RUCH FILOZOFICZNY
LXXXI 2025 2

CC BY ND

Kamil Rajkowski
Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie
ORCID: 0009-0006-0724-9273
e-mail: kamil.rajkowski@doktorant.uken.krakow.pl

DOI: http://dx.doi.org/10.12775/RF.2025.020

Trzy tezy Martina Seela o fenomenologii obrazu

Niniejsza praca stanowi omówienie zasadniczych kwestii związanych z fenomenologicznym ujęciem materialnego obrazu. Pragniemy zająć się szczególnie sposobem bycia obrazu oraz procesem konstytuowania się jego sensu. Punktem wyjścia będą rozważania Martina Seela, który zdaje się kontynuować dzieło fenomenologów zorientowanych na estetykę, a przy tym stosuje metodę znaną także bliżej językoznawcom. Po zaproponowanym przez Gottfrieda Boehma zwrocie ikonicznym[1] teoretycy kultury zyskali kolejne narzędzia, które są wykorzystywane w analizie obiektów wizualnych. Głównym problemem jest więc właśnie pytanie o sposób jawienia się nie tyle samego dzieła intencjonalnego, ile raczej sensu danego obrazu materialnego oraz jego jakości. Już Edmund Husserl twierdził, że „widzenie w ogóle jako źródłowo-prezentująca świadomość – obojętnie jakiego rodzaju – jest ostatecznym źródłem uprawnienia wszelkich rozumnych twierdzeń”[2], wskazując przy tym jednoznacznie

[1] Koncepcja ta jest jednocześnie krytyką i kontynuacją zwrotu lingwistycznego, ogłoszonego pod koniec lat 60. przez Richarda Rorty'ego. Zob. Gottfried Boehm, „Różnica ikoniczna”, w: *O obrazach i widzeniu*, red. Daria Kołacka (Kraków: Universitas, 2004), 306–315.

[2] Edmund Husserl, *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii*, t. 1, przeł. Danuta Gierulanka (Warszawa: PWN, 1967), 67.

na fundamentalne znaczenie percepcji. Co jednak istotne, nie interesował się on problemem obrazu w takim sensie, w jakim podejmowali go jego uczniowie pokroju Romana Ingardena oraz Maurice'a Merleau-Ponty'ego. Stąd też wydaje się, że starania Seela powinny zostać wzięte pod rozwagę we współczesnej debacie filozoficznej. Szczególnie że podjął on próbę uwzględnienia materialnych obrazów w najszerszym znaczeniu tego słowa, analizie poddawał zaś między innymi fotografie, odbicia lustrzane, znaki piktograficzne oraz dzieła sztuki – czyli wszystko to, co może być poddane bezpośredniej naoczności.

Na zakończenie swojej książki pt. *Estetyka obecności fenomenalnej*, niejako w ramach podsumowania, Seel wyprowadza trzynaście tez dotyczących obrazu oraz sposobu jego jawienia się. Jak sam przyznaje, postuluje je pod wpływem współczesnej dyskusji, a także opierając się na dziełach Nelsona Goodmana oraz dorobku filozoficznym wspomnianego już Boehma. Należy zaznaczyć, że wpływ obu filozofów na omawiane propozycje jest zauważalny w stopniu znacznym. Wstępne tezy (1–3) dotyczą fenomenów centralnych dla teorii obrazu. Mowa tu nie tylko o obrazie artystycznym, lecz także o obrazach w ogóle. Kolejne tezy (4–7) dotyczą różnic między obrazami figuratywnymi a niefiguratywnymi (z pominięciem rozróżnienia Jeana-François Lyotarda) oraz opisują metodyczny prymat obrazów artystycznych nad nieartystycznymi. Tezy 8–10 są próbą zjednoczenia semiotycznych i fenomenologicznych tez na temat obrazu. Tezy 11–12 dotyczą przestrzeni symulowanej *cyberspace* oraz kina. Ostatnia teza (13) jest prostą konkluzją, która brzmi: „Obrazy nie mogą zająć miejsca tego, co rzeczywiste".

Zdaje się jednak, że Seel nie zakłada wcale ich bezwzględnej prawdziwości, mając na względzie problematyczność samego sformułowania pytania o obraz, przy jednoczesnym zachowaniu jego całkowitej uniwersalności, tj. włączenia w jedną kategorię zróżnicowanych form przejawiania się obrazu w kulturze, uwzględniającą jednocześnie jego ruchome przejawy, z ekranami telefonów na czele, a także statyczne fotografie analogowe, broszury i znaczki pocztowe, włącznie z kopertami, na których mogłyby one zostać naklejone. Jak stwierdza Seel:

> Zachęcony nieostrożnością innych autorów – bądź po prostu nieostrożnością filozofii, która nie dała się wyhamować przez kwietyzm późnego Wittgensteina – podejmę w dalszym toku próbę zarysowania ogólnego pojęcia (materialnego) obrazu[3].

[3] Martin Seel, *Estetyka obecności fenomenalnej*, przeł. Krystyna Krzemieniowa (Kraków: Universitas, 2008), 191.

I dodaje:

> Obrazy są obiektami, które podlegają określonemu ujmowaniu i traktowaniu, dzięki którym jedynie uzyskują status obrazów. Trzeba więc mówić o tym traktowaniu, czyli o tym, co robimy z obiektami określonego rodzaju, kiedy pada pytanie: „Co to jest obraz?" (tyle Wittgensteina być musi). Jednakże obrazy są obiektami, zyskującymi własną dynamikę, gdy są używane jako obrazy, a ta dynamika nie podlega reżyserii tych, którzy je rozważają jako obrazy. Teoria obrazu musi od początku mieć przed oczami jedno i drugie – pragmatyczną i procesualną konstytucję obrazów[4].

W artykule skoncentrujemy się na trzech pierwszych tezach zaproponowanych przez Seela. Każdą z nich omówimy szczegółowo, mając również na względzie ewentualne problemy interpretacyjne, wynikające na przykład z niedoskonałego tłumaczenia[5]. Zostaną one poddane także analizie krytycznej, w której nieco przekornie wykorzystamy dzieła między innymi Ludwiga Wittgensteina, wspominanego przez Seela jedynie w dwóch momentach książki, przywołanych powyżej. Wybór ten został jednak podyktowany nie tylko chęcią przeciwstawienia się założeniom niemieckiego filozofa, ale ma on również charakter czysto pragmatyczny. Spostrzeżenia Wittgensteina, przy domniemanej przez Seela kwietystycznej naiwności, niejako zresztą imputowanej, uwypuklają liczne słabości i niedoskonałości omawianej przez nas teorii. Pamiętając o kontrowersyjnym twierdzeniu autora *Dociekań filozoficznych*, że „nie ma fenomenologii, są natomiast fenomenologiczne problemy"[6], postaramy się odnieść do propozycji zawartych w *Estetyce obecności fenomenalnej*, analizując poszczególne zagadnienia w niej zawarte i dokonując uprzednio ich rekonstrukcji. Wskażemy również na problemy, wobec których tezy Seela zdają się pozostawać obojętne lub niewystarczające.

Tezy o obrazach

Teza pierwsza: *Obrazy są przedstawieniami, które w obrębie jakiejś uchwytnej wzrokowo płaszczyzny prezentują na niej coś widzialnego*[7].

---

[4] Tamże, 192.

[5] Por. Aneta Rostkowska, „Estetyka obecności fenomenalnej", *Estetyka i Krytyka* 2 (2010): 230–234.

[6] Ludwig Wittgenstein, *Uwagi o barwach*, przeł. Bogdan Baran (Warszawa: Aletheia, 2014), 21.

[7] Seel, *Estetyka obecności fenomenalnej*, 193.

W rozwinięciu pierwszej tezy Seel wskazuje na fundamentalny warunek, który musi zostać spełniony, abyśmy mogli w ogóle mówić o obrazie. Chodzi o metodyczne odróżnienie tego, co przedmiot prezentuje, od tego, czym przedmiot fizycznie jest. Początkowo nasze intuicje mogłyby nas pokierować w stronę odróżnienia rozumianego przestrzennie, na przykład wchodząc do pomieszczenia, dostrzegamy obraz, który przykuwa naszą uwagę. Obraz ten zostaje więc odizolowany od otoczenia, odróżniony od reszty bytów, które współwystępują z nim w jakiejś wspólnej przestrzeni. Jednakże odróżnienie Seela przyjmuje coś zgoła innego i zakładamy, że jego stanowisko w tej sprawie można omówić na przykładzie nieartystycznych przedmiotów poręcznych.

Książka rozumiana jako konkretny obiekt w przestrzeni ma w zwyczaju posiadać jakąś okładkę. Ta natomiast stanie się dla nas obrazem dopiero w chwili, gdy zauważymy, że faktycznie coś/jakoś prezentuje. Spoglądając na nią przypadkiem, jako na obiekt zupełnie neutralny i stanowiący ambiwalentny element otoczenia, nie traktujemy jej jako faktycznego obrazu. Dopiero gdy plamy barwne staną się czytelne i utworzą widoczną treść, dojdzie do czegoś, co nazwiemy ujęciem obrazu. Treść ta nie musi być jednak pojęciowa, ponieważ nie chodzi nam bynajmniej o zidentyfikowanie kształtów i przypisanie im znaczeń pojęciowych. Konstytuowanie się tychże nie jest wymagane do mówienia o obrazie. W tym sensie „zwrot ikoniczny" w rozumieniu Seela jest właśnie swoistym odwrotem od języka.

Prezentowane widzialne plamy barw nie muszą być nawet znakami odnoszącymi się do czegoś konkretnego. Jak czytamy:

> Obrazy nie są tylko tym, czym są. Obrazy odnoszą się do czegoś, czym są lub nie są. (Obrazy jednorożców nie są jednorożcami. Obrazy, które odnoszą się do własnej niebieskiej barwy, nie są po prostu tylko niebieskie). Obrazy, jednym słowem, są szczególnym rodzajem znaków. Prezentują coś, odnoszą się do czegoś, co jest widzialne na płaszczyźnie ich obrazu[8].

Z tego wynika, że mogą one korespondować z czymś zewnętrznym, ale ich barwa może odnosić się tylko do siebie samej tudzież do zharmonizowanych barw z bliższego lub dalszego sąsiedztwa. Obraz jest więc polem jawienia się pewnych znaków, które charakteryzują się odniesieniami koncentrycznymi. Te z kolei mogą pełnić funkcję ekspansywną, tworząc relacje z innymi, jednakże byłaby to wciąż funkcja wtórna wobec samoodnoszenia się znaku do samego siebie. Figuratywny obraz

[8] Tamże, 193–194.

litery A odnosiłby się wpierw do swojego kształtu, mimo że funkcja litery w języku takowego odniesienia nie uwzględnia.

Obrazy miałyby też zajmować pozycję specyficzną wobec obserwatora. Dostrzegając dany obiekt w sytuacji przestrzennej, należy mieć na uwadze, że przedstawiany przezeń obraz jawi się zawsze naprzeciw odbiorcy. Jest więc uwolniony od zjawiska perspektywy, a także zawieszona zostaje kwestia jego rozmiaru, który mógłby w jakiś sposób wpływać na jego odbiór. Możemy pomyśleć na przykład o *Koronczarce* Johannesa Vermeera, która zostałaby przedstawiona w dowolnym formacie[9], zupełnie neutralizującym odbiór. Jej oryginał, którego wymiary w pionie i poziomie nie przekraczają nawet 25 centymetrów, cechuje osobliwa kameralność, będąca być może efektem analogii między pracą przedstawionej koronczarki a koronkową pracą malarza. Możemy więc zadać pytanie: czy po rozciągnięciu takowego obrazu do rozmiaru bilbordu byłby on istotnie tym samym obrazem? Według Seela – tak, ponieważ przy zachowaniu proporcji i relacji barw wszelkie relacje znakowe zostałyby w nim nienaruszone. Różnicę stanowiłby tylko kontekst, który nie ma znaczenia dla faktu jawienia się obrazu jako płaszczyzny schematycznej. Wówczas pozostałoby z nami pytanie, czy faktycznie więc każdy jednorazowy sposób jawienia się obrazu nie powinien uwzględniać tego, że często odnosi się on do jednostkowej sytuacji przestrzennej w sposób znaczący i wyraźnie wpływający na odbiór. Zdaje się również, że zabieg oderwania płaszczyzny obrazu od jego nośnika dotyczy bardziej wyobrażenia obrazowego aniżeli samego obrazu, który coś prezentuje w rzeczywistości materialnej. Zdaniem Seela z kolei tym właśnie miałby się różnić obraz na przykład od rzeźby, która w przeciwieństwie do obrazu pozostaje zawsze w pełni zależna od towarzyszących jej okoliczności przestrzennych. Niezależność przestrzenna jest więc cechą konstytutywną dla tego, co jest tu rozumiane jako obraz:

> Przestrzeń obrazu nie jest – jak przestrzeń rzeźby – częścią realnej przestrzeni zjawiska; wynika ona jedynie z różnicy między przedmiotem obrazu i prezentacją obrazu. […] Zjawisko obrazu jest dzianiem się na płaszczyźnie obiektu obrazowego[10].

---

[9] W tej części posługujemy się argumentem odnoszącym się do uniwersalnej kwestii wymiaru. Modelową egzemplifikacją samej kwestii perspektywy byłoby również zjawisko anamorfozy, którego najbardziej znanym przykładem byłby bodaj obraz *Ambasadorowie* Hansa Holbeina (młodszego). Chcieliśmy jednak odnieść się do szerszego kontekstu, aby uwypuklić powszechność poruszanego zagadnienia.

[10] Seel, *Estetyka obecności fenomenalnej*, 194.

Prowadzi nas to do wniosku, że to, co chcielibyśmy uznać za wspomniany obiekt obrazowy, nie posiada warstwy materialnej, jest więc niejako niedostępne dla realnej przestrzeni i pozostaje zawsze zamknięte w swojej strukturze. Dlatego też Seel zwraca również uwagę na swoisty wymóg zamkniętości przestrzennej obrazów jako obiektów. Zaznacza wpierw, że płaszczyzna obrazu nie musi być bezwzględnie równa, a następnie twierdzi, że nacięte obrazy Lucio Fontany nie stanowią obrazów *sensu stricto*, są natomiast obiektami mieszczącymi się między obrazem, reliefem i rzeźbą.

Po pierwsze, sugeruje się nam więc, że problematyczne dla teorii pozostają wszelkie reliefy, które jawią się jako spłaszczone lub nie w zależności od przyjętej perspektywy. Znosząc ją całkowicie, obraz reliefu pozostałby natomiast spłaszczoną przestrzenią obrazową, znajdującą się raczej w sferze wyobrażeniowej aniżeli materialnej, co z kolei przeczy podstawowym założeniom Seela, które przedstawiliśmy na początku. To samo mogłoby się tyczyć w mniejszej lub większej skali również wszelkich rycin oraz ich matryc, które umożliwiają odbicie obrazu za sprawą swoich miejsc wklęsłych i wypukłych. Jest to rzekomo moment próby przekroczenia różnicy obrazu i rzeźby. Sądzimy jednak, że ta różnica jest nieoczywista przy postawieniu twardego wymogu płaszczyzny przestrzeni, w której wydarza się obraz. Możemy więc w takiej sytuacji mówić o rozróżnianiu obiektu plastycznego i sytuacji przestrzennej na podstawie zmiany ich pozycji w przestrzeni oglądania, jednakże to, co również byłoby istotne dla obrazu, to jego całkowite spłaszczenie, wykluczające fakturę. A co jeśli faktura obrazu jest podstawą jego jakości? Eksperymentowanie z wielowarstwowym nakładaniem farby olejnej rodzi zupełnie nowy problem, na który zwracał uwagę Ingarden[11]. Obraz widziany jest nierzadko jako w pełni zależny od tego, w jaki sposób się jawi, nie tylko bowiem plamy barwne są tym, z czego się on składa całościowo. Teraz problemem jest faktura, dalej zaś wspomnimy jeszcze o innych aspektach obrazu, które nie zostają tutaj zauważone.

Drugą kwestią, być może nawet bardziej problematyczną, wydaje się implikowany warunek zamkniętości przestrzennej obrazu, który wykluczałby z rozważań takie dzieła jak wspomniane instalacje Fontany, traktowane jako obiekty otwarte, czyli nie-obrazy. Osobliwe *horror vacui* Seela przejawia się w tym, że każdą otwartość materialnego dzieła uważa on za swego rodzaju ubytek wykluczający obraz z możliwości jego obrazowego jawienia się w pełni. A przecież moglibyśmy wyobrazić

[11] Roman Ingarden, „O budowie obrazu", w: *Studia z estetyki*, t. 2 (Warszawa: PWN, 1958), 11.

sobie rzut płaski obrazu, który zawierałby przestrzenie puste, przy jedynym założeniu – uznania dowolności jego kształtu. Zarzuty niemieckiego filozofa zdają się potwierdzać naszą powyższą diagnozę:

> Dzięki nacięciu płótna […] obraz otwiera się na realną przestrzeń poza płaszczyzną. Obraz zostaje otwarty na przestrzeń za ekranem, która jednak o tyle pozostaje mimo to zamknięta, że chodzi o obiekt w ramach, wiszący na ścianie, który prócz tego zamyka widok przez *passe-partout* za ekranem. Ponadto ten obrazowy i plastyczny obiekt każdemu, kto się przed nim porusza, przedstawia się ciągle inaczej[12].

Można jednak zadać pytanie, czy widok instalacji Fontany sam w sobie nie mógłby być rozpatrywany w kategorii obrazu, skoro fotografia tego samego obiektu uchodziłaby bezsprzecznie za obraz. Zdaje się więc, że byłby tutaj wymagany rodzaj oglądu statycznego, który wykluczyłby zmienność z wydarzania się obiektu obrazowego. Byłoby to więc wydarzanie się zachodzące w majestacie swojej immanentnej statyczności – zupełnie niedostępnej wrażeniowo. Wtedy jednak nie moglibyśmy nawet mówić o jakiejkolwiek estetyce, wykluczywszy uprzednio z postrzegania i konstytuowania jakości obrazowych aspekt zmysłowo-wrażeniowy. Właśnie rzeczywiste otwarcie płaszczyzny na przestrzeń realną, chociażby poprzez nacięcie, zaburza jednak obiekt obrazowy i staje się dla niego konceptualnym zagrożeniem, uniemożliwiającym przekazanie jego treści. Dlaczego?

Powróćmy do przywołanego wcześniej przykładu *Koronczarki* Vermeera. Wyobraźmy sobie, że możemy być w posiadaniu jej najdokładniejszej kopii – doskonałej fotografii o wymiarach zgodnych z oryginałem. Nie posiadałaby ona żadnej ramy, która fizycznie chroniłaby jej zamkniętość. Takowy przedmiot moglibyśmy uznać za reprezentatywny, tj. przedstawiający zasadniczo ten sam obraz, co oryginał. Co by się jednak stało, gdybyśmy przypadkowo w środku naszego przedstawienia wypalili niewielką dziurę? Moglibyśmy przyjąć, że oto mamy do czynienia z wybrakowanym obrazem, który w sposób nieadekwatny przekazuje jakąś treść. Właściwie z czasem, im bardziej uszkadzalibyśmy fotografię, tym bardziej przyczynialibyśmy się do niemożności wydarzenia się prezentacji obrazu. Takową fotografię moglibyśmy też zanurzyć w wodzie i przyglądać się temu, jak stopniowo blakną wszelkie barwy tworzące postać kobiety, a więc obserwować proces stopniowego zanikania. Czy nie byłoby to wydarzenie mieszczące się w ramach

---

[12] Seel, *Estetyka obecności fenomenalnej*, 194.

fenomenologii obrazu? Mielibyśmy do czynienia z odwróceniem „faktu malarskiego", opisywanego przez Lyotarda, który wyróżnił go z całego zbioru obrazowości:

> Fakt malarski jest czymś zupełnie innym: tworzy z chromatycznego wyglądu (lub formalnego itd.) pojawienie się, naznaczając *aistheton* (to, co zmysłowe) odciskiem grożącego mu stłumienia. To, co wizualne w malarstwie, zaczyna się od ślepoty[13].

To jednoznacznie pozytywna jakość obecności tego, co nieobecne, którą przeczuwał Lyotard, a której problem podjął później kontynuator jego myśli – Wolfgang Welsch:

> Widzimy nie dlatego, że nie jesteśmy ślepi – widzimy dlatego, że jesteśmy ślepi na większość rzeczy; coś uwidocznić oznacza zarazem uniewidocznić coś innego. Nie ma *aisthesis* bez *anaisthesis*[14].

Przypalenie fotografii skrywa w sobie walor uwidocznienia – potencjał ten widać może najwyraźniej w dziełach, które korzystają z ognia w ramach tzw. techniki *brûlage*[15]. Wspomnijmy jeszcze o *fumage* oraz *frottage* – w jednym przypadku to dym przykrywa kolejne warstwy jakiegoś malowidła, w drugim zaś używa się różnorodnych obiektów, aby pocierać płaszczyznę obrazu i deformować ją, a nierzadko „otwierać obraz" przez dosłowne rozdarcie. Twierdzimy, że są to przykłady zjawisk niegroźnych dla obiektu obrazowego – stanowią one problemy fenomenologiczne, które powinny zostać potraktowane jako zjawiska pozytywne, nie zaś jako zagrożenie dla obrazu jako dzieła esencjonalnego.

Tutaj ujawnia się być może inna słabość przedstawianej koncepcji, która chciałaby ogarnąć sobą wszelkie aspekty naoczności. Deklaratywnie jej autor jest zainteresowany obrazami jako widocznością, w praktyce zaś wychodzi przede wszystkim od dzieł sztuki, wikłając się w liczne trudności. Prócz tych, które związane są przede wszystkim z odizolowaniem ich od podmiotu poznającego i otoczenia, a także z traktowaniem obrazów jako fenomenów jednoznacznie pozytywnych, w znaczeniu

---

[13] Jean-François Lyotard, „Fakt malarski dzisiaj", w: *Główne problemy współczesnej fenomenologii*, red. Jacek Migasiński, Marek Pokropski, przeł. Monika Murawska (Warszawa: Uniwersytet Warszawski, 2017), 252.

[14] Wolfgang Welsch, „Estetyka i anestetyka", w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. Ryszard Nycz, przeł. Małgorzata Łukasiewicz (Kraków: Baran i Suczyński, 1996), 537.

[15] Pozytywnie waloryzowany potencjał ognia w swoich obrazach artystycznych wykorzystali m.in. Yves Klein, Karen Margolis oraz Ula Einstein.

ontologicznym, najważniejszy jest fakt, że Seel po prostu nie definiuje swoich obrazów należycie, postulując powszechność i uniwersalność samego fenomenu obrazowości. W kolejnych krokach zdaje się jednak przyjmować pewnego rodzaju robocze definicje, które jednoznacznie faworyzują dzieła artystyczne w sposób utajniony, zakładając przy tym, że mogą one wyeksponować problemy jawienia się w ogóle.

Już Bernhard Waldenfels słusznie zauważył, że z perspektywy fenomenologicznej przy styczności z dziełami artystycznymi dokonujemy pewnego rodzaju *epoché* percepcji, zmieniając tym samym swoje nastawienie do tego, czym jest obraz[16]. Możemy również przypomnieć stwierdzenie Jeana-Luca Mariona, który zakładał, że poprzez badanie obrazów artystycznych fenomenolodzy dążą do czegoś bardzo konkretnego, a mianowicie:

> […] do widzialności czegoś danego w sposób czysty, wówczas wszelka uniwersalna fenomenalność, która staje się paradygmatem, będzie mogła być także zredukowana do czegoś danego. Będziemy się zatem trzymać obrazu, fenomenu jednocześnie znaczącego i trywialnego[17].

Zdaje się jednak, że to nadmierny szacunek dla artefaktów artystycznych nie pozwolił Seelowi na zauważenie powszechności niedoskonałości w obrazach nieparadygmatycznych, z którymi przecież obcujemy przez większość czasu i które mają być przedmiotem postulowanej analizy. Odnoszenie się do paradygmatycznego obiektu, jakim jest dzieło sztuki, implikuje na przykład problem oryginału i falsyfikatu, a także doskonałości oraz niedoskonałości przedstawienia obrazowego. Twierdzimy więc, że w przypadku teorii, która rzeczywiście miałaby pozostać uniwersalna, niemożliwe wydaje się wyjście od jakiegokolwiek rodzaju czystej koncepcji obrazowości artystycznej w taki sposób, aby dotrzeć w końcu do pełnego ujęcia obrazu w ogóle.

Na koniec omówienia pierwszej tezy Seel sięga również do *One and Three Umbrellas* Josepha Kosutha, co staje się przyczynkiem do nakreślenia celów dalszych badań teoretyków obrazu. Według autora *Estetyki obecności fenomenalnej* każda teoria obrazu „musi, po pierwsze, wyjaśnić, w jakim stosunku pozostają do siebie obraz-*przedmiot* i obraz-*prezentacja*, z drugiej zaś strony, jak ma się obraz-*prezentacja* do innych, na przykład

---

[16] Bernhard Waldenfels, *Podstawowe motywy fenomenologii obcego*, przeł. Janusz Sidorek (Warszawa: Oficyna Naukowa, 2009), 103.

[17] Jean-Luc Marion, *Będąc danym. Esej z fenomenologii donacji*, przeł. Wojciech Starzyński (Warszawa: IFiS PAN, 2007), 50.

językowych, przedstawień"[18]. Kluczowe dla takich badań miałyby być ukryte relacje pokrewieństwa, które zachodzą między (1) rzeczą i obrazem, (2) obrazem i językiem, (3) rzeczami na zewnątrz i wewnątrz obrazów. Nie ma jednak mowy o wrażeniowości, o stosunku podmiotu do obrazu ani o relacji między obrazem, funkcją i ich wpływem na sposób jego jawienia się. Można rzec:

> Obraz mamy przed sobą; i nie kwestionuję jego trafności. Ale jakie ma on zastosowanie? Przypomnij sobie obraz ślepoty jako ciemności w duszy lub w głowie niewidomego[19].

Teza druga: *Znaki obrazowe nie są (tylko) oznakami.*

Jak zauważyliśmy wyżej, obrazy są polem jawienia się znaków koncentrycznych. Tego również dotyczy druga teza, a mianowicie znaczenie konkretnych znaków nie wyczerpuje się wyłącznie we wskazaniu na swoją przyczynę występowania lub na domniemane, występujące lub nie, odniesienie zewnętrzne. Przyczynowy tor powstawania znaku, który moglibyśmy zechcieć imputować, jest więc całkowicie zgubny. W tym miejscu Seel używa porównania, stosując przykład odzwierciedlania. Odbicia lustrzane według niego są obrazami tylko w ograniczonym sensie, ponieważ są ściśle związane z fizyczną obecnością przedmiotu spoza przestrzeni obrazu. Widząc swoje odbicie w lustrze, widzimy przecież siebie. Dopuszczalny znak postaci nie istniałby bez niej, czyli jest jednoznacznie uzależniony od konkretnego obiektu zewnętrznego, którym jest zawsze coś realnie bytującego w świecie. W tym sensie znak ten stanowi tylko oznakę istnienia postaci.

Znaki obrazowe nie wymagają jednak oznaczania pojętego w taki sposób, a wręcz jest ono niepożądane, jeśli przyjmie się za kluczową ich możność samoodnoszenia się. Odbicie lustrzane nie jest koncentryczne, ponieważ nie może odnieść się samo do siebie bez obiektu zewnętrznego. Rzecz ma się podobnie w przypadku fotografii, która nie staje się obrazem wyłącznie wskutek refleksów świetlnych, trafiających na materiał światłoczuły. Światło, odbijające się od przedmiotów obecnych na fotografii, stanowiłoby jedynie pewien wizualny wzór. Jak twierdzi Seel: „Ten wzór staje się obrazem, gdy uzyskuje zastosowanie (*Verwendung*), tzn. gdy odsyła od jednej sytuacji do drugiej"[20]. Zdaje się, że słowo „za-

---

[18] Seel, *Estetyka obecności fenomenalnej*, 196.

[19] Ludwig Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, przeł. Bogusław Wolniewicz (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2000), 181.

[20] Seel, *Estetyka obecności fenomenalnej*, 196.

stosowanie" jest tutaj bardzo mylące, gdyż implikuje pewną użyteczność lub funkcję. Odczytując intencje autora, można uznać, że chodzi tutaj raczej o pewną pasywną „zdolność" obrazu do wykraczania poza to, co się na nim jawi.

Innym przykładem niewyczerpywania się obrazu w samej jego przyczynie jest ślad kopyta pozostawiony przez konia. Jak stwierdza Seel, nie jest to przecież w żadnym stopniu obraz konia, ani nawet jego podkowy. Podobnie też:

> Odcisk palca, z którego daje się odczytać profil zrogowaciałej skóry, również nie jest jego obrazem; można z niego rozpoznać coś, ale też w nim lub na nim nie można zobaczyć niczego (chyba że ktoś uzna właśnie odcisk za obraz)[21].

Uwidacznia się tutaj bardzo konkretny problem, a mianowicie postulowana uznaniowość, która była skryta, gdy pozostawaliśmy jeszcze przy samych dziełach sztuki. Swoiste nastawienie, które jednak miałoby wpływ na niewzruszony dotąd obraz. Niemiecki filozof traktuje obrazy jako uniwersalne zbiory znaków, ustawione w pewnym schemacie i porządku, które zdolne są tworzyć osobliwego rodzaju ikonograficzną wypowiedź, mowę lub zdanie. Jak jednak zauważył Wittgenstein:

> Porównując zdanie z obrazem, trzeba się zastanowić, czy porównujemy je z portretem (podobizną historyczną), czy ze sceną rodzajową. Oba porównania mają sens[22].

Istotnie więc słabość teorii obrazowych musi polegać na przeoczeniu tej alternatywy. Wróćmy do naszego przykładu z fotografią *Koronczarki*. Jeżeli po raz pierwszy widzielibyśmy taki obiekt, to sposób jawienia obrazu różniłby się w zależności od naszego stanu wiedzy oraz nastawienia. Powiedzmy, że nigdy wcześniej nie widzieliśmy oryginału obrazu, a w jego środku znajdowałaby się dziura o średnicy 5 centymetrów. Wówczas fotografia mogłaby zostać potraktowana przez bezinteresownego odbiorcę jako pełnoprawny obraz w tym sensie, że przedstawiałaby jakieś uporządkowane plamy barwne, w których podmiot nie rozpoznawałby nawet dzieła Vermeera. Taka sytuacja byłaby prawdopodobnie przykładem odbioru bezinteresownego w kantowskim znaczeniu. W jakimś stopniu podmiot rezygnowałby z domniemania funkcji lub użyteczności obrazu na rzecz jego bezcelowości właśnie. Inaczej byłoby

---

[21] Tamże.

[22] Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, 201.

natomiast, gdyby odbiorca znał oryginał dzieła – mógłby[23] wtedy starać się rekonstruować obraz, a w takim wypadku zbliżałby się raczej do stanowiska Seela, traktując fotografię jako przedstawienie niepełne. Dziura byłaby więc przeszkodą w przedstawieniu pełni *Koronczarki*. Fotografia odgrywałaby wówczas rolę uszkodzonego narzędzia, w terminologii Martina Heideggera, a dziura ujawniałaby tylko czystą obecność jej dookolności za sprawą pewnego braku[24]. W pierwszej sytuacji mielibyśmy do czynienia ze sceną rodzajową, w drugiej zaś z portretem historycznym. Tylko w jednej z nich dochodziłoby jednak do rzeczywistej próby reprezentacji oraz jej możliwego zakłócenia. Co istotne, ta różnica nie jest wcale kwestią wolnego wyboru, a raczej jest ona determinowana przez samo uposażenie podmiotu poznającego, na które składa się specyfika nie tylko zmysłowego doznawania, lecz także przedrozumienia tego, co faktycznie doznawane. Oznacza to, że sposób jawienia się obrazu z perspektywy antropocentrycznej jest zawsze w jakiś sposób zależny od podmiotu ujmującego, co zostaje utajnionym problemem w sytuacji odnoszenia się jedynie do paradygmatycznego przykładu obrazu, jakim jest obiekt artystyczny, podtrzymujący pozór zamkniętości i samowystarczalności. Jak pisał Heidegger:

> „Mamy obraz czegoś" znaczy nie tylko, że byt został nam w ogóle przedstawiony, lecz że stoi przed nami ze wszystkim, co do niego należy i co jest w nim zestawione, jako system. „Mieć obraz" – w tym dźwięczy też: rozeznanie, gotowość i odpowiednie nastawienie[25].

Problem uznaniowości i nastawienia ujawnia się dopiero teraz, kiedy autor *Estetyki obecności fenomenalnej* jedynie wtrąca swoją uwagę w pozornie oczywistej tezie. Jest to jednak kwestia fundamentalna, ponieważ w pierwszej tezie charakterystyka podmiotu ujmującego została całkowicie przemilczana. Tylko we wstępie pojawia się założenie określone jako uwzględnienie traktowania obrazu przez podmiot, choć nie sposób nie odnieść wrażenia, że problem ten gubi się w procesie redukcji dokonywanej w tezie pierwszej.

---

[23] Należy zaznaczyć, że byłaby to jedynie możliwość i że używamy tego wyrażenia, aby podkreślić alternatywę dla opisywanego nastawienia wobec przykładowej fotografii. Nie implikujemy tutaj żadnego rodzaju konieczności.

[24] Zob. Martin Heidegger, *Bycie i czas*, przeł. Bogdan Baran (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1994), 102–108.

[25] Martin Heidegger, „Czas światoobrazu", w: *Drogi lasu*, przeł. Krzysztof Wolicki (Warszawa: Aletheia, 1997), 77.

Problem ten na przykładzie rysunku kaczko-zająca[26] rozważał Wittgenstein[27], odchodząc nawet od fenomenu barw, a pozostając przy pewnej schematyczności obrazu. Badał on zjawisko widzenia, które może zostać odróżnione od widzenia czegoś jako czegoś konkretnego. Nie jest to jedynie postrzeganie obrazu, ale właśnie widzenie oparte na rozpoznawaniu znaków, które są dla nas tak istotne. Według niego rozbłyśnięcie jednej z możliwości widzenia (aspektu) „przedstawia się na wpół jako doznanie wzrokowe, na wpół jako myślenie"[28]. Dostrzeżenie jednego ze znaków, których istnienie postuluje Seel, jest jednoznaczne z dostrzeżeniem jednego z aspektów, choćby sam aspekt nie został jeszcze upojęciowiony. Ponownie nie jest to kwestia wyboru, lecz samej specyfiki wydarzania się obrazu – wydarzania, które za świadka ma podmiot w rzeczywistości. Dlatego aspektowość, traktowana minimalistycznie jako dostrzeżenie jednego z wielu znaków obiektu obrazowego, jest tym, co nie powinno być porzucane w procesie redukcji fenomenologicznej. Nie tyle stanowi ona bowiem jedną z opcji, ile raczej determinuje i umożliwia ujęcie obrazu. Tak też „Aspekt kaczki i aspekt zająca widzi tylko ten, kto zna postaci obu tych zwierząt"[29] i twierdzimy za Wittgensteinem, że to samo wydarza się w przypadku znaków na każdym obrazie, przy czym wiedza i znajomość poszczególnych aspektów nie ograniczałyby się jedynie do wiedzy w znaczeniu rozpoznawania, a mogłyby mieć nawet charakter urojeniowy, wyobrażeniowy lub domniemany. Zakładamy więc, że pod wydarzenie obrazu mogą podpadać również fenomeny o słabym lub zniekształconym fundamencie, spowodowane wszelkimi zaburzeniami widzenia.

Stanowisko dotyczące uznania wiedzy i aspektu przedrozumieniowego podmiotu nie jest niczym nowym dla fenomenologii – wystarczy wspomnieć diagnozę Georges'a Didi-Hubermana, który wyraził pokorne stanowisko przy okazji analizowania dzieł artystycznych:

> Mówiąc heurystycznie, nigdy nie będziemy wiedzieli, jak oglądać obraz. Wiedzy i spojrzeniu przysługuje bowiem zupełnie inny sposób istnienia.

---

[26] Figura o kształcie, w którym można się jednocześnie dopatrzyć konturu kaczki oraz zająca, służąca Wittgensteinowi do zilustrowania rozważań na temat wielości aspektów. Warto zaznaczyć, że wnioski przez niego wyprowadzone stanowiły również istotny punkt odniesienia dla Gottfrieda Boehma przy okazji formułowania koncepcji zwrotu ikonicznego oraz objaśniania tzw. różnicy ikonicznej. Zob. Boehm, *O obrazach i widzeniu*, 275–281.

[27] Zob. Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, 271.

[28] Tamże, 276.

[29] Tamże, 290.

> Dlatego też, by nie zawaliła się cała kognitywna wiedza na temat sztuki, historyk lub semiotyk zmuszony jest odwrócić pytanie – na temat obrazu, który nieustannie mu się wymyka w całości swojego sensu, będzie mówił: „Nie widziałem go dostatecznie długo; żeby wiedzieć coś więcej, muszę zobaczyć więcej szczegółów…". Zobaczyć, nie oglądać, ponieważ widzieć to zbliżyć się, antycypować, czy nawet naśladować suwerenny akt wiedzy. Ujrzenie szczegółów to organiczna cząstka każdej wiedzy o sztuce[30].

Znajomość poszczególnych znaków i ich relacji, którą postuluje Seel, zdaje się właśnie efektem owego odwrócenia pytania o obraz. Stąd też na końcu tezy pierwszej postulował on badanie relacji obrazu do języka prawdopodobnie po to, aby w tezie drugiej poprzez wprowadzenie problemu znaku zrobić przejście do tezy o relacjach znakowych i szczegółowych elementach obrazu.

Teza trzecia: *Obrazy są mniej lub bardziej znakami kompaktowymi; „kompaktowymi" są znaki, w których chodzi o porównywalnie dokładne odtworzenie relacji znakowych*.

W opisie powyższej tezy mamy do czynienia ze wskazaniem na szczególne cechy obrazu, które autor przyjmuje, jak sam podkreśla, opierając się na dorobku Nelsona Goodmana. Wobec tego Seel zakłada, że obrazy:

- są syntaktyczne w swej wewnętrznej artykulacji, a ich narastająca gęstość polega na niemożności oddzielenia od siebie poszczególnych elementów, tworzących znaczenie;
- są semantyczne w swych odniesieniach treściowych, a ich narastająca gęstość polega na różnorodności i wielości tychże odniesień;
- (te, które można fałszować) nie są znakami notacjalnymi, czyli nie należą do żadnego systemu notacji o zróżnicowanych parametrach syntaktycznych (jak na przykład konwencjonalna notacja muzyczna bądź litery alfabetu)[31].

---

[30] Georges Didi-Huberman, *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, przeł. Barbara Brzezicka (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2011), 155.

[31] Powodem, dla którego nie da się na przykład zafałszować liter, jest fakt, że należą one do systemu notacji. Dlatego też poszczególne style czcionek nie są zafałszowaniem obrazu, a po prostu innego rodzaju jego przedstawieniami. Zdaje się, że tutaj również można mówić o pewnych wyjątkach, tak jak przy odciskach palców, które mogłyby być traktowane jak obraz, a nie ślad, z którego chcemy coś wyczytać. Taką intuicję potwierdza rzeczywistość typograficzna, w której możemy napotkać próby rekonstruowania lub fałszowania poszczególnych czcionek – znaki, jak gdyby wyjęte z systemu notacji, są tu traktowane właśnie jako obrazy.

Powołując się na cechę „zwięzłości" obrazu, Seel wyraźnie opowiada się za osobliwą przewagą obrazu nad językiem, zestawionego z „rozwlekłością" mowy. Wskazuje przy tym, że obraz parasola z instalacji Kosutha daje nam znacznie lepszy wgląd w poznanie kształtu fałdów wiszącego obok realnego parasola, nawet bowiem najbardziej szczegółowy opis tychże zakrzywień nie dałby odbiorcy takiego zrozumienia kształtu. Zresztą wydłużałby się on w nieskończoność, którą może wyrazić po prostu jego ogląd. Ponadto przedstawienie obrazowe, które złożone jest z wielu znaków (tzw. konstytutywnych znamion), może być podzielone, a każde konstytutywne znamię może się odnosić do czegoś innego. Nie jest to przedstawienie zespolonej treści, a każdy fragment mógłby stanowić wyodrębnione odniesienie. Jak twierdzi filozof:

> Przedstawienia obrazowe są zwięzłe również o tyle, że wiele z ich konstytutywnych znamion może się odnosić do czegoś każde z osobna; nie przedstawiają one bynajmniej tylko ich wszystkich razem jako coś. Wiele z poszczególnych części przedmiotowego obrazu służy charakteryzowaniu treści obrazu – weźmy np. portret lub fotografię wypadku. W wielu obrazach także dowolny ich wycinek daje bogatą charakterystykę widocznych na nim przedmiotów. Znak obrazowy potrafi dać charakterystykę o wiele bogatszą w szczegóły niż zdanie.
>
> […] W obrazie będącym wyrazem smutku (który w tym sensie „ma" w sobie smutek) nastrój ten jest często charakteryzowany nie tylko przez całość, ale i przez pewną liczbę detali, które już same przez się pokazują świat w zmąconym świetle przygnębienia[32].

Postulat zwięzłości i rozdzielnej złożoności obrazu to również jedna z kwestii rozważanych przez Wittgensteina, a pewna jego wątpliwość pokrywa się z tym, jak mógłby wyglądać kolejny nasz zarzut wobec teorii obrazu, wypracowanej na funkcjonalności znaku. Przywołamy ją teraz w całości dla lepszego zrozumienia wywodu:

> 47. Czymże jednak są owe proste składniki, z których złożona jest rzeczywistość? – Czym są proste składniki fotela? – kawałkami drewna, z których się składa? Czy też cząsteczkami lub atomami? – „Prosty" znaczy: nie złożony. Chodzi więc o to: w jakim sensie „złożony"? Bo mówić „po prostu o prostych składnikach fotela" nie ma najmniejszego sensu.
>
> Albo: czy mój obraz wzrokowy tego drzewa, tego fotela, składa się z części? I czymże są jego proste składniki? Wielobarwność jest pewnym rodzajem złożoności; innym będzie np. składanie się łamanego konturu z prostych odcinków. Kawałek krzywej można natomiast uznać za złożony z dwu gałęzi: wstępującej i zstępującej.

---

[32] Seel, *Estetyka obecności fenomenalnej*, 197–198.

> Gdy bez dalszych wyjaśnień oświadczę komuś: „To, co teraz widzę przed sobą, jest złożone", zapyta on słusznie: „Co rozumiesz przez «złożone»? Wszak można nazywać tak rzeczy najrozmaitsze!". – Pytanie: „Czy to, co widzisz, jest złożone?" ma swój sens wtedy, gdy skądinąd wiadomo, o jaki rodzaj złożoności chodzi – tzn. o jakie szczególne użycie tego słowa. Gdyby było ustalone, że wzrokowy obraz drzewa należy określić jako „złożony", jeżeli widzi się nie tylko pień, lecz i gałęzie – wówczas pytanie: „Czy obraz wzrokowy tego drzewa jest prosty, czy złożony?" oraz pytanie: „Czym są jego proste składniki?" miałyby jasny sens, jasne zastosowanie. A odpowiedź na drugie z tych pytań nie brzmi oczywiście „Gałęzie" (byłaby to odpowiedź na pytanie gramatyczne: „Co nazywa się tutaj «składnikami prostymi»?"), lecz byłby nią np. opis poszczególnych gałęzi[33].

O ile w przypadku języka i pojęciowości możemy wskazać na prosty znak, z którego formułujemy bardziej złożone konstrukcje zdaniowe, o tyle w przypadku obrazu niemożliwe byłoby wskazanie na uniwersalny przedmiot znakowy, który mógłby charakteryzować się jakkolwiek podobną niezależnością na przykład do litery C, symbolu # lub cyfry 8. Takim znakiem nie może być ani przedmiot figuratywny, ani barwa, ani kształt, ponieważ oderwanie ich od kontekstu nie czyniłoby z nich odrębnych jednostek, a taki zabieg jedynie mnożyłby kolejne obrazy, swobodnie dryfujące bez przypisanego im znaczenia. Znak zostałby więc unicestwiony poza swoim obrazem, właśnie dlatego, że nie wpadłby pod żaden system notacjalny. Mamy wciąż na uwadze, że nie byłby to znak Wittgensteinowskiej gry językowej, a Boehmowskiej gry obrazowej – regulowanej przez innego rodzaju porządek barw, świateł, kształtów i faktur. I tak jak Wittgenstein pragniemy tutaj zwrócić uwagę, że cała różnica obrazowego przedstawienia mogłaby dotyczyć nie tylko rodzajów znaku, który chcielibyśmy uchwycić, lecz także różnicy samej logiki, nadającej zasady tego, co zachodzi w obrazie[34]. Przyjmujemy przy tym, że obrazy bez wątpienia składają się z elementów pomniejszych,

---

[33] Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, 35–36.

[34] Zbliżone stanowisko rozwijał również Gilles Deleuze, czemu jednak należałoby poświęcić zupełnie niezależny tekst ze względu na skalę i złożoność tego przedsięwzięcia. Deleuze także wychodzi od obrazów artystycznych, ograniczając się nawet do jednego artysty, aby zaproponować teorię dającą spójne podłoże dla rozważań o zmysłach, stale uwikłanych w doznaniach cielesnych. „Od początku Figura jest ciałem […]. Ale ciało nie oczekuje jedynie czegoś strukturalnego, oczekuje czegoś samego w sobie, wykonuje pracę na samym sobie, aby stać się Figurą. Teraz to w ciele coś się wydarza: jest ono źródłem ruchu". Zob. Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logika wrażenia*, przeł. Anna Zofia Jaksender (Kraków: Eperons-Ostrogi, 2018), 31.

jednak nie zgadzamy się z tezą, iż składają się w tym samym sensie ze znaków.

Autor *Dociekań filozoficznych* starał się dokonywać fragmentaryzacji obrazu w sposób radykalny, aby znaleźć znak obrazowy, który mógłby zostać wyniesiony poza kontekst obrazu. W innym miejscu pisze także o przykładzie układanki:

> 60. Wyobraźmy sobie obraz pocięty na małe, mniej więcej jednobarwne kawałki stanowiące potem elementy układanki. Tak, że nie całkiem jednobarwny element nie ma oznaczać jakiejś przestrzennej formy, lecz po prostu płaską plamę barwną. Dopiero w zestawieniu z innymi elementami staje się on fragmentem nieba, cieniem, blaskiem, przezroczysty lub nie itd. Czy poszczególne elementy pokazują nam prawdziwe barwy fragmentów obrazu?[35]

Swoistej logiki obrazowych relacji znaków doszukiwał się on właśnie w barwach, co również okazało się niemożliwe za sprawą ich fenomenalnej nieuchwytności i niepewności związanej z tym, w jaki sposób jawią się każdorazowo w różnorodnych sytuacjach. W palecie kolorów nie ma barwy „smutnej". Smutność koloru zależy od jego występowania w kontekście przestrzeni obrazu, a także tego, co poza nim. Charakter obrazu jest nieraz determinowany przez światło zewnętrzne, jak zauważa Wittgenstein, a to z kolei nie mieściłoby się w ujęciu Seela.

Przy wskazanym powyżej zarzucie wobec języka, który nie jest w stanie oddać nam rzetelnie kształtu pofałdowanego parasola, możemy również zadać wiele zasadnych pytań. Mianowicie: czy obraz, tak niezawodny w przypadku obiektu rozciągłego, jest w stanie powiedzieć nam coś szczególnego na temat bodźców percypowanych inaczej aniżeli poprzez naoczność? Rzeczywiście nie jesteśmy w stanie ujrzeć fałd parasola za sprawą jedynie ich słownej deskrypcji. Na poziomie opisu możemy tylko przybliżać się do uwidocznienia pewnych cech poprzez mnożące się wyliczenia i analogie. Tak samo również nie jesteśmy w stanie usłyszeć i pojąć utworu muzycznego za sprawą danego nam tylko obrazu, który miałby być wierną interpretacją graficzną tegoż dzieła. Czy to jednak stanowi już argument na rzecz wyższości poznania muzycznego nad ewidentnie bezsilnym poznaniem obrazowym? Dalej. Prawdopodobnie żaden obraz nie przedstawi nam miękkości ciała w taki sposób, w jaki przedstawi nam ową miękkość sam dotyk dany bezpośrednio. Czy takie zarzuty są jakkolwiek trafne? Czy na ich podstawie możemy przypisać wyższą wartość poznawczą konkretnej meto-

[35] Wittgenstein, *Uwagi o barwach*, 23.

dzie poznania? Dlaczego więc Seel stosuje podobną argumentację przy wskazaniu na preferowane przez niego bezpojęciowe formy jawienia się sensu w obrazie? Dowartościowywanie przedstawień obrazowych, które stanowi próbę detronizacji języka, nie powinno się odbywać za sprawą podejmowania prób umniejszania innym zmysłom. To również wskazuje na fakt, że próba sformalizowania struktur relacji zachodzących między znakami obrazowymi jest równie ograniczająca i złudna, jak czynienie tego na gruncie języka. Przed takim uprzywilejowaniem estetycznym ostrzegał między innymi Arnold Berleant:

> Przykładowo, postrzeganie krajobrazu nigdy nie ogranicza się do wizualności, lecz obejmuje także wrażliwość somatyczną, kinestetyczną oraz taktylną, które łączą się ze wzrokiem i słuchem. Sprawą zasadniczą jest także to, aby unikać przyjmowania jednego typu sztuki jako paradygmatycznej, a czyni się to często z malarstwem, oceniając wszystkie pozostałe sztuki podług strukturalnych i materialnych cech sztuki malarskiej[36].

Dlatego też bardziej dominującym paradygmatem w estetyce stał się paradygmat holistyczny, uwzględniający możliwie szeroki zakres zjawisk. Omawiane przez nas tezy o obrazie, mimo licznych prób, zdają się jednak nie spełniać warunków otwartości, które były postulowane w samych ich założeniach poprzedzających treść merytoryczną.

W tezie trzeciej Seela pojawia się dodatkowo cecha kompaktowości. Znaki są kompaktowe, kiedy wyprowadzają swoje znaczenie ze specyficznego sposobu ich każdorazowej realizacji. Sens obrazu zmienia się dopiero wtedy, gdy wyraźnie zmieniamy jego wykonanie – powodujemy znaczącą różnicę. Dlatego mogą istnieć ekwiwalentne kopie jednego obrazu, w formie odbitek, jak i wariacje na temat wcześniejszych obrazów. Na przykład, gdybyśmy we wspomnianej pracy Kosutha zastąpili tylko parasole innym przedmiotem, na przykład krzesłem, to byłaby to swoista wariacja na temat wspomnianej instalacji. Relacje zachodzące między poszczególnymi jej fragmentami znaczącymi byłyby praktycznie nienaruszone. Takowa wariacja byłaby wciąż w bliskości oryginału, stąd też właśnie korespondowałaby z nim znakowo. Znaki obrazowe nie muszą być rozumiane na sposób tworów indywidualnych, ponieważ mogą istnieć również inne instancje tego samego znaku, a nawet tej samej relacji. Jak zauważa Seel, możemy mówić o obrazach, w których chodzi o mniej lub bardziej dokładne wykonanie znaku obrazowego.

---

[36] Arnold Berleant, *Wrażliwość i zmysły*, przeł. Sebastian Stankiewicz (Kraków: Universitas, 2011), 236.

Dla obrazów artystycznych takowe wykonanie miałoby być bardziej rygorystyczne aniżeli dla obrazów powszechnych.

Obraz artystyczny w malarstwie, jako twór indywidualny, stanowi ponownie przypadek paradygmatyczny. Dlatego też dzieła staramy się zachowywać dokładnie w takiej postaci, w jakiej zostały wykonane przez konkretnego artystę. Opozycją do tak pojmowanego obrazu byłyby znaki piktograficzne, w których nie chodzi o dokładne odwzorowanie przedstawienia:

> W przypadku damy na drzwiach toalety np. nie chodzi o drobiazgowo dokładne wykonanie znaku, ale jedynie o to, by można go było rozpoznać jako znak osoby rodzaju żeńskiego[37].

Wskazane różnice są efektem odmiennego sposobu obchodzenia się z poszczególnymi obrazami. Niemiecki filozof zauważa, że ten sam obraz może być użyty jako piktogram (pies na tabliczce ostrzegawczej) lub jako obraz generalny (pies w leksykonie), lub jako obraz syngularny (przedstawienie konkretnego psa). Powyższe sposoby użytkowania odpowiadają za to, w jaki sposób obraz będzie poddawał się reprodukcji. W ramach podsumowania autor wyciąga następujące wnioski:

> Różne rodzaje obrazów mają jako obrazy różną tożsamość, co zarazem oznacza: Różne rodzaje obchodzenia się z obrazami stwarzają różne rodzaje obrazów. Także obrazy artystyczne nie istnieją po prostu siłą wewnętrznej magii, ale dlatego, że przez swych twórców oraz odbiorców są traktowane jako obrazy należące do kanonu sztuki – często z racji niejako magicznych mocy, które można im w tym rozumieniu przypisać[38].

Niemiecki filozof ponownie zbliża się więc do stanowiska uznania podmiotu ludzkiego za istotny element percypowania obrazu. Z jednej strony na obrazach ewidentnie coś się dzieje samoistnie, z drugiej zaś to, co się dzieje, jest interpretowane przez odbiorców i ujawnia się w funkcji, jaka zostanie przypisana danym obrazom. To jednak dwie strony tej samej monety i nie sposób nie odnieść wrażenia, że w swoich tezach Seel odrywał je od siebie, koncentrując się właśnie na krytykowanej przez siebie magii obrazowości. Zdaje się więc, że Seel zgodziłby się z nami, gdybyśmy postulowali odnoszenie się teorii obrazowych do reguł posługiwania się obrazem, analogicznych do tych zaproponowanych przez

---

[37] Seel, *Estetyka obecności fenomenalnej*, 200.
[38] Tamże, 200–201.

Wittgensteina na płaszczyźnie gier językowych[39]. W przeciwieństwie do Seela twierdzimy jednak, że nie sposób dostrzec odpowiedniości między samymi regułami w ogóle. Reguły obrazowe i językowe dotyczyłyby innego rodzaju gier, a przez to też pochodziłyby z innego porządku – w ten sposób moglibyśmy uzasadnić różnicę w rozumieniu roli znaku i jego funkcji w obrazie, który nie wyczerpałby się w tym, jaką rolę odgrywa znak w języku. Domniemanie adekwatności w perspektywie semiologicznej obrazu i języka wydaje się błędne i zupełnie mylące.

Takowe reguły nie istniałyby jednak same dla siebie i nie byłyby niezależne od działalności podmiotu uwikłanego w grę językową lub obrazową. Rozpoznanie reguły, tudzież po prostu nieuświadomione kierowanie się nią, należy do aktywności podmiotu. Nie mówimy jedynie o relatywnym nastawieniu do przestrzeni obrazu i jego obiektywnie występujących jakości, pragniemy zaś zauważyć, że same sposoby percypowania są determinowane nie przez obraz, lecz przez wydarzenie, w którym jest on dopiero oglądany według reguł spoza jego porządku. Podobnie jak przedstawienie obrazowe znaków drogowych nie zawiera samo w sobie treści performatywnej i żadnej z reguł, tak też każdorazowo obraz jest od nich wolny.

Podsumowanie

Nasze argumenty odnosiły się do różnych poziomów prezentowanej teorii, dlatego teraz zestawimy je obok siebie dla ogólnej przejrzystości wywodu. Po pierwsze, twierdzimy, że tezy zaproponowane przez Seela nie sprostały wymaganiom, które niemiecki filozof przed nimi postawił. Brak definicji obrazu oraz charakteru tego, co właściwie zostaje ujęte w obrębie teorii skoncentrowanej na materialnych reprezentacjach, nie pozwolił autorowi na adekwatne sproblematyzowanie badanej przez niego kwestii. W związku z tym autor postanowił oprzeć się na analizie obrazów artystycznych, które traktowane konsekwentnie jako przypadek paradygmatyczny obrazowości całościowej, przyczyniły się do popełnienia przezeń licznych przeoczeń i nadbudowywania nieporozumień. Wskazujemy więc na pierwszy wniosek – teoria obrazu, pragnąca ująć całą obrazowość, nie powinna ograniczać się w swoim punkcie wyjściowym do dzieł artystycznych, a powinna wręcz odchodzić od świata artystycznego, aby przypadkowo nie uwikłać się w rozbudowaną siatkę

[39] Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, 60–63.

pojęciową tradycyjnej estetyki sztuki. Dodatkowo twierdzimy, że badanie specyfiki obrazowości powinno zostać każdorazowo poprzedzone wskazaniem perspektywy badawczej, z której próbuje się ująć sedno problemu. Inaczej bowiem można rozpatrywać zagadnienia obrazów rozumianych jako jawiące się podmiotom ludzkim, a inaczej obraz w sensie radykalnie ontologicznym, który od poznania byłby zupełnie niezależny. W przypadku Seela dostrzegamy w tym miejscu wyjątkowy brak konsekwencji.

Po drugie, staraliśmy się wykazać, że istnieje zasadnicza różnica między znakami obrazowymi a znakami w rozumieniu teorii semantycznych. Postulowaliśmy, że owa różnica nie polega jedynie na tożsamości znakowej, lecz dotyczy ona także samej logiki relacji znakowych. Przez fakt, że znak obrazowy jest niesprecyzowany oraz nie podpada pod żaden z ukonstytuowanych apriorycznie systemów notacjalnych, różni się istotnie od znaku klasycznego – nie tylko tym, że sam w sobie znak obrazowy jest zupełnie innego rodzaju znakiem, ale również tym, że wchodzi w całkowicie odmienne relacje znakowe, które nie podlegają regułom wynikającym z odnoszenia się do konkretnego systemu notacjalnego. Z tego względu sens obrazu nie może być konstytuowany analogicznie do sensu językowego, w konsekwencji zaś samodzielne teorie semantyczne nie przybliżają nas do odpowiedzi na pytanie, co faktycznie dzieje się na poziomie wszelkiego rodzaju przedstawień obrazowych.

Po trzecie, zwróciliśmy uwagę na fakt, że obraz i jego przedstawienie są zależne od kontekstu oglądania. Seel starał się zaproponować teorię fenomenologiczną, która przekraczałaby momenty postrzegania oraz ujmowania, co z kolei skutkowało wyprowadzeniem wniosków o zamkniętości obrazu i jego niezależności od otoczenia. Wykazaliśmy jednak, że w przypadku materialnych obrazów jest to hipoteza wymagająca ostrożności. Przedstawiliśmy kilka przykładów na to, że obraz jest istotnie zależny od otoczenia oraz zewnętrznych wobec niego reguł. Pomimo chęci skoncentrowania się wyłącznie na materialnych obrazach niemiecki filozof oddzielił obraz-wyobrażenie od obrazu-obiektu, co traktujemy jako standardowy wypadek przy pracy. Zakładamy, że stopniowe oddalanie się w tezach od materialnego obrazu i zbliżanie się do poziomu wyobrażeniowego było zupełnie niezamierzone, o czym świadczą przyjęte przez Seela założenia wstępne oraz cele.

Staraliśmy się również wykazać, że mimo przywołania i swoistego odrzucenia Wittgensteina we wstępie do omawianych przez nas tez niemieckiego filozofa koniec końców obraz zdaje się jawić tak, jak w niego gramy (i co najmniej tyle z Wittgensteina upomina się w tezach Seela

o słuszność)[40]. Pominięcie w *Estetyce obecności fenomenalnej* wątków, o których przywrócenie tak zabiegaliśmy w niniejszym artykule, jest spowodowane być może metodą, czy też perspektywą fenomenologiczną w wersji skrajnie odcieleśnionej. Uznajemy to za efekt dokonania radykalnej redukcji, w której jednak zagubiły się rzeczy, w naszym odczuciu, dla obrazu fundamentalne. To właśnie zostało szczególnie podniesione w naszej analizie.

Bibliografia

Berleant Arnold. 2011. *Wrażliwość i zmysły*, przeł. Sebastian Stankiewicz. Kraków: Universitas.

Boehm Gottfried. 2004. „Różnica ikoniczna". W: *O obrazach i widzeniu*, red. Daria Kołacka, 306–315. Kraków: Universitas.

Didi-Huberman Georges. 2011. *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, przeł. Barbara Brzezicka. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.

Heidegger Martin. 1994. *Bycie i czas*, przeł. Bogdan Baran. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Heidegger Martin. 1997. „Czas światoobrazu". W: *Drogi lasu*, przeł. Krzysztof Wolicki, 67–95. Warszawa: Aletheia.

Husserl Edmund. 1967. *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii*, t. 1, przeł. Danuta Gierulanka. Warszawa: PWN.

Ingarden Roman. 1958. *Studia z estetyki*, t. 2. Warszawa: PWN.

Lyotard Jean-François. 2017. „Fakt malarski dzisiaj". W: *Główne problemy współczesnej fenomenologii*, red. Jacek Migasiński, Marek Pokropski, przeł. Monika Murawska, 250–258. Warszawa: Uniwersytet Warszawski.

Marion Jean-Luc. 2007. *Będąc danym. Esej z fenomenologii donacji*, przeł. Wojciech Starzyński. Warszawa: IFiS PAN.

Rostkowska Aneta. 2010. „Estetyka obecności fenomenalnej". *Estetyka i Krytyka* 2: 230–234.

Seel Martin. 2008. *Estetyka obecności fenomenalnej*, przeł. Krystyna Krzemieniowa. Kraków: Universitas.

Waldenfels Bernhard. 2009. *Podstawowe motywy fenomenologii obcego*, przeł. Janusz Sidorek. Warszawa: Oficyna Naukowa.

Welsch Wolfgang. 1996. „Estetyka i anestetyka". W: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. Ryszard Nycz, przeł. Małgorzata Łukasiewicz, 520–546. Kraków: Baran i Suczyński.

[40] Nawiązujemy tutaj celowo do wtrącenia Seela: „tyle Wittgensteina być musi", które przywołaliśmy również na początku naszego artykułu. Zob. Seel, *Estetyka obecności fenomenalnej*, 192.

Wittgenstein Ludwig. 2000. *Dociekania filozoficzne*, przeł. Bogusław Wolniewicz. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
Wittgenstein Ludwig. 2014. *Uwagi o barwach*, przeł. Bogdan Baran. Warszawa: Aletheia.

Streszczenie

W *Estetyce obecności fenomenalnej* Seel wyprowadza trzynaście tez dotyczących obrazu i jego jawienia się, które postuluje pod wpływem współczesnej mu dyskusji oraz opierając się na dorobku Nelsona Goodmana i Gottfrieda Boehma. Autor niniejszego artykułu skupia się szczególnie na trzech pierwszych tezach Seela, które omawia w kontekście ewentualnych problemów interpretacyjnych. Poddaje je analizie krytycznej, odnosząc się między innymi do koncepcji Ludwiga Wittgensteina, które Seel odrzuca w swoich wstępnych założeniach. Autor stara się poddać propozycje niemieckiego filozofa rekonstrukcji, zwracając uwagę na problemy, które te tezy mogą pomijać lub nieprecyzyjnie problematyzować. Omawia fenomenologiczne podejście do materialnego obrazu, skupiając się szczególnie na sposobie jego istnienia i procesie konstytuowania się sensu. Autor podkreśla również podjętą przez Seela próbę uwzględnienia materialnych obrazów we wszystkich ich formach, takich jak: fotografie, odbicia lustrzane czy znaki piktograficzne.

Słowa kluczowe: Seel, fenomenologia, estetyka, obraz, fotografia

Martin Seel's Three Theses on the Phenomenology of Image

Summary

In *The Aesthetics of Phenomenal Presence*, Seel presents thirteen theses concerning the image and its manifestation, postulated under the influence of contemporary discourse and drawing on the contributions of Nelson Goodman and Gottfried Boehm. The author of this article focuses particularly on Seel's first three theses, discussing them in the context of potential interpretative issues. They subject them to critical analysis, referencing, among others, Ludwig Wittgenstein's concepts, which Seel rejects in his initial assumptions. The author endeavors to reconstruct the proposals of the German philosopher, highlighting the problems that these theses may overlook or inadequately problematize. The article examines the phenomenological approach to the material image, especially focusing on its mode of existence and the process of constituting meaning. The author also underscores Seel's attempt to encompass material images in all their forms, such as photographs, mirror reflections, or pictographic signs.

Keywords: Seel, phenomenology, aesthetics, image, photography