także kulturowo uwarunkowaną konwencją przedstawieniową), gdzie postaci prezentują się widzowi bez świadomości bycia oglądanymi – są budzącym pożądanie obiektem estetycznym wystawionym na pokaz⁶⁹. W takim ujęciu akt sprawia, iż postać zostaje poprzez spojrzenie wyjęta z kontekstu dzieła, zawłaszczona przez uprzedmiotawiające spojrzenie widza. Jak pamiętamy, ukazana kobieta jawi się jako rezultat oglądowego wydobywania jej formy z płaszczyzny. Jednak jej finalna postać nie traci kontaktu z obrazem na rzecz widza. Wprost przeciwnie: w wyniku napięcia powstałego za sprawą starań podmiotu oglądu, by poprzez spojrzenie pozyskać kobietę niejako „dla siebie”, jeszcze wyraźniej rysuje się jej zależność od warunków dzieła.

Dojrzała fizyczność postaci została namalowana dość swobodnymi, lecz starannie modelującymi plastyczną formę pociągnięciami pędzla. Ostre światło różnicuje barwę jej skóry i podkreśla silne, muskularne udo (niemal tak duże, jak profil korpusu!), a tylna część jej ciała jest zacieniona. Zwyczajność ukazanej sceny przywodzi na myśl przełamujące ówczesne konwencje przedstawienia toalet Degasa. Tam jednak postaci prezentowane były w karkołomnych pozach: skurczone, wygięte, zajęte własnym ciałem podczas intymnych, codziennych czynności. W obrazie Hoppera, z kolei, postać jest wyprostowana, statyczna i bierna, wydaje się pogrążona w kontemplacji widoku za niewidocznym oknem, zajęta własnymi myślami i niepozorną czynnością palenia papierosa, niczym uwspółcześniona, „rozebrana” wersja kobiety z obrazów Vermeera.

Zauważalny jest podział postaci na dwie części, które odpowiadają zasadniczemu ukształtowaniu ciała ludzkiego: korpus i partię nóg. Górna część ciała jawi się nieco inaczej ze względu na stosunkowo jednorod-

⁶⁸ Zob. K. Kubalska-Sulkiewicz (red.), *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, Warszawa 2004, s. 6.

⁶⁹ Omówienie tego problemu w kontekście interpretacji aktu Kennetha Clarka, T.J. Clarka i Johna Bergera w: L. Nead, *Akt kobiety. Sztuka, obscena i seksualność*, Poznań 1998, s. 31-38.

ne tło ściany. Przy bliższym oglądzie zauważymy charakterystyczne dla prac Hoppera „obramienie” w postaci długich duktów pędzla, które, niczym malarski nimb, „wyjmuje” sylwetę korpusu kobiety z kontekstu tła i problematyzuje jej przestrzenne usytuowanie. Z kolei partia ud została uwydatniona kolorystycznym kontrastem jaśniejszego ciała i granatowej narzuty. Ich masywny kształt jest również istotnym argumentem pozwalającym przełamać horyzontalnie zorientowaną pościel i ramę łóżka. Nogi kobiety są zatem częścią ciała, która postrzegana jest zgodnie z warunkami przestrzeni. Dodatkowym elementem ustalającym owo „rozdwojenie” postaci jest jej prawe przedramię (jedyne widoczne), które dzieli górną i dolną część ciała w taki sposób, że kobieta wydaje się składać ze stosunkowo smukłego popiersia wspartego na masywnej „kolumnie” silnie umięśnionych nóg. Linia ręki wzmocniona jest nieco niżej przez górną krawędź widocznej w tle narzuty. Odcinek ciała pomiędzy nimi tworzy coś na kształt kapitelu owej człowieczej kolumny, gdzie wyraźnie rysuje się przestrzenna relacja wydobyta poprzez kontrast przedmiotu (ciała) i tła (narzuty). Podstawą dla tej złożonej konstrukcji jest słoneczne pasmo.

Paradoksalnie, powyżej zanotowany podział nie rozbija integralności sylwetki postaci, gdyż zostaje zrównoważony przez wertykalne, biegnące wzdłuż jej ciała pasmo światła z przodu i cienia z tyłu. Ponadto poziom ręki kobiety zostaje optycznie zrównoważony przez relację prawej krawędzi ramienia i kontynuującego ją konturu pośladka. Biorąc pod uwagę możliwe zróżnicowanie wzajemnego stosunku tych dwóch linii, właśnie takie, a nie inne rozwiązanie jest tym bardziej znaczące. Nie mamy tu zatem do czynienia z fragmentacją ciała, lecz wskazaniem na zawartą w sposobie jej bycia w dziele wewnętrzną różnicę, która nie dopuszcza do uprzedmiotowienia przez spojrzenie i ustalenia z fizycznością kobiety komfortowej relacji oglądowej. W rezultacie, dzięki samemu obrazowi, widz musi zwrócić uwagę na istotność czegoś innego – czegoś, co zaledwie można nazwać czynnością: stania o własnych siłach, dosadnej afirmacji bycia w dziele i dziełem jednocześnie. Jej ciało nie jest wystawione na pokaz, lecz, poprzez samoróżnicowanie się w oglądzie związanym z płaszczyzną, prezentuje się w paradoksie „aktywnej statyczności”. Zatem, choć początkowo mogło się tak wydawać, kobieta nie jest z góry danym przedmiotem spojrzenia, który jest tu oto, dla widza na wyciągnięcie ręki; nie jest on władny nią rozporządzać. Jego udziałem jest aktywizująca oglądowy potencjał obrazu cierpliwa lektura, która pozwala mu zweryfikować swoje początkowe wrażenia i przekonania. Widz nie może się czuć jak Demiurg, który kreuje, by wziąć w posiadanie – kobieta przynależy nie do niego, lecz do obrazu, a może nawet odwrotnie, biorąc pod uwagę jej centralną dla procesu oglądu rolę, to obraz i widz zależny jest od bohaterki płótna Hoppera.

Niejako na marginesie warto zanotować już teraz pewien związany z ciałem postaci moment, którego znaczenie okaże się bardziej istotne na dalszym etapie oglądu: skos dłoni kobiety, w której niedbale trzyma papierosa, element wyraźnie przekraczający sylwetę postaci, stanowi „wentyl” dla owego oglądowego napięcia zawartego w strukturze ciała kobiety. Linia, którą wyznacza palec postaci, jest kontynuowana przez ukośne zakończenie świetlistego „dywanu” i wskazuje na finalny etap wędrówki po obrazie – prawy, dolny róg płótna. Pokrywa się ona jednocześnie z ważnym elementem „unerwienia” pola obrazowego – jego przekątną⁷⁰, która odsyła również do pierwszej fazy oglądu (narożnego prostokąta). Można powiedzieć, że stanowi ona oś bycia postaci w obrazie.

Mimo iż postać jest statyczna i jej miejsce w dziele wydaje się ustalone i niezmiennie, spojrzenie kobiety oraz żółte pasmo sygnalizują możliwość ruchu w prawo – w stronę źródła światła. Ważnym czynnikiem jest tutaj również relacja postaci i narzuty na łóżku. Jej część po lewej stronie przyczyniła się do powstania kobiety (w obu znaczeniach tego słowa). Z kolei fragment widoczny przy prawym końcu łóżka formuje dynamiczny, ściśle przylegający do przedniej partii ud kobiety „dziób”, stwarzający oglądowe wrażenie „ciągnięcia” postaci w prawą stronę. Ta sugerowana aktywność napotyka jednak na opór – drewniany słupek będący przedłużeniem nogi łóżka. Ruch jest wstrzymany, lecz jeszcze nie wykluczony ze względu na analogię pomiędzy kobietą a owym stolarsko opracowanym narożem. Zaokrąglona główka oraz nóżka i ich odpowiedniki od strony ściany syntetycznie powtarzają kształt piersi kobiety i dolnych części jej nóg. To oglądowe podobieństwo tworzy obszar napięcia pomiędzy postacią a narożem łóżka. Kobieta znajduje się w momencie zawahania pomiędzy możliwością ruchu w kierunku domniemanego źródła światła – do czego zachęca świetliste pasmo – a pozostaniem w wyznaczonym jej przez obraz miejscu (jest to również dokonujący się w spojrzeniu dylemat widza pomiędzy warunkami dyktowanymi przez obraz a projekcją w dzieło własnego rozumienia świata związanego z racjonalną oceną wizualnych danych, która zawsze jest czymś innym niż to, co oferuje nam przedstawienie). Ostatecznie jednak spojrzenie napotyka przeszkodę w postaci pionowej krawędzi ściany, która stanowi zamknięcie tej części obrazu. Nie bez znaczenia będzie też skojarzenie boku drewnianego słupka (o kształcie prostokąta) z prostokątem znajdującym się w górnym lewym rogu pola, od którego spojrzenie rozpoczęło wędrówkę po obrazie. Postać odnosi się za jego pośrednictwem do początku i końca tego etapu oglądu.

⁷⁰ Zob. R. Arnheim, *The Power of the Center...*, s. 107-112.

Widz, nie mogąc osnuć narracji obrazu wokół potencjalnego ruchu bohaterki obrazu, próbuje ustalić przedmiot jej spojrzenia. Widzenie uwzględniające przestrzeń pomija wszystko, co nie może znajdować się na linii jej wzroku. Jednak ten sposób oglądu zawodzi: spojrzenia natrafia jedynie na przycięty przez prawą krawędź pola obrazowego fragment firanki. Logika podpowiada, że jest ona indeksem okna znajdującego się w ścianie naprzeciwko kobiety⁷¹. Świadczy o tym również żółte pasmo, które w realnym świecie powstać mogłoby tylko w wyniku wpadającego do wnętrza światła. Jednak, ponieważ widz nie może odnaleźć okna lub innego rodzaju przestrzennego otwarcia, jego spojrzenie powraca do postaci.

To, co nie wkracza w obszar spojrzenia kobiety, wydaje się również mniej istotne dla zainteresowanego narracyjnym wymiarem przedstawienia widza i jest pomijane, lub marginalizowane (choć zajmuje połowę obrazu!). Tymczasem oś łącząca oko postaci z krawędzią pola „spina” elementy znajdujące się „po drodze” i nakazuje widzowi zwrócić uwagę właśnie na nie. Chcąc kontynuować ogląd, widz zmuszony jest porzucić modus widzenia związanego z projekcją przestrzeni w obraz, a co za tym idzie – zaprzestać poszukiwania anegdotycznego sensu dzieła. Identyfikacja z postacią jest możliwa jedynie na warunkach narzuconych przez obraz.

Pierwszym elementem, jaki napotyka „zawiedzione” spojrzenie, jest właśnie otwierające się na-i-dla niego okno. Dzieło prowadzi grę z widzem – odpowiada na jego życzenia (poszukiwanie okna jako prawdopodobnego przedmiotu spojrzenia kobiety), lecz przewrotnie, zgodnie z logiką świata obrazu, a nie człowieka. Ukazujący się widok to delikatnie złamany bielą błękit nieba i, w dolnej partii, dwa zielone pagórki. Jest to banalny, powtarzający się w wielu obrazach Hoppera pejzaż – a przecież tak wyraziście wyeksponowany miejscem, jakie zajmuje w polu obrazowym, tak bezceremonialnie otwierający się na widza.

Jeśli wcześniej optyczne napięcie dotyczyło ściany, wizualnie utożsamianej z powierzchnią obrazu, oraz elementów znajdujących się bliżej widza, to okno przywołuje relację odwrotną, polegającą na iluzji głębi otwierającego się widoku. Istotniejsze jest jednak to, iż kształt okna można interpretować jako zmniejszone powtórzenie geometrycznej regularności ściany i jej płynną kontynuację. Spojrzenie nie jest w stanie precyzyjnie uchwycić przestrzennej relacji pomiędzy oknem a ścianą, ponieważ jej prawa krawędź konstryuuje jednocześnie lewą granicę okiennego otwarcia. Z kolei naprzeciwległy brzeg nakreślony jest przez

⁷¹ Indeks w świetle semiotyki Ch.S. Pierce’a jest znakiem, który zakłada konieczność istnienia przedmiotu swego odniesienia. Omówienie tego problemu znajduje się na przykład w: M. Bal, N. Bryson, *Semiotics and Art History*, „Art Bulletin”, t. 73, czerwiec, 1991.

pion wiszącej zasłonki. W górnej partii okna pozioma linia podziału okiennego przywołuje granicę obrazu: jest jedyną horyzontalną prostą idealnie doń równoległą. Prostokąt, który tworzy wraz z krawędzią pola, jawi się jako poziomy wariant fragmentu obrazu, od którego zaczęliśmy lekturę *Kobiety w słońcu*. Odpowiednikiem wydzielonego pola na górze są delikatne łuki pagórków w dolnej partii okna. Na jednym z nich widzimy odbłask słonecznego światła. Tworzą one wspólnie formę, która nawiązuje optycznie do falowanego grzbietu pościeli, a przede wszystkim do kształtu zwiniętej kołdry i ud kobiety. Poniżej, na parapecie, wzrok widza przyciąga złociste wąskie pasemko, które skojarzyć można z jaśniejącym pasmem na podłodze.

Górny, otwierający się na płaszczyznę nieba prostokąt i odpowiadająca mu obszarem zajmowanym w okiennym otwarciu strefa pagórków, są syntezą napięcia pomiędzy płaszczyzną i przestrzenią, podczas gdy sam widok rozumiany jako iluzjonistyczne otwarcie na świat, wydaje się marginalny i błahy. Zakwestionowany został również przedmiotowy charakter okna-ramy: poza parapetem i górną listwą podziału nie widzimy żadnej z jego rzeczywistych krawędzi. Konflikt widzenia, a także przywołanie elementów, które nawiązują swą formą do fragmentów poznanej już części obrazu (narożny prostokąt, zwój kołdry i uda kobiety oraz żółte pasmo) powodują oglądowe wrażenie kondensacji wcześniejszego fragmentu pola ujętego w kwadrat ściany, a tym samym powtórnego „ściągnięcia” granic obrazu.

Następnym elementem napotkanym przez widza jest wertykalne pasmo podwieszanej u krawędzi pola zasłonki. Wzrok „ześlizguje” się powoli w dół, klucząc nieco po fałdach wiszącej materii, która nagle urywa się i ukazuje miejsce zetknięcia się dwóch ścian oraz podłogi. Jest to wyraźne i nieprzypadkowe wskazanie na punkt, który wydaje się najdokładniej opisywać stosunki przestrzeni wnętrza i daje widzowi nadzieję na jednoznaczne otwarcie się obrazu na obszar, w którym mógłby się odnaleźć. Moment ten informuje też, poniewczasie, że okno znajduje się we wnętrzu lub rodzaju wykuszu.

Przestrzeń podkreślona jest wyraźnym skosem dolnej krawędzi ściany w prawo i zachęca widza do próby wizualnego „usadowienia” się w dziele. Napotyka on jednak na kilka elementów, które problematyzują związaną z pozaobrazową rzeczywistością iluzję trzeciego wymiaru. Między innymi wiążą się z tym trudności, jakie następcza próba ustalenia dokładnego położenia źródła światła względem wnętrza. Kąt padania światła na podłogę pokoju i kąt ściany, w której musiałyby się znajdować okno, zakłada takie położenie słońca, które wykluczałoby smugę światła na parapecie wcześniej omawianego okna. Ponadto profilowe ujęcie ciała kobiety sugeruje, że nie stoi ona na wprost niewidocznego na obrazie

okna, lecz nieco z boku (po lewej), a snop światła wpada do wnętrza pod pewnym kątem.

Innym czynnikiem przyczyniającym się do oglądowej ambiwalencji po prawej stronie pola jest nieregularne malarskie opracowanie ściany. Za przykład służyć może kontrast stosunkowo równomiernie położonej warstwy farby wzdłuż firanki z obszarem powyżej i po lewej stronie wiszącego na ścianie, niewielkiego obrazu, gdzie widz dostrzega wyraziste i jakby przypadkowe ślady pociągnięć pędzla (różnica może nie być dość wyraźna na mniejszych reprodukcjach).

Momentem, który przykuwa spojrzenie widza w nadziei odnalezienia stabilnego punktu odniesienia, jest właśnie ów obrazek z białym *passerpartout*, który, poza firanką, stanowi jedyne figuralne urozmaicenie ściany. Poza horyzontalnym podziałem na dwie swobodnie namalowane części, nie widać, co przedstawia. Jednocześnie jest to miejsce w obrazie, gdzie materia malarska jest najlepiej widoczna – tak, jakby artysta chciał powiedzieć z pewną dozą ironii: „oto jest właśnie obraz, który namalowałem”, próbując odwieść nas od kojarzenia pozostałej części przedstawienia z jego bezpośrednią aktywnością. Poza przedmiotową ramą, obrazek został dodatkowo obwiedzony podłużnymi duktami pędzla, które „wyjmują” go ze ściennego kontekstu, a przynajmniej redukcją wrażenie przestrzennej korespondencji płaszczyzn ściany i obrazka. Jego położenie względem skośnej ściany jest niejasne również ze względu na zachwianą perspektywę i niesymetryczne usytuowanie w stosunku do któregośkolwiek z elementów w tej części płótna Hoppera. Podczas gdy górny odcinek ramy obrazka kieruje się ukosem w górę, celując w róg pola, dolny jest niemal równoległy do poziomych krawędzi *Kobiety w słońcu*. W rezultacie indukowane jest postrzeżeniowe napięcie przyciągające obrazek ku narożu pola (wrażenie to pogłębia jego „ułożony” odpowiednik po lewej stronie obrazu, od którego widz rozpoczął ogląd), a ściana w górnej partii (w przeciwieństwie do dolnej) wydaje się być niemal równoległa do płaszczyzny pola.

Tak właśnie namalowany obrazek nie jest efektem przypadku, bowiem wyraźnie wpisuje się w obrazową konieczność, rządzącą logiką następstwa poszczególnych elementów *Kobiety w słońcu*. Wyjściowa, prostokątna forma wraz ze swym rozwinięciem w postaci kwadratu ściany, jest bezpośrednio włączona i warunkowana przez granice płótna. Dalszy etap, po wykształceniu się postaci, stanowi skondensowane przywołanie regularności kształtu pola w formie okna, które, nawiązując do stereotypu obrazu jako okiennego otwarcia, jednocześnie go kwestionuje. Z kolei obrazek jawi się jako następna, zmniejszona w stosunku do poprzedzających go elementów forma geometryczna. Jest ona jednak nieregularna, przemieszczona względem granic obrazu (oraz sekwencji

ściana – okno); wydaje się, że lewituje samoistnie na tle szarawej ściany, że jest to „zbuntowany” element dzieła Hoppera, odpowiadający zaskakującemu poszerzeniu przestrzeni pokoju⁷². Sekwencja elementów od lewej do prawej układa się w porządku wznoszącym, a tym samym jawi jako logiczna konsekwencja wychylenia świetlistego pasma.

Nie bez znaczenia jest również fakt, iż mamy tu do czynienia z motywem obrazu. Stanowi on wewnątrzobrazowy metakomentarz; kondensuje oglądowe wrażenie, które można by sformułować mówiąc, iż w tej partii pola obraz Hoppera (tak jak obrazek) ulega rozchwianiu, jest wizualnie niespójny, zawodzi oczekiwania widza i nie pozwala się rozpoznać jako logiczna całość. Wymyka się zarówno regularności perspektywy, jak i płaszczyznowemu przyporządkowaniu względem granicy pola obrazowego. Innymi słowy, ów niewielki obraz na ścianie sygnalizuje zbliżający się nieuchronnie rozpad figuracji na rzecz powrotu do abstrakcyjnego wymiaru obrazowej płaszczyzny.

Ostatnim przedmiotowym elementem w tej części pola jest firanka. Jak zauważyliśmy, jest ona znakiem powiadamiającym o istnieniu okna, przez które światło dostaje się do wnętrza i ku któremu patrzy kobieta. Jednak ponieważ okno nie zostało namalowane, wizualnie silniejszy jest jej związek z granicą pola. Pojawia się tutaj przewrotna gra z widzem polegająca na napięciu pomiędzy wyobrażeniową projekcją, językiem i obrazem. Widz doświadcza osobliwego przesunięcia znaczeń: firanka nie odsyła poza obraz, lecz sygnalizuje, iż owo racjonalnie skonstruowane przez widza okno, u którego ram jest podwieszona, to sam obraz, na który patrzy zarówno widz, jak i ukazana postać. Firanka-kulisa, okno-którego-nie-ma i rama obrazu przywołują wspólnie topos Albertiańskiego okna na świat tylko po to, by go przy udziale spojrzenia widza radykalnie zakwestionować. Ów fragment namalowanego, jaśniejszego materiału i jego sens jest logiczną konsekwencją wizualnie chwiejnej formy wcześniejszego elementu, czyli obrazka, ponieważ w wyniku gry, jaką prowadzi z widzem, zmusza go do ostatecznego uznania triumfu obrazowości nad imitacją. Gra ta antycypuje również moment ostatecznego powrotu zjawiskowej rzeczywistości do obrazowej płaszczyzny. Z kolei kobieta, na wzór widza, który, zgodnie z teorią Brötjego, obcując z dziełem sztuki rozpoznaje swój sposób bycia w świecie, spogląda w stronę domniemanego okna, a w istocie patrzy na sam obraz i dostrzega w nim samą siebie. Jest to moment, w którym sytuacja widza i postaci, w pewnym sensie zajmującej jego miejsce, stają się sobie najbliższe. Kobieta,

⁷² Pouczające może być zestawienie tego motywu w dziele Hoppera z podobnymi, lecz inaczej funkcjonującymi w obrębie całości obrazami wiszącymi na ścianach wewnątrz w pracach Jamesa McNeilla Whistlera.

będąc częścią dzieła, prezentuje je widzowi, stając niejako „obok” niego, patrząc na obraz razem z nim.

W końcowym etapie oglądu, niejako dopowiadającym poczynione wyżej uwagi spojrzenie widza ześlizguje się po łuku firanki, ku przestrzemi pomiędzy jej dolną krawędzią i końcem żółtego pasma na podłodze. Wzrok widza nie ma już żadnego punktu zaczepienia, dosłownie zawisa nad ciemnoszaro-zieloną „przepaścią” naroża obrazu. Krawędź ściany odsyła spojrzenie poza obraz, a skos świetlistego pasma wskazuje róg pola, w którym nie ma nic poza sygnaturą artysty. W tej części obrazu miejsce figuracji zajmuje abstrakcja, przestrzeń jest nieokreślona. Następuje, używając słów Brötjega, „rozciągnięcie na powrót w obrazową płaszczyznę”⁷³ tego, co po lewej stronie stanowiło jej zagęszczenie. Moment ten jawi się jako wizualna zapadnia – spojrzenie zostaje strącone w czeluść naroża pola powstałą w wyniku oderwania się pasma światła od granicy obrazu (do której jednak nie przestaje odsyłać), owego „pierwszego poruszenia” dzieła prowadzącego do wykształcenia się przedmiotowej rzeczywistości.

Zauważyliśmy już wcześniej, że prawa krawędź żółtej platformy powtarza i kontynuuje kierunek wyznaczony przez palec kobiety, który niemal idealnie pokrywa się z przekątną pola. Bohaterka obrazu zdaje się dosłownie wskazywać palcem na horyzont swojego bycia – płaszczyznę z przydaną jej granicą, gdzie w początek wpisany jest nieuchronny koniec (zależność tę potwierdza właśnie łącząca oba etapy przekątna). Warto również zauważyć, iż linia ta strukturalnie „odcina” górną partię postaci od reszty ciała, eksponując rolę spojrzenia, które sięga poza uwarunkowania ukazanego „tu i teraz”, dostrzega jakby więcej. Z kolei dolna część wydzielonego przez przekątną pola ukazuje przede wszystkim relację postaci i pasma światła. Powyższy podział zakreśla również dwie uzupełniające się i wzajemnie warunkujące strefy wpływu: w pierwszym przypadku jest to linia spojrzenia kobiety związana ze stopniową dezintegracją zjawiskowej rzeczywistości, w drugim platforma światła, która ową rzeczywistość stwarza.

Oglądowa jedność i spójność obrazu Hoppera polega również na możliwości uzgodnienia początkowego rozumienia genezy świetlistego pasma z końcowymi wnioskami analizy. Jeśli przedstawienie byłoby traktowane jako odzwierciedlenie fragmentu widzialnej rzeczywistości, źródłem światła powinno być implikowane okno, ku któremu zwraca się postać. Jednak, przyjmując, że przedmiotem spojrzenia kobiety nie jest jakiś niedostępny nam widok, lecz przede wszystkim obraz z przydaną mu granicą – a, jak ustaliliśmy, pasmo światła właśnie z granicy zostało

⁷³ M. Brötje, *Obraz jako stworzenie*.

wydobyte – to werbalna artykulacja tej relacji pozostaje taka sama – zmienia się tylko sposób jej rozumienia, czy może raczej *widzenia*.

Wnioski dotyczące światła w obrazie Hoppera i niewidzialnego okna uzupełniają się: pasmo stwarza postać, a jego część sięgająca partii dzieła daleko przed nią dosłownie „podkreśla” i odnosi wszystko, co dzieje się w obrazie, do sytuacji kobiety, jest wydobytym bezpośrednio z granicy horyzontem jej bycia. Jednak za cenę stworzenia, owego oderwania od krawędzi pola, kończy się ono tam, gdzie przedmiotowy charakter dzieła zapada się ustępując miejsca płaszczyźnie. Spojrzenie kobiety, kierujące się ku prawej krawędzi płótna, oraz jej związek z horyzontalnie zorientowanym pasmem pozostającym w napięciu z dolną granicą pola świadczą o oglądowej spójności sensu dzieła. Granica jest jednocześnie miejscem, od którego rozpoczyna się proces stworzenia postaci i wszelkiej zjawiskowej rzeczywistości w ogóle i horyzontem wyznaczającym jej przemijalność. Sens obrazu Hoppera można zatem określić, sięgając po sformułowanie Yvesa Bonnefoya, jako dokonująca się w spojrzeniu widza „synteza bycia” kobiety w słońcu⁷⁴.

Dzieło wydarza się spojrzeniu widza i jest ono również jego doświadczeniem. Obraz prowadzi z nim grę i stopniowo narzuca mu swoje warunki. Postać nie jest „z góry dana”, lecz zostaje wydobyta z obrazu przy aktywnym udziale widza, który próbuje odnieść własną sytuację do sytuacji, w jakiej znajduje się kobieta. Utożsamienie z postacią jest jednak możliwe tylko w oglądzie zakładającym płaszczyznową determinantę namalowanej rzeczywistości. Widzieć oczyma namalowanej przez Hoppera postaci, to widzieć w obrazie jego odslaniającą się obrazową istotę, która, rozumując w duchu Brötjego, zdradza egzystencjalny wymiar doświadczenia dzieła sztuki. Jednym z istotniejszych momentów *Kobiety w słońcu* jest napięcie pomiędzy oknem a obrazem. Widz, podążając za spojrzeniem postaci i jednocześnie spoglądając na płótno, niejako „samodzielnie” musi stawić czoło prowokacji przygotowanej przez dzieło w postaci zestawienia niewidocznego, lecz wyraźnie implikowanego okna po prawej stronie płótna oraz bezceremonialnego okiennego otwarcia na wprost. To, co widoczne i pozornie oczywiste, oraz to, co jedynie sugerowane i czego sens ujawnia się dopiero podczas wnikliwej lektury dzieła, uzupełnia się i stanowi aktywizujący się w oglądzie polemiczny komentarz dotyczący obrazu jako „okna na świat”, które okazuje się być oknem na samego widza. Podwieszona u prawej krawędzi firanka jest kulisą, która, na zasadzie dynamicznej wolty ujawnia dotąd niewidoczne okno jako ramę obrazu, przed którym stoi widz, a tym samym stawia nama-

⁷⁴ Y. Bonnefoy, *The Photosynthesis of Being: Edward Hopper*, (w:) idem, *The Lure and the Truth of Painting: Selected Essays on Art*, Chicago 1995, s. 143.

lowaną kobietę na jego miejscu. Dokonująca się w ten sposób identyfikacja widza z postacią pozwala mu przejrzeć się w „lustrze sztuki” i zdać sobie sprawę, że jego bycie nakierowane jest na to, co możemy nazwać w rozmaity sposób, jednak zawsze nieadekwatny, bo przekraczający nasze rozumienie. Jednocześnie w takie doświadczenie wpisane jest również uświadomienie sobie nieuchronnej skończoności bycia w świecie, jego stopniowy rozpad na rzecz rozpoznania czegoś istotniejszego.

BEHOLDERS OF THE PICTURE.

MOTIVE OF A FIGURE IN EDWARD HOPPER'S OEUVRE

Summary

The present paper is an attempt at an analysis of a group of Edward Hopper's paintings showing a human figure – one of the iconographic motifs that are most characteristic of the American artist's oeuvre. I deal with the problem of a tension between the apparent realism of the selected works and the experience of viewing, which undermines the realistic paradigm and points to strictly pictorial properties of a painting, such as the surface and its boundary. I also try to point out the irreducibility of Hopper's images to discourse and linguistic signification. My interpretation is inspired mainly by hermeneutic theories of art practiced by such art historians as Gottfried Boehm and, most of all, Michael Brötje. The hermeneutics proposed by the latter author has great impact on the final, meticulous analysis of the work titled *Woman in the Sun* – one of a relatively large number of pictures showing people in the interiors, looking through or towards a window. The interpretation of this work can be treated as a kind of an extensive conclusion of the whole text showing the complexity of Hopper's art revealed in the dialogue between the painting and the viewer.

At the beginning of the essay I bring up two important critical statements by Brian O'Doherty and Clement Greenberg. The former noticed the recurrence of a relatively narrow choice of iconographic motifs typical of Hopper throughout his artistic career. The critic suggested that Hopper's iconography can serve as a springboard for the discovery of his true "voice", which is something different from the actual artist or his myth. This voice transcends historical boundaries and, reconstructed by a critic, updates the sense of an artwork. O'Doherty's discussion seems to echo Gadamerian hermeneutics with the notion of "the fusion of horizons" of the work and the interpreter, which enables to retrieve the immanent meaning of an analysed object. As a result, concentration on the returning iconographic motifs (and corresponding compositional strategies) is a good starting point for an analysis, which will turn into a critique of iconography itself. Later, I focus on the contentious problem of Hopper's realism and the critical text by Clement Greenberg, who wrote that the American artist's art requires "a new category of art" and claimed that if Hopper had been a better painter, he would not have been such a great artist. This

paradox sheds some light on the ambivalent status of his art and his artistic potential residing in what can be regarded as erroneous, anomalous or fortuitous with respect to the image of reality.

Figurative images (presenting people) usually tell a viewer a story inscribed in a visual structure of a work. However, in Hopper's case the synthetic working of the human figures along with the lack of action and eye contact between the depicted human and the viewer, impersonal character of their surroundings and paucity of painterly matter, contribute to disruption and suspension of pictorial narration. Neither can one speak of the Barthesian "reality effect" nor the Cullerian "vraisemblabilisation". The tension between the realist figuration and the difficulty to read the anecdote, encourages narrative projection unsubstantiated by the visuality of the picture: a discursive superstructure of meaning, which creates a myth (as understood by Roland Barthes). Hopper's mythology is a prevailing problem of critical texts devoted to this artist. His paintings are described in terms of melancholy, loneliness, the alienation of an individual from a modern American society as well as the biography of the artist (due to ambiguous narration a similar mechanism of mythologizing has been noticed by Norman Bryson in the case of an apparently different painter than Hopper – Antoine Watteau). This interpretive perspective seems to lead to a dead end and therefore I propose to focus on strictly pictorial aspects of Hopper's works, which would do justice to the special "way of being" of painted figures. The interpretation of the American artist's paintings is most fruitful only if the meaning of these images is achieved in the process of seeing and with special care to its visual properties.

The next part of the paper focuses on the paintings in more detail and narrows the discussion to pictures presenting a human figure staring at something behind a window. The concentration on just the one type is dictated by the scope of the article but also by the fact that most of the conclusions concerning this group of works are valid for most of Hopper's paintings showing humans. The most remarkable feature of these images is ambivalence caused by an unknown object of the presented humans' sight. The viewer cannot establish it and grasp the action of the picture in one sentence: "He/she is looking at..." This narrative incompleteness shows the insufficiency of translating the visual into the verbal because the picture has more to offer. The following analyses of selected Hopper's paintings show the way the viewer is made to notice the pictorial surface and its boundary as the crucial constituents dominating and shaping the sense of the elements within a picture as a completed whole. The role of a human figure in Hopper's paintings is crucial for the change of viewer's perception and the opening up of the picture to a dialogue with the interpreter. Humans in his works can be treated as "mute" focalizers (to use a term adopted by Mieke Bal from her theory of narratology), which point to what O'Doherty named areas of "deferred interest" that elude the logic of perspective, depth, the inside and the outside. As a result, which has been spelled out in the analyses, Hopper's paintings reveal so called *Bildlichkeit* of a picture, a notion used by Gottfried Boehm to describe the "nondiscursive specificity of a pictorial medium", based on the surface and its confines. Any attempt at reaching the sense of Hopper's pictures requires viewing the figurative or the realistic through the focus of the above mentioned properties.

The last part of the paper is devoted to a meticulous analysis of *Woman in the Sun* (1961). The analysis is inspired by the existential – hermeneutic science of art proposed by a German art historian Michael Brötje. His theory draws on Heideggerian fundamental ontology and thus Brötje's reflections on art gain ontological dimension. He rejects all history-bound, iconological or sociological interpretations in favour of the direct confrontation with what is there on the canvas. For Brötje, the most important aspect of a painting is its surface. However, it is not understood as a physical entity but a strictly visual one, which reveals itself in the process of seeing as a result of a tension between the referential (and spatial) elements of a picture and its original flatness. According to Brötje, the surface is a synonym of the meta-physical horizon – the absolute. In the process of seeing the viewer experiences his existential disposition directed towards the absolute and aims at transcending his limitations. The being of a human in front of a canvas relates to the being of the presented image. This leads us on to another aspect of the art historian's theory, namely, the idea of a work of art as "a place of creation". Brötje sees paintings as a never-ending "happening in seeing", "an emanation of revealing" of the phenomenal reality from the surface. In other words, the viewing and interpreting a painting is not a passive description of the already given image, but an active extraction and creation of pictorial reality. As a result, it is exactly the "happening" of an artwork in the eye of the beholder that itself constitutes the meaning of a painting.

Woman in the Sun belongs to a group of paintings which are sometimes referred to as describing a human's existential condition. Those remarks are, however, superficial and cursory, rooted in the mythology of Hopper's painting rather than its visual structure. My interpretation of this picture demonstrates the way the human figure is brought into its phenomenal existence in the painting. The analysis starts in the top left corner of the canvas, where the pictorial reality starts to crystallize (having the boundary of the surface as its horizon), and is brought to an end on the bottom right, where figuration returns to the surface. The key element of the picture is a shaft of sunlight on the floor of the room, which constitutes a visual platform for the woman. It optically connects the female figure both to the edge of the painting on the left and the off-the-frame window on the right – the apparent source of light. It also dominates and condenses the whole composition of the picture. The analysis proves that the purely visual sense of the sunny strip overlaps with the referential one and testifies to the immanent unity of Hopper's work. The crucial aspect of this interpretive perspective is the viewer, who unsuccessfully attempts to project his situation into the picture, identify himself with the woman and, by implication, regard the painting as a fragment of reality (there are also some implications for the discussion of this work from the perspective of male gaze: the viewer is unable to appropriate and objectify the female body due to its "being-in-becoming", rather than being just "given"). The object of the woman's sight is invisible – the window she seems to be looking through is merely suggested by a fragment of a curtain. Normally an anecdote in any work of art distracts our attention from its purely visual aspects but, because the narrative of *Woman in the Sun* is disrupted, the viewer is compelled to notice the very quality of the painting, which might otherwise seem meaningless. The line of the woman's sight links the elements between herself and

the edge of the painting, such as a fragment of a landscape opening up to a viewer or a little picture which also turns up to be of importance. In the course of a careful analysis the picture shows us the full circle of being, from birth to death, which inexorably complement each other. The woman is in fact looking at her own being, which "takes place" along with the process of seeing the picture by the viewer. It is only there that an identification of these two can actually take place.