



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 w kwestii fenomenologii obrazu

Niniejsza praca stanowi omówienie zasadniczych kwestii związanych z fenomenologicznym ujęciem materialnego obrazu. Pragnę 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, stosując przy tym metodę znaną także bliżej językoznawcom. Po zaproponowanym przez Gottfrieda Boehma „zwrocie ikonycznym¹”, teoretycy kultury zyskali kolejne narzędzia, wykorzystywane w analizie obiektów wizualnych. Głównym problemem jest więc właśnie pytanie o sposób jawienia się – nie tyle samego dzieła intencjonalnego, co raczej sensu danego obrazu oraz jego jakości. Już Edmund

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

Husserl twierdził, iż „widzenie w ogóle jako źródłowo-prezentująca świadomość – obojętnie jakiego rodzaju – jest ostatecznym źródłem uprawnienia wszelkich rozumnych twierdzeń”², wskazując przy tym jednoznacznie 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 czy 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 m.in. fotografie, odbicia lustrzane, znaki piktograficzne oraz dzieła sztuki – czyli wszystko to, co może być poddane bezpośredniej naoczności.

Na zakończenie swojej książki *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 w oparciu o dzieła Nelsona Goodmana oraz dorobek filozoficzny 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 jednak nie tylko o obrazie artystycznym, lecz o obrazach materialnych w ogóle. Kolejne tezy (4–7) dotyczą różnic pomiędzy obrazami figuratywnymi a niefiguratywnymi (z pominięciem rozróżnienia Jean-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 symulowanych cyberprzestrzeni 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. Uwzględnia ona zarówno jego ruchome przejawy – z ekranami telefonów na czele – jak i statyczne fotografie analogowe, broszury czy znaczki pocztowe, włącznie z kopertami, na których mogłyby one zostać naklejone. Jak stwierdza Seel:

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

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) obrazu³.

Dodając:

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 obrazów⁴.

W artykule skoncentruję się na trzech pierwszych tezach zaproponowanych przez Seela. Każdą z nich omówię szczegółowo, mając również na względzie ewentualne problemy interpretacyjne, wynikające m.in. z niedoskonałości tłumaczenia⁵. Zostaną one poddane również analizie krytycznej, w której nieco przekornie wykorzystam dzieła Ludwiga Wittgensteina, wspomnianego przez Seela jedynie w dwóch momentach książki – przywołanych powyżej. Wybór ten został podyktowany jednak 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 przeze mnie teorii. Pamiętając o kontrowersyjnym twierdzeniu autora *Dociekań filozoficznych*, iż „nie ma fenomenologii, są natomiast fenomenologiczne problemy”⁶, postaram odnieść się do propozycji zawartych w *Estetyce obecności fenomenalnej*, analizując poszczególne zagadnienia w niej zawarte oraz dokonując uprzednio ich rekonstrukcji. Wskażę również na

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

⁴ Tamże, 192.

⁵ Por. Aneta Rostkowska, „Estetyka obecności fenomenalnej” w: *Estetyka i krytyka* 2 (2010): 230–234.

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

problemy, wobec których tezy Seela zdają się pozostawać obojętne lub zwyczajnie niewystarczające.

Tezy o obrazach

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

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. Początkowe intuicje mogłyby nas pokierować w stronę odróżnienia rozumianego przestrzennie: np. wchodząc do pomieszczenia dostrzegamy obraz, który przykuwa naszą uwagę. Obraz ten staje się więc odizolowany od otoczenia, zostaje przy tym odróżniony od reszty bytów, które współwystępują z nim w jakiejś wspólnej przestrzeni. Jednakże odróżnienie Seela zakłada coś zgoła innego i przyjmuję, 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 odbiorcy obrazem dopiero w chwili, w której zauważy on, że ta faktycznie coś/jakoś prezentuje. Spoglądając na nią przypadkiem, jako na obiekt zupełnie neutralny i stanowiący ambiwalentny element otoczenia, nie traktujemy książki jako faktycznego obrazu. Dopiero gdy plamy barwne staną się czytelne i utworzą widoczną treść, wówczas dojdzie do czegoś, co nazwać można ujęciem obrazu. Treść ta nie musi być jednak pojęciowa, ponieważ nie chodzi tu 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 pisze Seel:

Obrazy nie są tylko tym, czym są. Obrazy odnoszą się do czegoś, czym są lub nie są. (Obrazy jednoroźców nie są jednoroźcami. Obrazy, które odnoszą się do

⁷ Seel, *Estetyka obecności fenomenalnej*, 193.

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 obrazu⁸.

Z tego wynika, iż 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 przybierać funkcję ekspansywną, tworząc relacje z innymi, jednakże byłaby to wciąż funkcja wtórna wobec samoodnoszenia się znaku do samego siebie. Figuracywny obraz litery A odnosiłby się więc 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 niejako naprzeciw odbiorcy. Jest więc uwolniony od zjawiska perspektywy, a przy tym zawieszona zostaje kwestia jego rozmiaru, który mógłby w jakiś sposób wpływać na jego odbiór. Możemy więc pomyśleć np. o *Koronczarce* Johannes Vermeera, która zostałaby przedstawiona w dowolnym formacie⁹, zupełnie neutralizującym odbiór. Jej oryginał, którego wymiary na wysokość i szerokość nie przekraczają nawet 25 centymetrów, cechuje osobliwa kameralność, będąca być może efektem analogii pracy przedstawionej koronczarki z koronkową pracą malarza. Można więc zadać pytanie, czy rozciągając takowy obraz do rozmiaru billboardu, 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 powstałoby drugie pytanie, czy faktycznie więc każdy jednorazowy sposób jawienia się obrazu nie powinien uwzględniać faktu, iż często odnosi się on do jednostkowej sytuacji przestrzennej w sposób znaczący i wyraźnie wpływający na odbiór? Zdaje się także, że zabieg oderwania płaszczyzny obrazu od jego nośnika dotyczy bardziej wyobrażenia

⁸ Tamże, 193–194.

⁹ W tej części posługuję 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 (młodsze). Chciałem jednak odnieść się do szerszego kontekstu, aby uwypuklić powszechność poruszanego zagadnienia.

obrazowego, aniżeli samego materialnego obrazu, który coś prezentuje w relacji do otaczającej go rzeczywistości i innych obiektów. Dla Seela z kolei tym właśnie różnić miałby się obraz od np. rzeźby – która w przeciwieństwie do obrazu – pozostaje zawsze w pełni zależna od towarzyszących jej okoliczności przestrzennych. Niezależność przestrzenna jest więc cechą konstytucyjną dla tego, co rozumiane jest tutaj przez materialny 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 obrazowego¹⁰.

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

Po pierwsze, sugeruje się więc w tym miejscu, 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 wyobrazeniowej, aniżeli materialnej, co z kolei zdaje się przeczyć podstawowym założeniom Seela, przedstawionym na początku. To samo mogłoby dotyczyć również – w mniejszej lub większej skali – wszelkich rycin oraz ich matryc, które umożliwiają odbicie obrazu za sprawą swoich miejsc wklęsłych i wypukłych. Jest to swoisty moment próby przekroczenia przez Seela różnicy obrazu i rzeźby. Sądzę jednak, że ta różnica jest zupełnie nieoczywista, nawet przy postawieniu twardego wymogu płaszczyzny przestrzeni, w której wydarza się obraz. Można w takiej sytuacji mówić znów 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. Co jednak kiedy faktura obrazu jest podstawą jego jakości?

¹⁰ Tamże, 194.

Eksperymentowanie z wielowarstwowym nakładaniem farby olejnej rodzi zupełnie nowy problem, na który zwracał już uwagę Ingarden¹¹. Obraz widziany jest nierzadko w pełni zależny od tego, w jaki sposób się jawi, bowiem nie tylko plamy barwne są tym, z czego składa się on całościowo. Teraz najistotniejszym problemem dla Seela jest faktura, zaś dalej wspomnę jeszcze o innych aspektach obrazu, które nie zostają tutaj zauważone.

Drugą kwestią, być może nawet bardziej problematyczną, zdaje się być implikowany warunek zamkniętości przestrzennej obrazu, który wykluczałby z rozważań takie dzieła jak wspomniane instalacje Fontany, traktując je jako obiekty otwarte, czyli wprost – 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. A przecież można przyjąć rzut płaski obrazu, który zawierałby przestrzenie puste, przy jedynym założeniu – uznania otwartości i dowolności jego kształtu. Zarzuty niemieckiego filozofa zdają się potwierdzać 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 inaczej¹².

Można jednak postawić 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 wymagany byłby tutaj rodzaj oglądu statycznego, który wykluczyłby zmienność z wydarzania się obiektu obrazowego. Byłoby to wydarzenie się zachodzące w majestacie swojej immanentnej statyczności – zupełnie niezależne od wrażeń. Wtedy jednak nie można by nawet mówić o jakiegokolwiek tradycyjnej estetyce, wykluczwszy uprzednio z postrzegania oraz konstytuowania jakości obrazowych aspekt zmysłowo-wrażliowy, do którego przywiązany jest Seel. Jednak to właśnie rzeczywiste otwarcie płaszczyzny na przestrzeń realną, chociażby poprzez

¹¹ Roman Ingarden, „O budowie obrazu”, w: *Studia z estetyki*, t. II, (Warszawa: PWN, 1958), 11.

¹² Seel, *Estetyka obecności fenomenalnej*, 194.

nacięcie, zaburza sam 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 jednakowych z oryginałem wymiarach. Nie posiadałaby ona żadnej ramy, która fizycznie chroniłaby jej zamkniętość. Takowy obiekt moglibyśmy uznać za reprezentatywny, tj. przedstawiający jakościowo zasadniczo ten sam obraz, co oryginał. Co by się jednak stało gdybyśmy przypadkowo w środku naszego przedstawienia obrazowego wypalili niewielką dziurę? Można by przyjąć, że oto mamy do czynienia z wybrakowanym obrazem, który w sposób nieadekwatny przekazuje jakąś treść. Z czasem, im bardziej uszkadzałibyśmy fotografię, tym bardziej przyczynialibyśmy się do niemożności wydarzenia się prezentacji obrazu. Tę fotografię moglibyśmy też np. zanurzyć w wodzie i przyglądać się temu, jak stopniowo blakną wszelkie barwy tworzące postać kobiety, obserwując proces stopniowego zanikania. Czy nie byłoby to wydarzenie, które powinno mieścić się w ramach fenomenologii obrazu? Mielibyśmy do czynienia wprost 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 *aisthēton* (to, co zmysłowe) odciskiem grożącego mu słumienia. To, co wizualne w malarstwie zaczyna się od ślepoty¹³.

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

Widzimy nie dlatego, że nie jesteśmy ślepi – widzimy dlatego, że jesteśmy ślepi na większość rzeczy; coś uwidocznic oznacza zarazem uniewidocznic coś innego. Nie ma *aisthesis* bez *anaisthesis*¹⁴.

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 Iser, „Estetyka i anestetyka”, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. Ryszard Nycz, przeł. Małgorzata Łukasiewicz, (Kraków: Baran i Szczyński, 1996), 537.

Twierdzą więc, że przypalenie fotografii lub zakłócenie obrazu skrywają walor uwidocznienia – potencjał ten widać może najwyraźniej w dziełach, które korzystają z ognia w ramach tzw. techniki *brûlage*¹⁵. Wspomnieć można jeszcze *fumage* oraz *frottage*, gdzie w jednym przypadku to dym przykrywa kolejne warstwy jakiegoś malowidła, a w drugim używa się różnorodnych obiektów do tego, aby pocierać płaszczyznę obrazu, deformując ją, nierzadko „otwierając obraz” poprzez dosłowne rozdarcie powierzchni. Sądzą, że są to przykłady zjawisk niegroźnych dla obiektu obrazowego, a wręcz przeciwnie – stanowią one problemy fenomenologiczne, które powinny zostać potraktowane jako zjawiska pozytywne, nie zaś jako zagrożenie dla obrazu jako dzieła paradygmatycznego.

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 ogóle, natomiast w praktyce wychodzi on przede wszystkim od klasycznych dzieł sztuki, wikłając się w liczne trudności i pozostając pod wpływem przyzwyczajień. Prócz tych, które związane są z odizolowaniem ich od otoczenia, a także z traktowaniem obrazów jako fenomenów jednoznacznie pozytywnych, w znaczeniu ontologicznym, problemem najważniejszy jest fakt, że Seel po prostu nie definiuje swoich obrazów w sposób należyty, postulując jednocześnie powszechność oraz uniwersalność samego fenomenu obrazowości. W kolejnych krokach zdaje się jednak przyjmować pewnego rodzaju robocze definicje, które jednoznacznie zdają się faworyzować dzieła artystyczne w sposób utajniony, zakładając przy tym, że mogą one wyeksponować uniwersalne 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 obraz¹⁶. Możemy również wspomnieć 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

¹⁵ Pozytywnie waloryzowany potencjał ognia w swoich obrazach artystycznych wykorzystali m.in. znani z tego: Yves Klein, Karen Margolis oraz Ula Einstein.

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

także zredukowana do czegoś danego. Będziemy się zatem trzymać obrazu, fenomenu jednocześnie znaczącego i trywialnego¹⁷.

Zdaje się jednak, że to nadmierny szacunek do artefaktów artystycznych nie pozwolił Seelowi na zauważenie powszechności niedoskonałości w obrazach nieparadygmatycznych, z którymi przecież obcujemy przez większość czasu, i które mają być zresztą przedmiotem postulowanej analizy. Odnoszenie się do paradygmatycznego obiektu jakim jest dzieło sztuki implikuje np. problem oryginału i falsyfikatu, a także negocjowanej doskonałości oraz niedoskonałości przedstawienia obrazowego. Twierdzę więc, że w przypadku teorii, która rzeczywiście miałaby pozostać uniwersalną i włączającą, nieprawidłowym zdaje się być wyjście od czystej koncepcji obrazowości artystycznej w taki sposób, aby dotrzeć w końcu do pełnego ujęcie 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, np. językowych, przedstawić”¹⁸. Kluczowymi 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 specyfice konstytuowania się samego obrazu – wrażeniowości i jakości jako obiektu. Pomijany zostaje również stosunek podmiotu do obrazu, mimo że założona relacja do języka implikuje wprost niemożliwość odejścia od tego zagadnienia. Zignorowana zostaje także funkcja obrazu i jej wpływ 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 niewidomego¹⁹.

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

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

¹⁸ Seel, *Estetyka obecności fenomenalnej*, 196.

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

Jak wskazałem już wcześniej, według Seela obrazy są polem jawienia się znaków koncentrycznych. Tego również dotyczy druga teza, a mianowicie: znaczenie konkretnych znaków nie wyczerpuje się wyłącznie we wskazaniu na samą ich przyczynę występowania lub na domniemane, występujące bądź niewystępujące, odniesienie zewnętrzne. Przyczynowy tor powstawania znaku, który można by zechcieć imputować, jest więc całkowicie zgubny. W tym miejscu Seel używa porównania, stosując przykład odzwierciedlania. Odbicia lustrzane, według niego, są obrazami tylko w bardzo ograniczonym sensie, ponieważ są ściśle związane z fizyczną obecnością przedmiotu spoza przestrzeni obrazu. Widząc swoje odbicie w lustrze, widzimy po prostu siebie. Dopuszczalny znak postaci nie istniałby więc bez niej – jest więc jednoznacznie uzależniony od konkretnego obiektu zewnętrznego, którym jest zawsze coś realnie bytującego w świecie. W tym sensie znak ten jest jedynie oznaką istnienia postaci.

Znaki obrazowe nie wymagają jednak oznaczania pojętego w taki sposób, a wręcz przeciwnie – jest ono niepożądane, przyjmując za kluczową ich możliwość 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 jednak, że słowo „zastosowanie” jest tutaj bardzo mylące, gdyż implikuje użyteczność lub funkcję. Odczytując intencje autora, chodzi 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 – mianowicie postulowana uznaniowość, która pozostawała dotychczas ukryta, przy rozważaniach na temat

²⁰ Seel, *Estetyka obecności fenomenalnej*, 196.

²¹ Tamże.

dzieł sztuki. Swoiste wprowadzenie zmienności nastawienia, które jednak miałyby wpływ na niewzruszony dotąd obraz. Niemiecki filozof w punkcie wyjścia traktuje obrazy jako zupełnie uniwersalne zbiory znaków, które ustawione są w pewnym schemacie i porządku. Miałyby one być zdolne do tworzenia osobliwego rodzaju ikonograficznej wypowiedzi, mowy lub zdania. Jednak jak zauważył Wittgenstein:

Porównując zdanie z obrazem trzeba się zastanowić, czy porównujemy je z portretem (podobizną historyczną), czy ze sceną rodzajową. Oba porównania mają sens²².

Istotnie więc słabość teorii obrazowych polegać może na przeoczeniu możliwości występowania tej alternatywy. Wróćmy raz jeszcze do przykładu z fotografią *Koronczarki*. Jeżeli po raz pierwszy ktoś widziałby taki obiekt, to sposób jawienia się obrazu różniłby się w zależności od jego stanu wiedzy oraz nastawienia. Powiedzmy, że ktoś nigdy wcześniej nie widział oryginału tego obrazu, a w jego środku znajdowałaby się dziura o średnicy pięciu centymetrów. Wówczas fotografia mogłaby zostać potraktowana przez bezinteresownego odbiorcę jako pełnoprawny obraz w tym sensie, że przedstawiałaby również jakieś uporządkowane plamy barwne, w których odbiorca 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 natomiast, gdyby odbiorca znał oryginał dzieła – mógłby²³ wówczas starać się rekonstruować obraz, a w takim wypadku zbliżałby się raczej do stanowiska Seela, traktując fotografię jako przedstawienie niepełne i uszkodzone. Dziura byłaby więc przeszkodą w przedstawieniu pełni *Koronczarki*. Fotografia pełniłaby wówczas rolę uszkodzonego narzędzia, w terminologii Martina Heideggera – a dziura ujawniałaby tylko czystą obecność jej dookołności za sprawą pewnego braku²⁴. W pierwszej sytuacji mielibyśmy do czynienia ze sceną rodzajową, a w drugiej zaś z portretem historycznym. Tylko

²² Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, 201.

²³ Należy zaznaczyć, że byłaby to jedynie możliwość i wyrażenia tego używam, aby podkreślić alternatywę dla opisywanego nastawienia względem przykładowej fotografii. Nie implikuję tutaj żadnego rodzaju konieczności.

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

w jednej z nich dochodziłoby jednak do rzeczywistej próby reprezentacji oraz jej możliwego zakłócenia. Co istotne, kwestia tej różnicy nie jest wcale kwestią wolnego wyboru, a raczej jest ona determinowana przez samo uposażenie podmiotu, na które składa się nie tylko specyfika zmysłowego doznawania, ale także przedrozumienie tego, co faktycznie jest doznawane. Oznacza to, że sposób jawienia się obrazu, jeżeli pozostaje się w perspektywie antropocentrycznej, jest zawsze w jakiś sposób zależny od ujmującego, co zostaje utajnionym problemem w sytuacji odnoszenia się do paradygmatycznego przykładu obrazu, jakim jest obiekt artystyczny, podtrzymujący pozór zamkniętości i samowystarczalności. Jak pisał również 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 nastawienie²⁵.

Problem uznaniowości i nastawienia ujawnia się dopiero teraz, kiedy autor *Estetyki obecności fenomenalnej* jedynie mimochodem wtrąca swoją uwagę w pozornie oczywistej tezie. Jest to jednak kwestia fundamentalna, ponieważ przez całą pierwszą tezę 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 oraz postulacie zamkniętości. Twierdzę, że obraz nie jest zamknięty, zaś jawienie się jest zależne od otaczających go obiektów, a nie tylko podmiotu. Nie wchłania on jednak otoczenia, a zachowuje autonomię, współtworząc relacje.

Problem podniesiony przez Seela na przykładzie rysunku kaczk-zająca²⁶ pośrednio rozważał Wittgenstein²⁷, odchodząc nawet od fenomenu barw, a pozostając przy pewnej schematyczności obrazu. Badał on zjawisko widzenia,

²⁵ Martin Heidegger, „Czas swiatioobrazu” w: *Drogi lasu*, przeł. Krzysztof Wolicki, (Warszawa: Aletheia, 1997), 77.

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

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

które można odróżnić od widzenia czegoś jako czegoś konkretnego. Nie jest to jedynie postrzeganie obrazu, ale właśnie widzenie oparte na rozpoznawaniu znaków, które są tak istotne w omawianej koncepcji. 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 równoznaczne z dostrzeżeniem jednego z aspektów, choćby sam aspekt nie został jeszcze upojęciowiony. Ponownie, nie jest to kwestia wyboru, a samej specyfiki wydarzania się obrazu: wydarzenia, które za świadka ma akurat podmiot w rzeczywistości. Dlatego też aspektowość, traktowana minimalistycznie jako dostrzeżenie jednego z wielu znaków obiektu obrazowego jest tym, czego nie należy pomijać w procesie redukcji fenomenologicznej. Stanowi ona bowiem nie tyle jedną z opcji, co raczej determinuje i umożliwia ujęcie obrazu. Tak też „aspekt kaczuki i aspekt zająca widzi tylko ten, kto zna postaci obu tych zwierząt”²⁹, i – twierdząc za Wittgensteinem – że to samo wydarza się w przypadku znaków każdego obrazu, przy czym wiedza i znajomość poszczególnych aspektów nie ogranicza się jedynie do wiedzy w znaczeniu rozpoznawania, a mogłaby mieć nawet charakter urojeniowy, wyobrazeniowy, niepewny lub domniemany. Aspektowość może być rozumiana również jako sposób wzajemnego ujawniania się obiektów w obrębie ich relacji z przestrzenią, a nie tylko z podmiotem. Zakładam więc, że pod wydarzenie obrazu mogą podpadać również fenomeny o słabym lub zniekształconym fundamencie, spowodowane zaburzeniami relacji i widzenia. Obraz nie jest jedynie sceną spotkania z podmiotem, lecz miejscem, w którym obiekty udzielają sobie widzialności poprzez relacje w przestrzeni.

Stanowisko o uznaniu wiedzy i aspektu przedrozumieniowego podmiotu nie jest niczym nowym dla fenomenologii. Wystarczy wspomnieć diagnozę, którą sformułował Georges Didi-Huberman, wyrażając 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. 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,

²⁸ Tamże, 276.

²⁹ Tamże, 290.

nie oglądać, ponieważ widzieć to zbliżyć się, antycypować, czy nawet naśladować suwerenny akt wiedzy. Ujrzenie szczegółów to organiczna część każdej wiedzy o sztuce³⁰.

Znajomość poszczególnych znaków i ich relacji, które postuluje Seel zdaje się być właśnie efektem owego odwrócenia pytania o obraz – przesunięcia uwagi z samego aktu oglądania ku strukturze relacji, w jakich obraz funkcjonuje. Stąd też z końcem tezy pierwszej postulował on badanie relacji obrazu do języka prawdopodobnie po to, aby w tezie drugiej – poprzez wprowadzenie problemu znaku – przejść 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 – jak sam podkreśla – przyjmuje w oparciu o dorobek Nelsona Goodmana. Wobec tego Seel zakłada, iż 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 notacyjnymi – nie należą do żadnego systemu notacji o zróżnicowanych parametrach syntaktycznych (jak np. 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 np. 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 by mówić o pewnych wyjątkach, tak jak przy odciskach palców, które mogłyby być traktowane jak obraz, a nie ślad z którego można coś wyczytać. Intuicję taką potwierdza rzeczywistość typograficzna, w której możemy napotkać próby rekonstruowania lub fałszowania poszczególnych czcionek, w których znaki traktowane są właśnie jako obrazy, zostając jak gdyby wyjęte z systemu notacji.

Powołując się na cechę „zwięzłości” obrazu, Seel wyraźnie opowiada się za osobliwą przewagą obrazu nad językiem, zestawiając ją z „rozwlekłością” mowy. Wskazuje on przy tym na fakt, iż obraz parasola z instalacji Kosutha daje nam znacznie lepszy wgląd w poznanie kształtu fałdów wiszącego obok realnego parasola, ponieważ nawet najbardziej szczegółowy opis tychże zakrzywień nie dałby odbiorcy takiego zrozumienia kształtu. Zresztą wydłużałby się on w nieskończoność, którą może wyrazić po prostu jego ogląd. Po drugie, przedstawienie obrazowe, które jest złożone 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 zmaconym świetle przygnębienia³².

Postulat zwięzłości i rozdzielnej złożoności obrazu to również jedna z kwestii rozważanych przez Wittgensteina, a pewna z jego wątpliwości pokrywa się z tym, jak wyglądać mógłby kolejny zarzut pod adresem teorii obrazu, wypracowanej na funkcjonalności znaku. Przywołam 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.

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

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.

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 gałęzi³³.

I o ile w przypadku języka i pojęciowości, można wskazać na prosty znak, z którego formułuje się bardziej złożone konstrukcje zdaniowe, o tyle jednak w przypadku obrazu niemożliwe byłoby wskazanie uniwersalnego przedmiotu znakowego, który mógłby charakteryzować się jakkolwiek podobną niezależnością do np. litery C, symbolu # lub cyfry 8. Takim znakiem nie może być ani przedmiot figuratywny, ani barwa, ani kształt, bowiem oderwanie ich od kontekstu nie czyniłoby z nich odrębnych jednostek – zabieg taki 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 notacyjny – nie podlegałby niczemu. Mam wciąż na uwadze, że nie byłby to znak Wittgensteinowskiej gry językowej, a raczej Boehmowskiej gry obrazowej – regulowanej przez innego rodzaju porządek barw, światła, kształtów i faktur. I za wskazaniem Wittgensteina, pragnę tutaj jedynie zwrócić uwagę na fakt, że cała różnica obrazowego przedstawienia mogłaby dotyczyć nie tylko rodzajów znaku, który chcieliby w ten sam sposób uchwycić, ale także różnicy logiki, nadającej zasady tego, co właściwie zachodzi w obrazie³⁴. Przyjmuję przy tym, że obrazy bez wątpienia składają się

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

³⁴ Stanowisko zbliżone rozwijał również Gilles Deleuze, czemu jednak należałoby poświęcić zupełnie niezależny tekst ze względu na skalę i złożoność tego przedsięwzięcia. Również wychodzi on od obrazów artystycznych, aby zaproponować teorię dającą spójne podłoże dla rozważań o zmysłach, stale uwikłanych

z elementów pomniejszych, jednak nie zgadzam 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 być 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 mieści się poza nim. Obraz istnieje w relacji do innych obiektów. Charakter obrazu jest nieraz determinowany przez światło, jak zauważa już Wittgenstein, a to z kolei nie mieściłoby się w ujęciu Seela. Zmiany te nie przekształcają obrazu, ale modyfikują profil ujawnienia aspektów.

Wobec wskazanego wyżej zarzutu względem języka, który także nie jest w stanie rzetelnie oddać kształtu pofałdowanego parasola, można również postawić wiele zasadnych pytań. Mianowicie, czy obraz, tak niezawodny w przypadku poznania obiektu rozciągniętego, jest w stanie powiedzieć nam coś szczególnego na temat bodźców percypowanych inaczej, aniżeli poprzez ludzką naoczność? Rzeczywiście, nie jesteśmy w stanie ujrzeć fałd parasola za sprawą jedynie ich słownej deskrypcji. Na poziomie opisu możemy jedynie przybliżyć się do uwidocznienia pewnych cech poprzez mnożące się wyliczenia i analogie. Tak samo nie jesteśmy w stanie usłyszeć i pojąć utworu muzycznego za sprawą

w specyficznego rodzaju cielesność. „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.

³⁵ Wittgenstein, *Uwagi o barwach*, 23.

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. Czy takie zarzuty są jednak jakkolwiek trafne? Czy na ich podstawie możemy przypisać wyższą wartość poznawczą konkretnym zmysłom? Dlaczego zatem Seel stosuje podobną argumentację przy wskazaniu na preferowane przezeń bezpojęciowe formy jawienia się sensu w obrazie? Dowartościowywanie przedstawień obrazowych, które stanowi próbę detronizacji języka, nie powinno odbywać się kosztem umniejszania innym formom dostępu do rzeczy. Żadna forma poznania nie daje nam epistemicznej pewności i nie wyczerpuje zjawisk. To też wskazuje na fakt, iż próba sformalizowania struktur relacji zachodzących między znakami obrazowymi jest równie złudna, jak czynienie tego na gruncie języka. Przed takim błędem redukcji estetycznej ostrzegali m.in. 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 malarskiej³⁶.

Dlatego też dominującym paradygmatem w estetyce stał się paradygmat holistyczny, uwzględniający możliwie szeroki zakres zjawisk. Z tego względu twierdzą również, że omawiane tezy o obrazie, mimo licznych prób, zdają się jednak nie spełniać warunków otwartości, które zostały 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, gdy wyraźnie zmienia się jego wykonanie. Dlatego mogą istnieć ekwiwalentne kopie jednego obrazu, w formie odbitek, jak i mogą istnieć wariacje na temat wcześniejszych obrazów. Kiedy w instalacji Kosutha zastępuje się parasol np. krzesłem, to jest to wariacja na temat tej samej instalacji. Relacje między poszczególnymi jej

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

fragmentami znaczącymi są nienaruszone. Taka wariacja pozostaje w bliskości oryginału, stąd też z nim właśnie koresponduje znakowo. Znaki obrazowe nie muszą być rozumiane w sposób twórców 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. Dla obrazów artystycznych wykonanie to miałoby być przy tym z jakiegoś powodu bardziej rygorystyczne, aniżeli dla obrazów powszechnych.

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

W przypadku damy na drzwiach toalety np. nie chodzi o drobiazgowo dokładnie wykonanie znaku, ale jedynie o to, by można go było rozpoznać jako znak osoby rodzaju żeńskiego³⁷.

Różnice są efektem odmiennego sposobu obchodzenia się z poszczególnymi obrazami. Niemiecki filozof wskazuje, że ten sam obraz może być użyty jako piktogram (pies na tabliczce ostrzegawczej), 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 Seel wyciąga wnioski, iż:

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 przestrzeni oraz funkcji, jaka

³⁷ Seel, *Estetyka obecności fenomenalnej*, 200.

³⁸ Tamże, str. 200–201.

zostanie danym obrazom przypisana. Twierdzą jednak, że są to dwie strony tej samej monety i trudno nie odnieść wrażenia, że Seel odrywa je od siebie, koncentrując się na sile wewnętrznej magii relacji znakowych. Zdaje się więc, że autor zgodziłby się ostatecznie z postulatem odnoszenia się w teoriach obrazów do reguł, analogicznych do tych zaproponowanych przez Wittgensteina na płaszczyźnie gier językowych³⁹. To, co zwykliśmy nazywać funkcją obrazu, okazuje się być efektem pośrednich relacji, które obraz nawiązuje w polu praktyk i rzeczy. W przeciwieństwie do Seela twierdzą jednak, że nie sposób dostrzec wyraźnej odpowiedniości pomiędzy samymi regułami w ogóle. Reguły obrazowe oraz językowe pochodzą z innego porządku – w ten sposób można uzasadnić różnicę w rozumieniu roli znaku i jego funkcji w obrazie, która bynajmniej nie wyczerpuje się w analogii do języka. Domniemanie adekwatności w perspektywie semiologicznej obrazu i języka zdaje się być wręcz błędne.

Reguły nie istnieją same dla siebie i nie są niezależne od działalności podmiotu uwikłanego w grę językową lub obrazową. Rozpoznanie reguły – czy też nieuświadomione kierowanie się nią – należy z pewnością do jednej z aktywności podmiotu. Nie mam jednak na myśli relatywnego nastawienia do obrazu, lecz twierdzą, że sposoby percypowania mogą być determinowane nie tyle przez sam obraz, ile raczej przez układ, w którym zostaje on włączony w relacje przekraczające jego porządek. Podobnie więc, tak jak przedstawienie obrazowe znaków drogowych nie zawiera samo w sobie treści performatywnej i żadnej reguły, tak też każdorazowo obraz pozostaje od nich wolny – choć współtworzy je w ramach relacji, których zasad być może jeszcze nie znamy.

Podsumowanie

Argumenty z tekstu odnoszą się do różnych poziomów przedstawianej teorii, dlatego pragnę zestawić je obok siebie dla ogólnej przejrzystości wywodu.

Po pierwsze, stwierdzam, że tezy zaproponowane przez Seela nie sprostają wymaganiom, które niemiecki filozof sam przed nimi postawił. Brak definicji obrazu oraz charakteru tego, co właściwie zostaje ujęte w obrębie teorii skoncentrowanej na materialnych reprezentacjach, nie pozwolił na adekwatne sprobematyzowanie badanej kwestii. W związku z tym, autor postanowił oprzeć się na analizie obrazów artystycznych, które traktowane konsekwentnie jako przypadek paradygmatyczny obrazowości całościowej, przyczyniły się do licznych przeoczeń i nadbudowywania nieporozumień. Wskazuję więc na

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

pierwszy wniosek – teoria obrazu, pragnąca ująć całą obrazowość nie może ograniczać się w swoim punkcie wyjścia do dzieł artystycznych, lecz powinna wręcz odchodzić od świata sztuki, aby przypadkowo nie uwikłać się w rozbudowaną siatkę pojęciową tradycyjnej estetyki. Sądzę również, że badanie specyfiki obrazowości powinno zostać każdorazowo poprzedzone wskazaniem perspektywy badawczej, z której próbuje ująć się sedno problemu. Inaczej bowiem rozpatrywać można zagadnienia obrazów rozumianych jako jawiących się wyłącznie podmiotom ludzkim, a inaczej obraz w sensie ontologicznym – jako byt niezależny od poznania i relacji percepcyjnych. W przypadku Seela dostrzegam w tym miejscu brak konsekwencji.

Po drugie, staram się wykazać, że istnieje istotna różnica między znakami obrazowymi a znakami w rozumieniu teorii semantycznych. Postuluję, że owa różnica nie dotyczy jedynie tożsamości znakowej, lecz samej logiki relacji znakowych. Ponieważ znak obrazowy jest niesprecyzowany oraz nie podpada pod żaden z ukonstytuowanych apriorycznie systemów notacyjnych, 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 zupełnie odmienne relacje znakowe, nienormowane przez zasady zewnętrznego systemu. Z tego względu sens obrazu nie może być konstytuowany analogicznie do sensu językowego, zaś w konsekwencji samodzielne teorie semantyczne nie przybliżają nas do zrozumienia tego, co faktycznie dzieje się na poziomie wszelkiego rodzaju przedstawień obrazowych.

Po trzecie, zwracam 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 i niezależności obrazu od otoczenia. Wykazałem jednak, że w przypadku obrazów, jest to hipoteza wymagająca ostrożności. Przedstawiłem kilka przykładów na to, że obraz, mimo że pozostaje autonomicznym bytem, jest zależny od otoczenia oraz reguł zewnętrznych wobec niego. Obraz także współtworzy je w relacji do innych obiektów, które współuczestniczą w jego jawieniu się. Pomimo chęci skoncentrowania się wyłącznie na materialnych obrazach, niemiecki filozof oddzielił obraz-wyobrażenie od obrazu-obiektu, co traktuję jako standardowy wypadek przy pracy. Zakładam przy tym, że stopniowe oddalanie się w tezach Seela od materialnego obrazu, który istnieje niejako niezależnie, do poziomu wyobrażeniowego i wreszcie zredukowanego do funkcji, było niezamierzone, o czym świadczą przyjęte przez autora założenia wstępne oraz cele.

Staralem się również wykazać, że mimo przywołania i swoistego odrzucenia Wittgensteina we wstępie do omawianych tez niemieckiego filozofa, koniec końców obraz u Seela wciąż zdaje się jawić tak jak w niego gramy (i co najmniej tyle z Wittgensteina upomina się we wspomnianych tezach o słusność)⁴⁰. Pominiecie w *Estetyce obecności fenomenalnej* wątków, o których przywrócenie zabiegam w niniejszym artykule, jest prawdopodobnie konsekwencją przyjęcia metody fenomenologicznej w wersji skrajnie odcieleśnionej. Uznaję to za efekt dokonania radykalnej redukcji, w której jednak zagubiły się elementy dla obrazu fundamentalne: jego relacyjność, materialność i zdolność do oddziaływania poza sferą percepcyjną. To właśnie zostało szczególnie podniesione w artykule.

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: PWN.
- Heidegger Martin. 1997. „Czas światobrazu”. W: *Drogi lasu*, przeł. Krzysztof Wolicki, 67–95. Warszawa: Aletheia.

⁴⁰ Nawiązuję tutaj celowo do wtrącenia Seela, „tyle Wittgensteina być musi”, które przywołuję również na początku artykułu. Zob. Seel, *Estetyka obecności fenomenalnej*, 192.

- Husserl Edmund. 1967. *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii*, t. 1, przeł. Danuta Gierulanka. Warszawa: PWN.
- Ingarden Roman. 1958. *Studia z estetyki*, t. II, Warszawa: PWN.
- Liotard 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.
- Wittgenstein Ludwig. 2000. *Dociekania filozoficzne*, przeł. Bogusław Wolniewicz. Warszawa: 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 artykułu skupia się na trzech pierwszych tezach Seela, omawiając je w kontekście ewentualnych problemów interpretacyjnych. Poddaje je analizie krytycznej, odnosząc się m.in. do koncepcji Ludwiga Wittgensteina, którego 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. Artykuł omawia fenomenologiczne podejście do materialnego obrazu, skupiając się szczególnie na sposobie jego istnienia i procesie konstyтуowania

się sensu. Autor podkreśla również próbę Seela w uwzględnieniu materialnych obrazów w ich szerokim sensie, takich jak fotografie, odbicia lustrzane czy znaki piktograficzne.

Słowa kluczowe: fenomenologia obrazu, teoria obrazu, semiotyka obrazu, estetyka filozoficzna, zwrot ikoniczny

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: phenomenology of the image, image theory, pictorial semiotics, philosophical aesthetics, pictorial turn