

Stephen Watson

Merleau-Ponty i Foucault: de-estetyzacja dzieła sztuki : o stwierdzeniu Leonarda: "Malarstwo jest filozofią"

Sztuka i Filozofia 33, 17-38

2008

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Stephen Watson

**Merleau-Ponty i Foucault: de-estetyzacja dzieła sztuki.
O stwierdzeniu Leonarda: „Malarstwo jest filozofią”¹**

I

Leonardo był tego pewny. Malarstwo nie może być jedynie sztuką naśladowania, nie może wyłącznie dotyczyć *techné*. Dokładniej mówiąc: żaden obraz nie może być skopiowany ani zduplikowany – każdy jest wyjątkowy². Pomiędzy płótnem i światem nie istnieje żaden prosty związek, który by umożliwiał rozpoznanie reguły i osiągnięcie na jej podstawie powtarzalności. A jeżeli nawet okazałoby się, że do pewnego stopnia taki związek by istniał, to nie mógłby on dotyczyć powtórzenia zainteresowania oka tym, co widzialne.

Prawdą jest, że Leonardo powiedział również: „Umysł malarza winien być na podobieństwo zwierciadła, które zmienia ustawicznie swe barwy, stosownie do barw przedmiotów, które odbija, i wypełnia się tyloma obrazami, ile przedmiotów ma naprzeciw siebie”³. Jednakże dopiero filozofie refleksji, które miały przyjść po nim, były w stanie sprostać temu odbiciu i jego zwierciadlanemu obrazowi. W istocie *Traktat o malarstwie* Leonarda zarysowuje trajektorię defleksji oka [*deflections*]. Czyni to z perspektywy zwierciadła: przekształcenie z wertykalnego wymiaru widzialnego w płaską dwuwymiarowość płótna. Wskazówki, postulatory odwołują się tu do takich samych tropów stylistycznych, jak te, które charakteryzują filozofię refleksji teoretycznej współczesności. Płótno jest przedmiotem dla spojrzenia teoretycznego, *theoros*, przedstawiając w swym zredukowaniu to, co z natury istnieje gdzie indziej. Oznacza to, że płótno *re - p r e z e n t u j e*. Znajdziemy tu także wnioski. Podobnie jak w drugiej *Medytacji* Kartezjusz spogląda przez otwarte okna na zjawy widzialnego, również i tu widzialne jest wywołane przez narząd pełniący funkcję portalu, to znaczy przez „okno duszy”, przed którym jawi się wiele „podobizn”, stojących naprzeciw niego jako *p r z e d m i o t y*.

¹ Artykuł ten ukazał się w czasopiśmie *Philosophy Today* 1984, nr 2/4. Redakcja *Sztuki i Filozofii* pragnie podziękować Panu Profesorowi Stephenowi Watsonowi za wyrażenie zgody na publikację przekładu. Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie przypisy w tekście pochodzą od Autora.

² L. da Vinci, *Traktat o malarstwie*, przekł. M. Rzepińska, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006, s. 110–111.

³ Ibidem, s. 149.

Jakkolwiek język *Traktatu* jest konsekwentnie „współczesny”, to dwuznaczność, jaką za sobą pociąga, pospołu z problemem *mimesis*, jest „starożytna”, w istocie platońska. Sam Platon przedstawia ją jako archaiczny, „dawny”⁴ konflikt pomiędzy poezją (*poiesis*) i filozofią, przypuszczalnie związany z *arche* ich obydwu. Gdy jednak przyszło spełnić filozoficzne zadanie zaklasyfikowania „poetów”, to w „Fajdrose” Platon nie był w stanie podjąć decyzji. Poeta, zarazem pociągający i odpychający dla filozofa, podlega boskiemu natchnieniu, dysponując niepowtarzalnym rodzajem „wiedzy”, która przerasta zdolności filozofa. W konsekwencji w „Fajdrose” poeta zostaje przypisany do najwyższego ze stanów duszy, ale zarazem umieszczony pośród artystów *mimesis*, naśladowców naśladowców, i musi zostać usytuowany na dole hierarchii dusz – nie ma bowiem do czynienia przedstawieniami samych rzeczy⁵. Jak to ujął Tatarkiewicz, u Platona „poezja poezji nierówna”⁶ – z jednej strony jest ta niosąca w sobie wiedzę, dającą się podporządkować pojęciu, z drugiej – ta, która przekracza ograniczenia pojęcia. Filozofom nieobca jest ta wstępna hierarchizacja. W chwili gdy w dziejach myśli Zachodu historia sztuk rozpocznie odkrywanie swych źródeł, Schelling na przykład, postawiony wobec tego samego dylematu, nie zawaha się wybrać przeciw Platonowi. „System idealizmu transcendentalnego” z 1808 roku kulminuje pewnego rodzaju odwróceniem: w chwili osiągnięcia pełni doskonałości filozofia oraz nauki „spłyną na powrót w powszechny ocean poezji, z którego wzięły początek”⁷.

Leonardo, jeżeli nawet nieświadomy tej historii, to świadomy uprzywilejowania, jakie daje ona nauce (*episteme*), nie wahał się potwierdzić wyboru Platona. Właśnie on ożywia deklarację Leonarda: „Malarstwo jest filozofią”. By dopełnić cud przedstawienia, by adekwatnie odzwierciedlić naturę, by narzucić jedność pojęcia, malarz musi nie tylko rozumieć sposób działania natury, lecz także znać działanie przedstawienia. Przez przypadek natura i przedstawienie posługują się wspólnym językiem: językiem *mathesis*. Niezależnie od tego, czym się zajmowali, w przeciwieństwie do Platona i poetów, Galileusz i Leonardo używają tego samego idiomu – można by do niego z równym powodzeniem odnieść komentarze Koyrégo, Husserla, czy nawet słowa Khuna odniesione niegdyś do pierwszego z nich⁸. Ani w fizyce,

⁴ Platon, *Państwo*, przekł. W. Witwicki, Akme, Warszawa 1990, s. 528 [607 B].

⁵ Platon, „Fajdros”, przekł. W. Witwicki, w: idem, *Dialogi*, t. II, Antyk, Kęty 1999, s. 143 [248 CE].

⁶ W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1975, s. 112.

⁷ F. W. J. Schelling, *System idealizmu transcendentalnego*, przekł. K. Krzemieniowa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1979, s. 368.

⁸ W odniesieniu do Husserla nie byłoby niewłaściwe zastosowanie jego charakterystyki Galileusza do Leonarda i wszystkiego, co nadeszło po nim: „U Galileusza ta niejasna idea występuje po raz pierwszy w swej, że tak powiem, gotowej postaci, z jego imieniem powiązałem zatem wszystkie rozważania (upraszczając więc i w pewien sposób idealizując faktyczny stan rzeczy)”. E. Husserl, *Kryzys nauk europejskich i fenomenologia transcendentalna*, przekł. S. Walczewska, Wydawnictwo Rolowski, Toruń 1999, s. 63. Galileusz, raczej jako wskazówka dla „hermeneutyki” rewolucji naukowej aniżeli imię własne, jak to ujmuje Derrida, staje się przykładem postawy, którą być może w ten sam sposób wyraża L. da Vinci w odniesieniu do współczesnego malarstwa jako „idealizacji” idealizacji.

ani w malarstwie nie można mówić, że jest coś takiego, jak po prostu powrót to faktów empirycznych, do rzeczy samych. Obydwie działalności konstruują – konstrukcja jest niezbędna temu, co widzialne. Z tego powodu w obydwu przypadkach wynik ich działalności nazwany jest naukowym. Leonardo dookreśla to w odniesieniu do swojej „sztuki”:

Żadne dociekanie ludzkie nie może zwać się wiedzą prawdziwą, jeśli nie przeszło próby dowodu matematycznego. (...) Przedmiot oddalający się od oka traci tyle na wielkości i barwie, ile zyskuje na oddaleniu. Przeto malarstwo jest filozofią, gdyż filozofia zajmuje się ruchem wzrastającym i malejącym, o którym mowa w powyższym zdaniu. Odwróćmy je i powiemy: «Przedmiot widziany przez oko zyskuje tyle na wielkości, wyrazistości i barwie, o ile zmniejsza się przestrzeń leżąca pomiędzy nim a okiem, które nań spogląda»⁹.

Leonardo zawarowuje tu algorytm do orzekania o tym, co widzialne. Posiadając algorytm, dysponujemy uniwersalnym leksykonem, służącym do przekładu pomiędzy widzialnym i jego przedstawieniem. Wygląda na to, że malarstwo staje się po prostu mechaniką rekursywną, projektując na swą *tabula rasa* istotę, która pozostaje nieodróżnialna w obrębie zewnętrżności widzialnego. Hegel jest bliski prawdy, określając tę transformację mianem „kompresji” czy koncentracji (*Konzentration*)¹⁰, „pierwszej negacji przestrzeni”, która zakłada odtworzenie przestrzennej totalności w wewnętrżnym życiu ducha¹¹, i stwierdza również, że to uwewnętrżnienie stanowi *telos* malarstwa.

II

Jednakże w sposób zupełnie zaskakujący Leonardo odmawia dokonania tej ostatecznej redukcji. Opisawszy kod widzialnego, redukujący przedstawienie do *mathesis*, w dalszym ciągu nie chce określić praktyki malarza mianem stosowanej matematyki. O ile malarz uzależniony jest na początku od teorii geometry, by zrealizować swoje zadanie, to w momencie, gdy tego dokona, stworzony przezeń przedmiot przemawia bezpośrednio: opiera się bezustannie na źródłowości spojrzenia.

„Malarstwo ma cel dostępny dla wszystkich pokoleń całego świata, ponieważ dzieło jego podległe jest władzy wzroku, a droga poprzez wzrok do wspólnego zmysłu inna jest niż poprzez ucho. Malarstwo zatem nie potrzebuje przekładu na rozmaite języki, jak [tego wymaga] literatura, i daje od razu zadowolenie rodzajowi ludzkiemu, podobnie jak dzieła natury. Malarstwo przedstawia zmysłem dzieła natury z większą prawdą i pewnością, niż czynią to słowa lub pisma...”¹²

Por. J. Derrida, *Introduction to Edmund Husserl's Origin of Geometry*, przekł. J. P. Leavey, Nicholas Hays, New York 1978, s. 35.

⁹ L. da Vinci, *Traktat o malarstwie*, op. cit., s. 111–112.

¹⁰ G.W.F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, t. III, przekł. A. Landman, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1967, s. 40.

¹¹ G.W.F. Hegel, *Encyklopedia nauk filozoficznych*, przekł. Św.F. Nowicki, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1990, s. 271.

¹² L. da Vinci, *Traktat o malarstwie*, op. cit., s. 110.

Malarstwo komunikuje w sposób bezpośredni, choć nie bez mediacji praktyk dyskursywnych, lecz jego rezultat pozostaje, pomimo mediacji, bezpośredni: widzialny. Obrazy malarskie pozostają wielorako uwarunkowane [*overdetermined*] przez to, z czym mają bezpośredni kontakt: przez to, co widzialne. Ta relacja nie może być podobna do lustrzanej. Jest w istocie nierefleksywna. Obraz malarski przekracza widzialne po to jedynie, by do niego powrócić, grając – jak powiedziałby Sartre – w grę, w której przegrany jest zwycięzcą. Obraz malarski nie powtarza, jak to czyni kod, który o tym informuje. O malarstwie Leonardo mówi, że „nie ma ono niezliczonego potomstwa, jak to jest z drukowanymi książkami”, lecz raczej „pozostaje cenne i jedyne”¹³, a jego wyjątkowość – niezastąpiona. Ku temu skłania się również Sartre: to, co estetyczne, zakłada w tym wypadku „odmowną intuicję”, sens, który odmawia bycia podniesionym do znaku¹⁴.

III

Dzieło sztuki nie jest znakiem. Nie dlatego, że – jak to wykazali pisarze tak różni, jak Nelson Goldman i Louis Marin¹⁵ – nie może być „czytane” i „widziane jako” (hermeneutyczne „jako”, powiedziałby Heidegger¹⁶), mając pewną syntaktyczną i semantyczną strukturę, lecz raczej ponieważ taka lektura nigdy nie pozwala w pełni uwarunkować [*underdetermines*] jego sensu. A raczej: ponownie wielorako go uwarunkowuje, skoro dzieło sztuki nigdy tak naprawdę nie czyni odniesienia – nie dlatego, że mu się to nie udaje, czy też dlatego, że czyni to jedynie pozornie, jak uzmysłowił nam Plotyn, odrzucając Platońskie pojęcie *mimesis*. W odniesieniu do wytworów rąk artystów *Enneady* stwierdzają, że „tworzą wiele same z siebie”¹⁷.

„Odniesienie” dzieła sztuki, najwyraźniej związane *implicite* z jego treścią, pod tym względem jest w równej mierze zewnętrzne wobec niego – wobec regulatywnej idei spojrzenia, które będzie poszukiwało swego pojęcia. Chociaż zmysłowość, tworząca jego zawartość, jak to ujął Kant, „wywołuje”, „pobudza myśl”¹⁸, to pozostaje odmienną płaszczyzną odniesienia od płaszczyzny pojęciowej. Z logicznego punktu widzenia najzupełniej słuszne jest użycie innego Kantowskiego terminu: „niedający się wyeksponować”¹⁹ [*inexponible*], którego treść należy rozumieć w najści-

¹³ Ibidem, s. 111.

¹⁴ J.P. Sartre, „Le Peintre sans Privilèges”, w: idem, *Situations IV*, Gallimard, Paris 1964, s. 371.

¹⁵ Por. np. N. Goodman, „Routes of Reference”, *Critical Inquiry* 1981, t. VIII, nr 1; L. Marin, „Element pour une semiologie picturale”, w: idem, *Etudes semiologiques*, Klincksiek, Paris 1971.

¹⁶ M. Heidegger, *Bycie i czas*, przekł. B. Baran, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994, s. 225.

¹⁷ Plotyn, *Enneady*, przekł. A. Krokiewicz, Akme, Warszawa 2001, s. 569 (*En. V. 8.1*).

¹⁸ I. Kant, *Krytyka władzy sądzenia*, przekł. J. Galecki, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1986, s. 252.

¹⁹ Ibidem, s. 285.

ślejszym i najbardziej dosłownym znaczeniu (jako na przykład Heideggerowskie „apofantyczne jak”²⁰), jako „niewypowiedziane” [*ineffable*].

Zamiar, by odczytać w dziele sztuki pojęcie, by czytać je niczym tekst bardziej lub mniej odpowiadający znaczonej treści, a więc by alegoryzować widzialne, sam się z góry skazuje na niepowodzenie. Nie oznacza to wcale, z drugiej strony, że płótno jest prostym, niewypowiedzianym wskaźnikiem rzeczywistości, estetycznej nazwy własnej. Pojęcie alegorezy widzialnego stosuje się zazwyczaj do opisu estetyki średniowiecznej²¹, przeciwstawiając je realizmowi wcześniejszej sztuki klasycznej, której z kolei późniejsza sztuka była renesansem. Jednakże etykieta realizmu, jak zawsze w przypadku rozważań estetycznych, jest zwodnicza. Jak słusznie powiedział Lévinas o rzeźbie klasycznej, „realizm” klasycznego greckiego aktu jest idealizowany, hegemonia doryckiej „formy” nigdy nie jest „rzeczywista”: „starożytne posągi też nigdy nie są naprawdę nagie”²². Jeżeli ktoś argumentuje, że przynajmniej rzymska rzeźba „indywidualizuje” i w konsekwencji przybliża do sedna rzeczy, odpowiedź pozostaje ta sama: partykularyzm, artystyczny nominalizm, odwołuje się w równym stopniu do mitu danych, zmysłowości, którą można subsumować za pomocą ujęcia poznawczego (*Begriff*), oka umysłu.

IV

Jaka jest jednak natura tego rozszczepienia, które rozdziela oko i umysł? Bez wątplenia Leonardo jest jednym z pierwszych autorów opisu malarstwa, wynoszącego je ponad „zwykłą” sztukę, *artes vulgares*, jak określali to scholastycy. Dla Leonarda malarz, astronom, matematyk – wszyscy oni badają widzialne na różnych, lecz równych prawach. Malarstwo nie jest już *ars vulgar*; nie jest jednak również po prostu sztuką. W rzeczywistości Leonardo o malarstwie bez nauki powie dokładnie to samo, co Kant o danych zmysłowych bez pojęć: że są ślepe. Obydwaj też pewni byli swych schematów myślowych, można by rzec, wraz ze współczesnością ustanawiając rządy *mathesis* nad figurą:

„Praktyka zawsze winna być podbudowana dobrą wiedzą teoretyczną, której bramą i przewodnikiem jest perspektywa; bez niej nie stworzysz nic dobrego w dziedzinie malarstwa”²³.

Pomimo to pozostaje w praktyce, w tej powtarzanej zmysłowości coś, co wymyka się teorii, zaburzając prostotę rozszerzenia pojęcia, coś, co nie daje się pochwycić w lustrzane odbicie, co pozostaje Kantowskim inkongruent-

²⁰ M. Heidegger, *Bycie i czas*, przekł. B. Baran, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994, s. 225.

²¹ Por. np. E. de Bruyne, *L'Esthétique du Moyen Age*, Editions de l'Institut Supérieur de Philosophie, Louvain 1947, s. 86.

²² E. Lévinas, *Istniejący i istnienie*, przekł. J. Margański, Domini, Kraków 2006, s. 58.

²³ L. da Vinci, *Traktat o malarstwie*, op. cit., s. 160.

nym korelatem²⁴, odrzucając tym samym hierarchię, którą Leonardo i wszyscy, którzy z niego się wywodzili, mieli nadzieję wpoić.

Płótno nie może być po prostu kolejnym widzialnym pośród widzialnego, zwykłym poręcznym przedmiotem, czystym obrazem referenta. Podziela niewyczerpalne bogactwo widzialnego, nie będąc zdolnym go zduplikować. Uzgodnione lub podporządkowane logice sobowtóra staje się ofiarą transcendentalnej iluzji, koniecznej *de-estetyzacji*. Od strony widzialnego płótno jawi się jako negacja, jako nie-widzialne, jako funkcja pojęcia, spojrzenia; z kolei z punktu widzenia spojrzenia jest niewierne. Estetyka oparta na ontologii tego *ontos*, jako widzialnej *obecności*, lub jej obrazu musi upaść. Przedmiot – płótno – jest w tym samym stopniu *nieobecnością* co obecnością, jest tak samo niewidzialny jak widzialny. To, co czyni nieobecnym, jest tym, co wykracza, jako świat, poza spojrzenie.

W tekście Leonarda euklidesowy ekran, rzutowany na widzialne, tworzą dwa uciekające punkty: jeden należy do naukowego spojrzenia i usytuowany jest przed tym, co widzialne, drugi to matematyczny punkt leżący „za” ekranem. Zwykle pojawienie się ich obydwu jest równie niemożliwe, mogą być przedstawione jedynie pod nieobecność, za sprawą refrakcji: za pośrednictwem ram strukturyzujących przestrzeń wizualną malarstwa od środka. To dziś już stara historia, uchwycona dopiero pół wieku temu w dziele Panofsky’ego, jak przypomina nam w „Oku i umyśle” Merleau-Ponty, nie wahając się użyć swego „egzystencjalnego” dyskursu, w którym mowa o „złej wierze”, do opisu wchodzących w grę idealizacji. „Nie ma widzenia bez myślenia. Nie *wystarcza* atoli myśleć, by widzieć”²⁵.

Stwierdzenie to oznaczało dla niego prawdę zbyt trywialną, aby została zapomniana. Sztuczna perspektywa wiąże pozorną wielkość nie z odległością, lecz z kątem, pod jakim przedmiot jest widziany, porzuca widzialne na rzecz konstruktu, sobowtóra, modelu matematycznego. *Wierzy*, że może istnieć adekwatna relacja pomiędzy widzeniem a pojęciem: adekwatność prosta i całościowa.

²⁴ „Jeżeli dwie figury, narysowane na jednej płaszczyźnie, są sobie równe i do siebie podobne, to pokrywają się one wzajemnie. Jednakże w przypadku ciał rozciągniętych, a także linii i powierzchni nieleżących na jednej płaszczyźnie, często rzecz przedstawia się zupełnie inaczej. Mogą one być równe oraz całkowicie podobne do siebie, jednakże same w sobie tak różne, że granice jednych nie mogą być zarazem granicami drugich. Lewoskrętnie nagwintowana śruba nigdy nie będzie pasowała do takiej nakrętki, której gwint biegnie odwrotnie, nawet wówczas, gdyby były one ze sobą w równym stopniu zgodne zarówno pod względem grubości trzpienia śruby, jak i skoku gwintu. (...) Ciało równe innemu oraz całkowicie do niego podobne, jednakże niedające się zamknąć w dokładnie tych samych granicach, nazywamy jego inkongruentnym korelatem.” – por. I. Kant, „O naczelnym podstawie różnicy ruchów w przestrzeni”, przekł. A. Banaszkiewicz, w: idem, *Pisma przedkrytyczne*, Wydawnictwo Rolewski, Toruń 1999 (przyp. tłum.).

²⁵ M. Merleau-Ponty, „Okno i umysł”, przekł. St. Cichowicz, w: idem, *Okno i umysł. Szkice o malarstwie*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1996, s. 42.

V

Podobnie jak wielki współczesny sen, również malarstwo odczuwało szok związany z tą niezgodnością. Owo „ostatnio” nie jest prawdopodobnie aż tak świeżej daty. Mówi się, że Pierro della Francesca odrzucił ograniczenia płótna, wynalazłszy cud perspektywy geometrycznej (i napisawszy rozprawę o jej malarskiej metodzie), by badać wspaniałości matematyki. Jeśli w roku 1960 Joseph Kosuth ogłosił śmierć malarstwa, to warunki reguł formacji, by użyć terminologii Foucaulta, oraz pęknięcia, które leży u jej podstaw, nie były całkowicie odmienne²⁶.

Praca Kosutha jest w tym wypadku wielce wymowna. Ogłaszając śmierć malarstwa, jeszcze raz otwarcie odseparował się on od ograniczeń płótna, od porażki tradycji i od potrzeby dekorowania. W tekście zatytułowanym dobitnie „Sztuka po filozofii”, Kosuth twierdził, że obecnie artysta musi podważyć naturę samej sztuki, porzucając zmysłowe środki wyrazu, by zaangażować się w sztukę konceptualną, w „dociekania nad podstawami pojęcia, które zaczęło oznaczać słowo «sztuka»”²⁷. Wynikiem jest sztuka pozbawiona więzi z tym, co zmysłowe, ściśle konceptualna, a paradygmatem używanym do jej wyjaśniania jest znów *mathesis* (Kosuth sięga do koncepcji A.J. Ayera, by udowodnić pokrewieństwo pomiędzy matematyką i sztuką: obydwie muszą mieścić w sobie zdania analityczne)²⁸. W tym sensie sztuki należy poniechać na rzecz pojęcia – zadziwiająco heglowska to konkluzja jak na tekst noszący tytuł „Sztuka po filozofii” – sztuka powinna zostać prawdziwie wyzwolona spod porządku zmysłowości, by stać się sztuką „w” i „dla” siebie samej.

Jest to zadziwiająca propozycja, która mogła się stać zrozumiała dopiero pod koniec okresu określanego mianem modernizmu. Kosuth ujawnia strategię modernizmu od środka – jest to strategia wyrzeczenia. Malarstwo stanowi paradygmat sztuki współczesnej. Poprzez wyrzeczenie Kosuth wieńczy cel, opisywany przez wiodących teoretyków malarstwa modernistycznego – praktykę wewnętrznej samokrytyki. Po drugiej stronie medalu, na przeciwnym krańcu tego dialektycznego stosunku, gdzie znajduje się sztuka, która starała się zachować „malarskość”, lecz porzuciła problem widzialnego świata, jak na przykład abstrakcyjny ekspresjonizm, sprawy

²⁶ Por. M. Foucault, *Archeologia wiedzy*, przekł. A. Siemek, Altana, Warszawa 2002, s. 35.

²⁷ J. Kosuth, „Art after philosophy. Part II”, *Studio International*, listopad 1969, t. 178, nr 916, s. 160.

²⁸ „Dzieła sztuki są zdaniem analitycznymi. Ujmowane w swym własnym kontekście – jak sztuka – nie dostarczają żadnej informacji o faktach. Dzieło sztuki jest tautologią w tym sensie, że ukazuje intencje artysty, który powiada, że to właśnie dzieło sztuki jest sztuką, co znaczy, że stanowi definicję sztuki. (...) Zaczynamy zdawać sobie sprawę, że «warunek artystyczności sztuki» jest stanem koncepcyjnym” (Por. J. Kosuth, „Sztuka po filozofii”, przekł. U. Niklas, w: *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, t. II, red. St. Morawski, Czytelnik, Warszawa 1987, s. 249–250). Kosuth, konsekwentnie odwołując się do analitycznego statusu sztuki, ignorując zarówno Hegla, jak i Quine’a, argumentuje, że sztuka nie jest zainteresowana fizycznymi własnościami przedmiotu. W konsekwencji „estetyczny”, jako odwołujący się do tego, co zmysłowe, oraz „artystyczny” stanowią dwie różne rzeczy.

nie mają się lepiej. Jak całkiem słusznie zauważył Deleuze w swej książce o Francisie Baconie²⁹, abstrakcyjny ekspresjonizm porzucił klasyczny kod obrazowy jedynie po to, by stworzyć inny kod „widzialności”, zmuszony sprostać *inter alia*, niemożliwości spełnienia adekwatności z tym, co widzialne. Równie wymowna jest zapalczą reakcja zarówno „abstrakcjonistów”, jak i „konceptualistów” na niedawny wysyp „powrotów” do malarstwa i figuratywności.

W obydwu przypadkach mamy do czynienia z destrukcją malarskiego „pojęcia”. Daje tu o sobie znać coś na kształt rozpadu spojrzenia, widzialne zostaje ponieczone na rzecz niewidzialnego, jak gdybyśmy mieli do czynienia z prostym wyborem jednej z dwóch opcji. Malarstwo nie opiera się ani na dedukcji działania, ani nie wynika z jakiegoś pojęcia, nie jest nim również zwykła wyobrażeniowa figuracja. Prawdą jest, że malarz nigdy, w jakimkolwiek dosłownym sensie, nie maluje tego, co widzi. Płótno nigdy nie odzwierciedla odbicia powstającego na siatkówce oka. Prawdą jest również, że jakakolwiek figuracja natychmiast zakłada działanie wolnej gry wyobraźni, by użyć terminu Kantowskiego, i się z nim wiąże. Malarz działa wyłącznie poprzez nadmiar, nigdy jednak nie wykraczając poza to, co widzialne. Twierdzić inaczej to zastępować obrazy, logikę figuracji logiką idei, a oko umysłem, wierząc, że istnieje możliwość prostego wyboru jednej z opcji w wymianie między zmysłowym a umysłowym. W gruncie rzeczy logika malarstwa buntuje się przeciwko zapożyczaniu z filozofii praktyki metafizyka, jak to prawdopodobnie po raz pierwszy przyznał Kant: w odniesieniu do idei estetycznych jako danych naocznych wyobraźni *Vorstellungen* stwierdza, że „nigdy nie można znaleźć adekwatnego pojęcia”³⁰.

VI

Nawet jeżeli malarz musi się rozstać z filozofem, a przynajmniej z filozofem poznania naukowego, jakim chciał się stać Leonardo, a filozofowie oświecenia wierzyli, że już się stali, to nie jest wcale oczywiste, czy filozof powinien porzucić malarza, jak twierdziła myśl współczesna. Porzuciwszy oświeceniową wiarę w ostatecznie ugruntowaną wiedzę, odrzucano również coraz bardziej to, co oświecenie uczyniło malarstwu, zsyłając je do królestwa smaku. Można by się zastanawiać, czy wzrost wagi pojęcia względem praktyki artystycznej, dokonujący się w pismach Leonarda, nie jest spowodowany strachem przed potencjalną trywializacją tej ostatniej, którą mogło wywoływać przeniesienie kulturowego standardu racjonalnego uzasadnienia ze sfery świętości w przestrzeń nauki. Od samego początku jednak dały się sły-

²⁹ G. Deleuze, *Francis Bacon: Logique de la sensation*, Editions de la Différence, Paris 1981, s. 67. Podobną diagnozę, odniesioną do dwunastotonowej skali muzycznej Schoenberga, odnajdujemy w pracy Adorna „Filozofia nowej muzyki”: „Wszelki funkcjonalizm grozi ukrytym nawrotem do tego, co sam najgoręcej zwalcza: do ornamentyki” (por. Th. W. Adorno, *Filozofia nowej muzyki*, przekł. F. Wayda, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974, s. 109–110).

³⁰ I. Kant, *Krytyka władzy sądzienia*, op. cit., s. 284.

szeć, jakkolwiek rzadkie, głosy sprzeciwu. Pod tym względem Tatarkiewicz ma słuszość, wieńcząc swą monumentalną pracę o estetyce nowożytniej omówieniem Vica jako przeciwwagi dla poglądów Leonarda³¹. Pierwszy wers zawartego w *Scienza Nuova* apelu do „metafizyki odczutej i zbudowanej przez wyobraźnię”, niejako odwraca cały paradygmat ówczesnej racjonalności, dając początek *logosowi*, który nie będzie zwyczajnie odpowiadał prostocie oraz jasności pojęcia. W pewnym sensie odwraca również słowa Leonarda: filozofia jest malarstwem. A jednak, pod określonym względem, nie bez drobnych różnic, w dalszym ciągu podąża on śladem wyjątkowo wiekowym, znaczącym historię i dzieje metafizyki. Plutarch przywołuje słowa Symonidesa z Keos, który miał powiedzieć dwa tysiące lat temu: „Malarstwo jest milczącą poezją, a poezja mówiącym malarstwem”³².

VII

Jak jednak należy rozumieć tę figurację, tę odmowę spojrzenia? W jaki sposób pojęcie prowadzi do podstawowej porażki tego, co pojęciowe, oraz zamiaru pochwycenia praktyki artystycznej za pomocą modelu konceptualnego? Pisma Michela Foucaulta mogą pomóc nam wytłumaczyć przyczyny tej porażki, uwidaczniając przy tym znaczenie praktyki estetycznej, umykającej klasycznemu stanowisku, jak i redukcji oraz idealizacji, na których się ono opiera.

Można pod tym względem rozpatrzeć Foucaultowską interpretację *Las Meninas* Velázqueza i jej ujęcie klasycznego porządku przedstawienia³³. Malarz starał się na tym obrazie wiernie przedstawić scenę tak, jak była ona właśnie malowana, chciał uzyskać pełnię odbicia. Osiągnął to *inter alia* dzięki temu, że namalował samego siebie, a ponadto umieścił na ścianie, usytuowanej naprzeciwko widzów przedstawionej sceny, lustro, w którym zostały uwiecznione wizerunki zwierchników malarza – przestrzeń ich spojrzenia. W efekcie tam, gdzie powinniśmy zobaczyć samych siebie, widzimy stworzony obraz (wyobrażonych przez Velázqueza mecenasów tak, jak p o w i n n i b y l i go oni widzieć), który musiał zostać skonstruowany przez malarza z dogodnego punktu widzenia, różnego od jego własnego, nawet jeśli samego siebie wmalował w obraz. Właśnie ten zamiar, by objąć nieobejmowalne, by zredukować nadmiar widzianego do jednego obrazu, delirium, które sprawia, że malarz próbuje zawrzeć wszystko w jednym przedmiocie, legło

³¹ Por. W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki. Estetyka nowożytna*, t. III, Ossolineum, Warszawa 1967, s. 513.

³² Plutarch, *De gloria Atheniensium* 3, cyt. w: W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki. Estetyka starożytna*, t. I, Arkady, Warszawa 1985, s. 49. Por. komentarz Jean-François Lyotarda do tego stwierdzenia w: „Zamiast człowieka – akt ekspresji”, przekł. I. Kania, w: *Wiek XX – przekroje. Antologia współczesnej krytyki francuskiej*, Oficyna Literacka, Kraków 1991, s. 232: „Wypowiadając to, werbalizując przeciwstawienie słowa i obrazu, wynajdując obraz, a być może i pismo, Symonides zapoczątkował historyczność...”.

³³ M. Foucault, „Panny dworskie”, przekł. A. Tatarkiewicz, w: idem, *Słowa i rzeczy*, przekł. T. Komendant, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 22.

u podstaw porażki klasycyzmu. Niewspółmierność w wymianie naszego spojrzenia, spojrzenia Velázqueza i tego należącego do malowanej pary królewskiej, wskazuje na niestabilność klasycyzmu, porzucenie przezeń widzenia. Ostateczna sprzeczność ujawnia się w momencie, gdy natykamy się na nasze własne spojrzenie *en face* w lustrze zastrzeżonym dla pary królewskiej. Sami siebie widzimy bowiem nie bardziej, aniżeli oni kiedykolwiek zdołali siebie ujrzeć za sprawą jakiegoś zakrzywienia promieni świetlnych [*deflection*] poprzez ten nadmiar, czy też zdołał ujrzeć samego siebie, jako „widzącego” w tym przedstawieniu, Velázquez. Odłożywszy na bok uwagi Johna Searle’a na temat autoreferencji przestrzeni obrazowej (poczynione wyrażenie w odpowiedzi na interpretację Foucaulta), my w żadnym dosłownym sensie nie napotykamy samych siebie na płótnie³⁴. Nie udało się to również Velázquezowi, gdy stał na wprost własnego o b r a z u . Wszystkie przeskoiki pomiędzy spojrzeniem malarza a jego konstrukcją stojącą naprzeciw niego na płótnie, pomiędzy tym spojrzeniem a ludźmi, których maluje na przeciwległej ścianie oraz naszym własnym spojrzeniem, zostały teraz rozproszone – nie tylko przez więzy, które je separują, lecz przez „ślepe plamki”, nawiedzające możliwość budowy ujednoliciającego systemu.

Foucault w dalszym ciągu rozwijał ten temat we współczesnym kontekście w badaniach nad obrazem jako piktogramem, w dyskusji nad obrazem Magritte’a, w którym owa niestabilność stała się oczywista. „Obraz” Magritte’a to przedstawienie fajki, gdzie na dole umieszczono tekst: *Ceci n’est pas une pipe* („To nie jest fajka”). Podobnie jak wcześniej, mamy tu do czynienia z krążeniem negacji czy odroczeń. Namalowany obraz fajki nie jest „rzeczywiście” fajką, a zaimiek wskazujący *ceci* („to”) w: *Ceci n’est pas une pipe*, obwieszcza teraz swą syntaktyczno-semantyczną porażkę. Podobieństwo (obrazu do przedmiotu) oraz afirmacja (więzi pomiędzy obrazem i rzeczą) ostatecznie mogą zostać odniesione wyłącznie nawzajem do siebie (obrazu czy rzeczy?). Nie istnieje proste *homiosis* między obrazem, między dziełem malarskim a „bytem”. Litery składające się na *Ceci n’est pas une pipe* stają się kaligramem, są figuratywne. Kształt należący do przedstawionej fajki staje się tekstem, rozplywając się w „bezkresnym eterze, gdzie odsyłać będą już tylko do samych siebie”³⁵, by pod koniec zapewnić, że obraz *Ceci n’est pas une pipe* w rzeczy samej stał się stwierdzeniem: *Ceci n’est pas une pipe* („To nie jest fajka”). Krótko mówiąc, podsumowuje Foucault, malarstwo jako s t w i e r d z a n i e , jako objawienie czy przedstawienie przestało istnieć. Stało się, jak to mozolnie starał się wypowiedzieć Kosuth: malarstwo odnosi się do samego siebie, niczym zdanie analityczne.

W pewnym sensie Foucaultowska charakterystyka współczesności opiera się właśnie na tym rozpoznaniu. Sztuka zyskuje tu całkowitą autonomię, tworząc coś w rodzaju nieuwarunkowanego kontrdyskursu:

³⁴ Por. J. Searle, „*Las Meninas* i paradoksy przedstawienia malarskiego”, przekł. E. Świdzińska-Lay, w: *Tajemnica Las Meninas*, wyb. i red. A. Witko, Wydawnictwo AA, Kraków 2006, s. 137.

³⁵ M. Foucault, *To nie jest fajka*, przekł. T. Komendant, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1996, s. 60.

„(...) zrywa z definiowaniem «gatunków» jako form dostosowanych do warunków reprezentacji i staje się prostym i czystym przejawem języka, którego jedynym prawem jest afirmacja (...) jej kłopotliwego istnienia”³⁶.

Analiza obrazu Velázquez, przeprowadzona przez Foucaulta, ukazuje siłą współczesnej konkluzji, prosylogizm Magritte’owskiego zerwania. „Wieczny powrót do siebie samego” – znów zadziwiająco heglowska konkluzja jak dla myśli, która starała się wyzbyć wszelkich prostych odniesień i która miałaby afirmować totalizację swego przedmiotu, afirmuje teraz jego niedające się przewyciężyć załamane, jego „kłopotliwość”. Jeżeli, jak utrzymywali niektórzy komentatorzy³⁷, w swych późnych tekstach Foucault pod koniec współczesności ostatecznie obwieszcza inflację znaku językowego, jako łabędzią pieśń awangardy, to czyni to nie dlatego, że uważa jego logikę za błędną, lecz raczej dlatego, że uznaje ją za mało skuteczną (we współczesnym kontekście polityczno-kulturowym). Nie ma żadnej ucieczki – zamiast opisu praktyki artystycznej czy językowej późne dzieło Foucaulta staje się dokumentacją krępujących je więzów.

VIII

Na tym tle namysł Merleau-Ponty’ego nad malarstwem wydaje się wyjątkowo klasyczny. Zdając sobie sprawę z rozłamu pomiędzy pojęciem i obrazem, między pojęciem i widzeniem, Merleau-Ponty zmierza raczej ku obdarczeniu malarza zadaniem, które w myśli klasycznej zarezerwowane było dla mędrca. Ten przywilej najlepiej podsumowuje stwierdzenie zawarte w „Oku i umyśle”: „Jeden malarz ma prawo przyglądać się rzeczom bez żadnego obowiązku oceny”³⁸. Pomimo odrzucenia nauki (zwłaszcza w swych późnych pracach) Merleau-Ponty w dalszym ciągu przypisuje malarzowi „sekretną naukę”, która łączy nas na powrót z pierwotnym Bytem. Ze strumienia „surowego sensu” czerpać „zupełnie niewinnie” może „tylko sztuka”. Co więcej, w tym tekście ów przywilej zostaje zarezerwowany wyłącznie dla sztuk wizualnych: „Z kolei muzyka w dużej mierze jest jeszcze na przedpolu świata i dających się oznaczyć rzeczy i nie jest w stanie przedstawić nic innego niż obrysy Bytu...”³⁹.

Jeżeli jednak malarz ma osiągnąć cel, trzeba odeń oddalić porażkę myśli klasycznej. Dla Merleau-Ponty’ego porażka ta nie jest związana z malarskością, nie jest to porażka praktyki artystycznej ani nawet porażka znaku. Mamy raczej do czynienia z porażką pewnej *Lektury*, która prawdopodobnie leży u podstaw całej współczesności, porażką związaną z lekturą dzieła sztuki jako *adekwatności* pomiędzy pojęciem i znakiem, pomiędzy okiem i przedstawieniem:

³⁶ M. Foucault, „Uprzedmiotowanie języka”, przekł. T. Swoboda, w: idem, *Słowa i rzeczy*, przekł. T. Komendant, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 112.

³⁷ Por. J. Rajchman, „Foucault or the end of Modernism”, *October* 1983, nr 24.

³⁸ M. Merleau-Ponty, „Oko i umysł”, op. cit., s. 19.

³⁹ Ibidem.

„Chodzi o to, że celem nie jest już konstruowanie «obiektywnego» emblematu spektaklu ani komunikacja z jakimkolwiek widzem poprzez dostarczanie mu klucza do relacji numerycznych, prawdziwych dla wszystkich odczuć przedmiotu. Celem jest pozostawienie na papierze śladu naszego kontaktu z tym przedmiotem i z tym spektaklem, o ile sprawiają, że nasz wzrok oraz potencjalnie nasz dotyk, nasz słuch, nasze poczucie ryzyka lub przeznaczenia zostają pobudzone. Chodzi o pozostawienie świadectwa, a już nie o dostarczanie informacji. Rysunku nie powinno się czytać, jak to było do tej pory. Nie powinno nad nim dominować spojrzenie”⁴⁰.

Jest to wczesny tekst pochodzący z tomu *Proza świata*, a jego wnioski mają charakter wstępny. Da się w nim jednak zauważyć przejście na stanowisko, które stanie się przedmiotem ostatniego opublikowanego dzieła Merleau-Ponty’ego, oraz przywilej, jaki zostanie w nim udzielony malarzowi.

IX

Jasnowidzące oko wcale nie łączy nas transparentnie z widzialnym. Malarz nie stwarza ani adekwatnego odbicia, ani prawdziwej reprezentacji widzialnego, lecz raczej „ikonę”, artefakt tego, co napotkało oko. Widzenie nie jest *adequatio*, skoro bowiem oko zawsze jest w tyle za tym, co napotyka, to wszystko wycofuje się, nie będąc w pełni obecne. Widzenie nie jest jednak również nieadekwatnością bądź „usuwaniami” tego, co widziane, jako że ów brak pełnej obecności nigdy nie przekształca się w wyobrażenie, jakkolwiek miałby być od niego zależny – w takim rozumieniu, że każde *Schein* posiada swe *Erscheinung*, a każde *Erscheinung* – swoje *Schien*⁴¹. Odroczenie ich obu jest zawsze (lub „zawsze już”, by użyć transcendentnego trybu dokonanego) tym rozszczepieniem, któremu nie odpowiada ani wyłącznie oko, ani wyłącznie umysł, ani to, co zmysłowe, ani to, co umysłowe, lecz ich wzajemna zależność, w której zakreślają *fragilité du réel*. Wszystko to z konieczności musi prowadzić do destrukcji zarówno „idealizmu”, jak i „naturalizmu”, „abstrakcjonizmu” oraz „realizmu”. A jednak pochwycenie istoty uczestnictwa oka w widzialnym, tego rozszczepienia na widzialne i jego Inne, okazało się wyjątkowo kłopotliwe, zmuszając co chwila Merleau-Ponty’ego do ponownego opracowywania wstępnych badań, przekraczania ram pojęciowych klasycznego archiwum.

Jeśli chodzi o „uczestnictwo”, to jest ono przede wszystkim *zmysłowe*, i pierwszą myślą Merleau-Ponty’ego było uzasadnienie podmiotu i przed-

⁴⁰ M. Merleau-Ponty, *The Prose of the World*, przekł. J. O’Neill, Northwestern University Press, Evanston 1973, s. 150.

⁴¹ Por. M. Merleau-Ponty, *Widzialne i niewidzialne*, przekł. M. Kowalska, J. Migasiński, R. Lis, I. Lorenc, Fundacja „Aletheia”, Warszawa 1996, s. 52: „Bowiemy kiedy rozwiewa się złudzenie, kiedy pojaw [apparence] nagle się rozpada, to dzieje się to zawsze na rzecz nowego zjawiska [apparence], które przejmując na swój rachunek ontologiczną funkcję tego pierwszego. (...) nie ma *Schein* bez *Erscheinung*, wszelki *Schein* jest rewersem *Erscheinung*, sens «realności» nie sprowadza się do sensu «tego, co prawdopodobne», a przeciwnie «to, co prawdopodobne», odwołuje się do ostatecznego doświadczenia «realności», którego termin jest jedynie odroczonej.” (przyp. tłum.).

miot w terminach transcendentalnej *arche*, mającej cielesny charakter, „syntezy cielesnej”, przeprowadzonej za pomocą zestawu niezmiennych typów, poprzez które przedmioty mogą pojawić się przed świadomością. „Rozszczepienie” nie wydawało się bardziej uzależnione od aktywności ciała – które raczej je już zakładało – niż od aktywności refleksji. Wskazywało raczej na bardziej źródłową więź, dzięki której „wschodzą” zarówno świadomość, jak i jej wcielenie oraz świat. Poszukiwania *Ursprung* nie mogły się opierać ani na podmiocie – wewnątrz, ani na tym, co na zewnątrz, gdyż szło w nich o analizę łączącej je więzi oraz zbadanie natury tego współuczestnictwa.

Jak to zauważył Michel Lefeuve⁴², w późniejszych pracach Merleau-Ponty stopniowo odrzuci ostatni ślad własnej wersji *Fundamentalontologie* – zamiar, pojawiający się *Fenomenologii percepcji*, sprowadzenia owej więzi do „schematu cielesnego”, który pozwoliłby odnaleźć połączenie świadomości i świata. W istocie już w *Fenomenologii percepcji* Merleau-Ponty miał problem z uzasadnieniem więzi przy użyciu pojęcia „syntezy”⁴³, wskazując nie na wydarzenie, nad którym pieczę sprawowałby podmiot konstytuujący, lecz raczej na nasze zaangażowanie i wcielenie w pole widzenia, w którym zawsze nie w pełni ukończone przedmioty nam umykają. Być może Kant „prze-widział” (*Vor-griff*) ów fenomen w swej pierwszej *Krytyce*, wprowadzając „pojęcie” horyzontu doświadczenia. Wskazał tym samym na to, co zawsze pozostaje w stosunku do doświadczenia w nadmiarze. Wprowadził on tu pojęcie na oznaczenie tego, co nie może zostać sprowadzone do jedności pojęcia, krótko mówiąc, na to, co nie może zostać ujęte, zawarte pojęciowo. Podobnie jak widzialne nigdy nie zostanie w pełni zrekonstruowane, re-prezentowane na dwuwymiarowym płótnie, nie będzie można go w zupełności zrekonstruować również na bardziej wewnętrznej „płaszczyźnie” myślenia. Wprowadzenie horyzontu samo w sobie stanowi przezwyciężenie wszelkiej „obejmującej płaszczyzny”, by jeszcze raz użyć języka heglowskiego.

„Ogół wszystkich możliwych przedmiotów naszego poznania wydaje się nam płaszczyzną, która posiada swój pozorny widnokrąg, mianowicie to, co obejmuje cały ich zakres i co zostało przez nas nazwane pojęciem rozumowym bezwzględnej całości. Jest rzeczą niemożliwą uzyskać go na drodze empirycznej, zaś próby określenia go *a priori* wedle pewnej zasady okazały się nadaremne”⁴⁴.

Wprowadzenie pojęcia horyzontu w obręb Kantowskiego tekstu oznacza nadpękanie realności, jej niedające się uniknąć odraczenie w tym, co irrealne, *focus imaginarius*, o którym Kant stwierdza: „Nie mogę wiedzieć, jak daleko się rozciąga”. Ściśle mówiąc, jest to ponowne wprowadzenie więzi łączącej to, co intelligibilne, myśl i widzenie myśli, z tym, co zmysłowe.

⁴² M. Lefeuve, *Merleau-Ponty au delà de la phénoménologie*, Klincksiek, Paris 1976, s. 358.

⁴³ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, przekł. M. Kowalska, J. Migasiński, Fundacja „Aletheia”, Warszawa 2001, s. 251.

⁴⁴ I. Kant, *Krytyka czystego rozumu*, przekł. R. Ingarden, Antyk, Kęty 2001, s. 566 [A 759 B787].

W badaniu widzenia, utrzymuje Merleau-Ponty, oko objawia swą przynależność do tego, co zmysłowe. W przeciwieństwie do Kartezjańskiej optyki czystego spojrzenia przynależność ta wiąże się z otwarciem pola nadmiaru, w którym „myślenie (...) poza sobą doznaje ciężenia przestrzeni, czasu, samego Bytu, o którym myśli...”⁴⁵. Ten nadmiar, wielorakie uwarunkowanie myśli przez to, co zmysłowe, daje się ująć jedynie przez odroczenie, wycofanie tego, co zmysłowe, przez lustrzaną grę widzialnego i niewidzialnego, która stanowi naturę ich wzajemnej przynależności. Uzmysławia ona podstawową zagadkę zmysłowości jako takiej: to, że moje ciało, nie kontrolując ani nie konstytuując widzialności, jednocześnie widzi i jest widziane, to, że jest widzialne, należąc do związku widzialnego z niewidzialnym, jest stroną w wymianie pomiędzy odczuwającym i odczuwanym, konstytuującym i konstytuowanym, *natura naturans* i *natura naturata*. Z punktu widzenia refleksji nie ma w tym wzajemnym związku Tego Samego i Innego żadnej konstytucji: „Posiadamy doświadczenie pewnego Ja nie w sensie podmiotowości absolutnej”⁴⁶. Zagadką pozostaje, jak to, co może patrzeć na wszystkie rzeczy, może również spoglądając na siebie samo, rozpoznać drugą stronę władzy patrzenia, „zobaczyć” siebie w swym istnieniu poza samym sobą. Ten „inny” nie jest więc zwykłym przedmiotem, zakorzenionym w *Sinn-gebung* świadomości ani w uprzedniej syntezie, lecz raczej „otchłanią” tego, co zmysłowe, i samej zmysłowości⁴⁷.

X

Na tym tle należy rozpatrywać wczesne dzieło Merleau-Ponty’ego jako tekst, który bezustannie sam siebie konstruuje i dekonstruuje: z jednej strony jako zamiar, by osadzić intencjonalność aktową na innej, stanowiącej warunek jej możliwości, na „sztuce ukrytej w głębinach ludzkiej duszy”, z drugiej strony jako zamiar, by dotrzeć do samego tego osadzenia za pośrednictwem „logosu świata estetycznego”⁴⁸. Realizacja tego drugiego zamiaru związana jest z koniecznością rozszyfrowania wydarzenia, którego nie sposób rozłożyć na podmiot, nawet podmiot cielesny, i na przedmioty naprzeciw niego, na prostą opozycję tego, co zmysłowe, i tego, co umysłowe. Chodzi tu o wydarzenie wymiany, przynależności odczuwającego do tego, co go przekracza. Pod tym względem *Fenomenologia percepcji* kończy się objawieniem „bytu, którego cała istota, podobnie jak istota światła, polega na ukazywaniu”, którego istotą jest „otwierać się na Inne”, nie konstytuując go⁴⁹. Do istoty tego „otwarcia się” należy raczej bycie wyprowadzonym na zewnątrz ku Innemu – wydarzenie, do opisanego którego brakuje *Fenomenologii percepcji*

⁴⁵ M. Merleau-Ponty, *Widzialne i niewidzialne*, op. cit., s. 122.

⁴⁶ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, op. cit., s. 240.

⁴⁷ M. Merleau-Ponty, *Signes*, przekł. R. McCleary, Northwestern University Press, Evanston 1964, s. 14: „Nic by nie było, gdyby nie ta otchłń siebie samego”.

⁴⁸ Ibidem, s. 450.

⁴⁹ Ibidem, s. 447.

kategorii – związane zarówno z relacją z Innym, jak i z samym sobą. Merleau-Ponty był przekonany, że Heideggerowskie pojęcie ek-stazy, w której *Dasein* odkrywa, że jest rzucone poza siebie, domaga się dopełnienia przez swego rodzaju erotykę, rozciągnięcia w grze między widzialnym i jego widzeniem, między odczuwaniem a tym innym, w którym ono uczestniczy, jego proliferacją w różnicy, która bez wątpienia nawiedza myśl Zachodu od czasów *Uczty* Platona.

Zarówno w *Oku i umyśle*, jak i w *Widzialnym i niewidzialnym* ta zagadka opisana została bardziej dosadnie, choć wcale nie w sposób mało kontrowersyjny, jako n a r c y z m: wydarzenie, w którym patrzący nie widzi przedmiotu obecnego w widzialnym, lecz w jego różnicy rozpoznaje jednocześnie, że sam do niego należy, że sam „jest z niego”, jak to ujął filozof w *Widzialnym i niewidzialnym*, jeszcze raz odnosząc swe badania do malarstwa:

„Tak więc widzący, kiedy zanurzył się w to, co widzi, wciąż jeszcze widzi samego siebie: każde widzenie jest zasadniczo narcystyczne; i z tego samego powodu, choć widzenie jest jego dziełem, odbiera je także jako płynące ze strony rzeczy, tak, jak mówiło wielu malarzy, jakbym czuł się oglądany przez rzeczy i moja aktywność była identyczna z biernością – co stanowi drugi i głębszy sens narcyzmu, bo nie chodzi o to, by widzieć od zewnątrz, jak inni, kontur zamieszkiwanego przez siebie ciała, ale przede wszystkim, aby być przez nie widzianym, istnieć w nim, emigrować do niego, dawać się uwieść, porwać, wyobcować przez widmo, tak że widzący i widziany zamieniają się miejscami i nie wiadomo już, kto widzi, a kto jest widziany. Właśnie tę Widzialność, tę ogólność Odczuwalności w sobie, tę wrodzoną anonimowość mnie samego nazwalismy przed chwilą tkanką cielesności i wiemy, że w tradycyjnej filozofii nie ma dla niej nazwy”⁵⁰.

Na podstawie tego, co odnalazło w tym wydarzeniu, zawsze już narcystyczne spojrzenie (oraz malarskie zapytywanie, które je śledzi) samo staje się wyjaśnieniem różnicy. Pojęcie percepcji, jako samej tylko *per-ceptio*⁵¹, zostaje podważone w imię otwarcia. Bardziej niż „krokiem do tyłu”, wymaganym przez refleksję transcendentálną, spojrzenie staje się eksploracją świata, w który zostało „rzucone”. Za pomocą tego wszystkiego Merleau-Ponty starał się rozwikłać aporie klasycyzmu. Przemiana ta oddziaływała silnie nie tylko na klasyczną *aisthetike*, lecz także na estetykę.

XI

Wyobraźnia, którą patrzenie, badające zarysy widzialnego, zawsze zakłada, nie może zostać ograniczona ani od góry, ani od dołu – w równej mierze pozostaje e k s t a t y c z n a. Jej śladem będzie zawsze wyobrażenie widzialnego, tego „świata”, i jednocześnie jego penetracja, dopełnienie i z tego względu f e n o m e n a l i z a c j a⁵². Nieukończenie bowiem tego, co wyobrażeniowe (podkreślane zarówno przez Sartre’a, jak i nawet wczesnego Mer-

⁵⁰ M. Merleau-Ponty, *Widzialne i niewidzialne*, op. cit., s. 143.

⁵¹ Od łac. *per-cipere*, *per* – „dokładnie”, „całkowicie” i *capere* – „chwycić”, „brać” (przyp. tłum.).

⁵² Por. M. Richir, *Recherches phénoménologiques*, Ousia, Bruxelles 1981.

leau-Ponty'ego, aby uwypuklić oczywistość tego, co realne), jest jedynie odwrotną stroną innego niedokończenia – niedokończenia rzeczy, perspektywicznej „nieadekwatności”, by użyć Husserlowskiego predykatu, która domaga się przedłużenia w wyobrażeniu. Właśnie stąd bierze się chiazm – widzialnego w niewidzialnym oraz niewidzialnego w widzialnym. Z tego względu nie może już istnieć jakakolwiek ontologiczna pustka pomiędzy podmiotami i przedmiotami, żadna przerwa w tym, co poniekąd leży między nimi, w „niewidzialnym”, które je pokrywa (obrazy, znaki etc.), skoro do ich istoty należy wzajemne przeplatanie się. Słowo „obraz”, zauważa Merleau-Ponty, ma pod tym względem „złą sławę”⁵³. O obrazie zawsze myślimy (przynajmniej od czasów Platonijskiej przemiany sensu słowa *mimesis* w „kopię”) jako o duplikacie, sobowtórze. Z chwilą jednak, gdy obrazy zostaną z powrotem odniesione do chiazmu widzialnego, stanie się jasne, że nie są ani tylko wnętrzem zewnątrz, ani wyłącznie zewnątrz wnętrza, lecz oboma naraz⁵⁴. Malarstwo jest drugą stroną zewnątrz, jego niewidzialnym, i jako zewnątrz, jako widzialne nie da się sprowadzić do logiki sobowtóra.

„Figuratywna albo niefiguratywna, linia w każdym razie przestała już być imitacją rzeczy, a tym bardziej rzeczą. Jest pewne zakłócenie równowagi nieodróżnicowanego pola białego papieru, wydrążenie dziurawące to, co w sobie, jest to pustka pełna konstytuujących mocy, która, jak tego rzeźby Moore’a w sposób rozstrzygający dowodzą, unosi rzekomą pozytywność rzeczy”⁵⁵.

Nie będąc ani przedstawieniem, ani duplikatem przedmiotu zainteresowania oka, pozostawiony przez artystę ślad prezentuje źródłową erupcję w świecie: „To raczej malarz rodzi się wśród rzeczy niejako dzięki ześrodkowaniu i przyjsciu do siebie widzialnych istności”⁵⁶. Przywilejem malarskim jest „źródłowy” charakter tej wymiany. Jednakże owo „ześrodkowanie” widzialnego i niewidzialnego (które przypomina słowa Heglowskich poprzedników) jest wyjątkowo nieheglowskie, jak to było już widać – nie koncentracja, uwewnętrznienie tego, co zmysłowe, by przewyżczyć je ku temu, co inteligibilne, nie dochodzenie do siebie Ducha, lecz raczej rozproszenie wnętrza w jego uczestnictwie w tym, co je przekracza. Figuratywność ta nie jest więc figuratywnością myśli w obrębie widzialnego, jej zmysłowym „tropem”, lecz wydarzeniem malarskiej eksploracji samego widzialnego – „właśnie tego wewnętrznego ożywienia, tego promieniowania, którego źródłem jest widzialne, poszukuje malarz pod nazwami głębi, przestrzeni, koloru”⁵⁷. „Promieniowanie” (*rayonnement*) to stare słowo, sygnalizujące odsunięcie od zmysłowości ku jej prawdziwej istocie, ku inteligibilności, i wskazujące ku metafizyce piękna, ku de-estetyzacji zjawiska. A jednak tutaj

⁵³ M. Merleau-Ponty, „Oko i umysł”, op. cit., s. 25.

⁵⁴ Ibidem.

⁵⁵ Ibidem, s. 57.

⁵⁶ Ibidem, s. 53.

⁵⁷ Ibidem, s. 54.

oznacza dokładnie „niemożliwość totalnego zniesienia”, by zastosować formułę, której Merleau-Ponty użył w innym miejscu⁵⁸. Wprowadza raczej zniesienie widzialnego, które przynależy do specyfiki samych rzeczy, usunięcie pewnego *quale*, które samo w sobie, w swym chiasmie, w „wewnętrznym horyzoncie”, by się wyrazić po husserlowsku, jest swą własną, pozbawioną totalizacji, produktywnością, nie będąc redukowalne do powtarzalnego prawa czy formy. Właśnie ta podtrzymywana przez Merleau-Ponty’ego wytwórczość z powrotem pozwala przywołać Leonarda – przynajmniej wszystko to, czego nie chce on podporządkować pojęciu: wyjątkowość dzieła sztuki. Nie bez powodu więc Merleau-Ponty, unikając zwyczajnego powtórzenia, cytuje w końcu słowa *Traktatu o malarstwie* mówiące o

„odkryciu w każdym przedmiocie (...) szczególnego sposobu, w jaki przebiega przez całą jego rozciągłość (...) pewna linia gięta, która jest jakby jego stwórczą osią”⁵⁹.

Dla Merleau-Ponty’ego ów autofiguratywny charakter linii oraz przemiana znaczenia, jaką zapowiada ona w widzialnym, zarysowuje cały fundament kultury, rozszerzając daleko poza *poiesis* sztuk „obrazową” filozofię, która nigdy tak naprawdę nie odrywa się od chiasmu, z którego jest rozwijana, a jej jedyny przywilej polega na tym, że „uczyniła własne podłoże poręcznym”⁶⁰.

XII

Różnica zdań między Foucaultem a Merleau-Pontym w odniesieniu do tego „rozcłódkowania”, które tropi malarz, jest oczywista. Dla Merleau-Ponty’ego owo rozcłódkowanie zawsze pozostanie zapytywaniem Bytu, widzialności niemeo i pierwotnego świata:

„W jakimkolwiek kręgu cywilizacyjnym by się narodziło, jakimkolwiek wierzeniami, myślami, motywami, myślami, ceremoniami było otaczane, nawet wówczas, gdy wydaje się, że poświęcone było czemuś innemu, od Lascaux po nasze dni, czyste lub nieczyste, figuralne albo niefiguralne, malarstwo zawsze celebrowało jedną tylko zagadkę: zagadkę widzialności”⁶¹.

Właśnie tego rodzaju „pozytywność” Foucault negował. Utrzymując, że malarstwo przestało afirmować, przeczył również temu, że istnieją takie pozytywności lub sposoby afirmacji, do których można by bez przeszkód powrócić. Odnosząc się do Merleau-Ponty’ego, przypisał jego filozofię do transcendentalizmu, dokładniej do „transcendentalnego narcyzmu”, który powinien zostać „oczyszczony”. Starał się pokazać, że myśl, nawet niema myśl, nie może pełnić funkcji objawiania transcendentalnego momentu, który miałyby nieść ze sobą „znaczenia świata postrzeganego po Merleau-

⁵⁸ M. Merleau-Ponty, *Widzialne i niewidzialne*, op. cit., s. 103.

⁵⁹ M. Merleau-Ponty, „Oko i umysł”, op. cit., s. 55.

⁶⁰ Ibidem, s. 66.

⁶¹ Ibidem, s. 27.

-Pontym”⁶². Analiza Magritte’a ukazuje dokładnie to samo: system figura-tywny jest jednym z kolejnych przykładów rozproszenia, które Foucault, przynajmniej we wczesnych latach swej kariery, nam ukazał. Powrót nie jest możliwy ani w malarstwie, ani w jakiegokolwiek innej dziedzinie ludzkiego działania. Ta krytyka wskazuje na fakt, że niemy świat ekspresji Merleau-Ponty’ego czyni wszelki rodzaj ekspresji nazbyt jednoznacznym, współmiernym, zbyt znaczącym, mówiąc krótko: nazbyt łatwym. Właśnie to miał na myśli Magritte, kiedy w liście do Alphonse’a de Waelhensa odnosił się do analizy malarstwa, dokonanej przez późnego Merleau-Ponty’ego:

„Myślę, że esej Merleau-Ponty’ego byłby bardziej pouczający, gdyby ograniczył się do «problemu» świata widzialnego i człowieka. Malarstwo nie jest oczywiście nieodłączne od tego «problemu», ale nie jest interesujące, o ile nie jest rozpatrywane jako ewokacja tajemnicy. Jedyne rodzaje malarstwa, jakim się Merleau-Ponty zajmuje, to cała gama pełnych powagi, lecz jałowych błahostek, interesujących jedynie pełnych dobrej woli pozerów. Jedynie malarstwo, na jakie warto patrzeć, ma tę samą *raison d’être*, co *raison d’être* świata – tajemnicę”⁶³.

Czego zatem – zdaniem autorów tych słów – brakuje stanowisku Merleau-Ponty’ego? W artykule poświęconym ponowoczesnemu malarstwu Jean-François Lyotard scharakteryzował ten brak krótko: chodzi o domniemane przywiązanie Merleau-Ponty’ego do *metafizyki*⁶⁴. Merleau-Ponty w dalszym ciągu usiłuje głęboko zakorzenić heterogeniczność, zredukować ją do podstawowej warstwy, w tym wypadku do niemego świata ekspresji, świata postrzeganego, źródłowego bytu. W odniesieniu do sztuki akt oskarżenia Lyotarda powołuje się na konkretne nazwiska: Merleau-Ponty wybiera Cézanne’a lub Giacomettiego, pomijając milczeniem innego rodzaju eksperymenty, dokonywane przez Mareya, kubistów czy Duchampa. Jak stara się pokazać Lyotard, estetyce Merleau-Ponty’ego brak właśnie tego wymiaru współczesnej, ponowoczesnej sztuki. Co jednak ma znamionować brak tych właśnie nazwisk? Zdaniem Lyotarda problem inności. Zamiast zajmować się badaniem pozytywnej strony widzialnego, „sztuka współczesna polega na eksploracji niewypowiadalnego i niewidzialnego”⁶⁵. Zarzuty wydają się prawdziwe. Bezowocne okażą się poszukiwania w dziele Merleau-Ponty’ego odniesień do tej gałęzi sztuki „współczesnej”, która wywodzi się na przykład

⁶² Por. M. Foucault, *Archeologia wiedzy*, przekł. A. Siemek, Altaya, Warszawa 2002, s. 235. Merleau-Ponty w tym tekście figuruje jako jeden z ostatnich momentów transcendentalnej tradycji: „Chodziło o oczyszczenie jej z wszelkiego transcendentalnego narcyzmu: trzeba było ją wydostać z owego kręgu zgubionego i odnalezionego początku, w którym to kręgu została zamknięta; trzeba było wykazać, że historia myśli nie niesie w sobie objawiającej funkcji momentu transcendentalnego, jak nie niesie jej mechanika racjonalistyczna po Kancie, jak nie niosą jej idealności matematyczne po Husserlu lub znaczenia świata postrzeganego po Merleau-Pontym – pomimo wysiłków, jakie uczynili oni, aby ją na tych obszarach wykryć”.

⁶³ R. Magritte, „Letter to Alphonse de Waelhens (April 28, 1962)”, w: H. Torczyner, *Magritte: Ideas and Images*, przekł. R. Miller, Harry N. Abrams, New York 1977, s. 55.

⁶⁴ J.-F. Lyotard, „Filozofia i malarstwo w epoce eksperymentu”, przekł. M.P. Markowski, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1998, s. 62.

⁶⁵ Ibidem, s. 75.

z dadaizmu, do eksperymentów, które pragną odejść od tego, co starała się osiągnąć sztuka klasyczna czy nawet Cézanne. Aleatoryzm, antysztuka, ironiczność – wszystkiego tego brakuje w estetyce, którą tworzy Merleau-Ponty od lat 40. XX wieku po ostatnie lata swego życia. Wydaje się, że faktycznie mamy tu do czynienia z zamiarem redukcji heterogeniczności artystycznych możliwości do podstawowej warstwy postrzeganego świata. Foucault wypowiedział to w swej rozprawie doktorskiej o Kancie, napisanej w 1961 roku: redukcja fenomenologiczna cierpi na złudzenie transcendentne – myli fantazmat z Bytem, możliwość z koniecznością⁶⁶.

XIII

Czy rzeczywiście tak było? Z pewnością redukcja fenomenologiczna podtrzymała, nawet jeśli niechętnie i wbrew samej sobie, oświeceniową opowieść o ostatecznym ugruntowaniu i usprawiedliwieniu – *Fundierung*. Bez wątpienia też znaczną (co najmniej) część dzieła Husserla można rozumieć jako jego zmaganie, by ująć własne odkrycie w ramy wypracowanego przez Bolzano i Fregego pojęcia nauki, do której sam z początku aspirował. Co więcej, jak zostało to już napomknięte, chęć Merleau-Ponty'ego, by odnaleźć „tajemną naukę”, być może odpowiada potrzebie, która wiodła Heideggera do wypracowania *Fundamentalontologie*. Jednak ani klasyczna nauka, ani nowy porządek, wprowadzony, by spełnić jej potrzeby, nie mogły być tu wypracowane z równą powagą. Jak pokazuje droga myślowa Merleau-Ponty'ego, również i on świadomy był tej porażki, pisząc już w 1945 roku o niemożliwości „powrotu” do rzeczy samych za pośrednictwem redukcji transcendentalnej⁶⁷. Zawarta w *Widzialnym i niewidzialnym* odmowa jest równie wyraźna:

„Bowiem zabiegi odtwarzania, odzyskiwania, powrotu do siebie, zmierzanie do wewnętrznej adekwatności, sam wysiłek, by stopić się w jedno z naturą tworzącą, którą i tak już jesteśmy i która ma rozpościerać przed nami rzeczy i świat właśnie jako powrót i odzyskanie, otóż owe wtórne operacje re-konstytucji czy restauracji nie mogą być z zasady zwierciadlanym obrazem wewnętrznego konstituowania się refleksji i jej panowania (...), bowiem refleksja odzyskuje na powrót wszystko z wyjątkiem samej siebie jako wysiłku odzyskiwania, rozjaśni wszystko z wyjątkiem swej własnej roli. Również oko umysłu ma swój kąt martwy...”⁶⁸.

Problem związany z ponowną konstytucją wydaje się oczywisty: „Myśl refleksyjna jest antycypacją całości, działa ona całkowicie pod znakiem totalności, do której wytworzenia aspiruje”⁶⁹.

Do jakiego stopnia jednak ta estetyka, ta filozofia chyłca czoło przed malarzem sama nie jest wysiłkiem o d z y s k i w a n i a ? To znaczy, do jakiego

⁶⁶ Por. M. Foucault, *Introduction à l'anthropologie de Kant. Thèse complémentaire*, Université de Paris, s. 107.

⁶⁷ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, op. cit., s. 9.

⁶⁸ M. Merleau-Ponty, *Widzialne i niewidzialne*, op. cit., s. 45.

⁶⁹ Ibidem.

stopnia pozostaje ona metafizyczna jako na przykład zamiar, jak to ujął Heidegger, wyjaśnienia wszystkich bytów jako takich, w całości, w kategoriach tego, co najbardziej ogólne i co w zachowuje swą wartość wiecznie, niezależnie od dzielących te byty różnic jak i naszych prób ich wyjaśnienia⁷⁰? Czy rzeczywiście niewidzialne staje się Tym Samym innego? Czy faktycznie w „Oku i umyśle” Merleau-Ponty porzuca widok z kartezjańskiego okna na rzecz czarnej krowy schellingiańskiej nocy estetycznej, dokonując prostej podmiiany tekstu poetyckiego i filozoficznego? Czy filozofia „żywej cielesności” oraz malarskich pociągnięć pędzla stanowi żądanie powrotu do Tego Samego, któremu nie groziłoby zaburzenie, inność, różnica, jak to zarzucił w *Discours/figure* Lyotard⁷¹?

Tekst Merleau-Ponty’ego nie daje na to żadnej prostej odpowiedzi. Wiadać to w „Oku i umyśle”. Malarz zmuszony jest przyznać, zauważa Merleau-Ponty, że:

„(...) widzenie jest zwierciadłem, czy też zogniskowaniem wszechświata (...) *idios cosmos* wychodzi przez nie na *coinos cosmos*, na koniec ta sama rzecz jest tam, w sercu świata, oraz tutaj, w sercu widzenia, ta sama albo podobna, jeśli komuś na tym zależy, lecz podobieństwem skutecznym, które jest parentelą, genezą, metamorfozą bytów w ich widzenie”⁷².

W pewnym sensie oko oraz jego malarski ślad nie czynią nic innego, jak tylko realizują tę matrycę i d e n t y c z n o ś c i, zdążają za wektorami widzialnego, jako źródła swej własnej metamorfozy. Zarazem jednak, nawet w tych klasycznych ramach, nie sposób tego wszystkiego zredukować do logiki klasycznej i jej *logosu*. To otwarcie pojawia się tylko za pośrednictwem serii „paradoksów”⁷³, jak je określa Merleau-Ponty: że ciało, nawiedzane przez widzenie, stojące po stronie metamorfozy bytów, jednocześnie widzi i jest widziane, że jest rzeczą pośród innych rzeczy, a jednak ustawia je wszystkie wokół siebie, że ustanowione w ten sposób centrum jest jednocześnie zdecentrowane za sprawą pragnienia, historii, Innego. Rozważając ten zestaw paradoksów, Merleau-Ponty co chwila powtarza, że istnieje rozszczepienie tego źródła, negacja immanencji, ślepa plamka – nie szczególny sposób myślenia lub obecności dla siebie samego, lecz „środek doprowadzenia siebie w sobie do nieobecności”⁷⁴, pole, które ujawnia, że „w bycie może być zawsze jakiś naddeatek bycia”⁷⁵. *Idios kosmos* nigdy nie daje początku *kosmotherosowi*:

„Ale czy jestem *kosmotherosem*? Dokładniej: czy jestem nim koniec końców? Czy jestem pierwotnie mocą kontemplacji, czystym spojrzeniem, które zatrzymuje rzeczy w ich cza-

⁷⁰ M. Heidegger, „Onto-teo-logiczny charakter metafizyki”, przekł. J. Mizera, *Principia* 1998, t. XX.

⁷¹ J.-F. Lyotard, *Discours/figure*, Klincksieck, Paris 1970, s. 59.

⁷² M. Merleau-Ponty, „Oko i umysł”, op. cit., s. 28.

⁷³ Ibidem, s. 22.

⁷⁴ Ibidem, s. 60.

⁷⁵ M. Merleau-Ponty, *Widzialne i niewidzialne*, op. cit., s. 102.

sowym i przestrzennym miejscu, a esencji w niewidzialnym niebie, owym rejonie wiedzy, który miałby wyłonić się znikąd? Otóż, podczas gdy ustawiam się w owym punkcie zero Bytu, wiem dobrze, że ma on tajemniczy związek z przestrzennością i czasowością...”⁷⁶.

„Narcyzm”, o którym mówi Merleau-Ponty (i który wydaje się Foucaultowi godny krytyki) sam w pewnym sensie siebie podważa. Chodzi tutaj o to, co Lefeuve określa jako „wykorzenienie”⁷⁷ [*extirpation*] bez powrotu do siebie samego, otwarcie, które, stwierdza Merleau-Ponty, wiąże się z „przemieszczeniem”⁷⁸ – rozproszeniem, do którego odnosi się głębszy sens narcyzmu. Owo otwarcie na świat, którego artefakt stwarza artysta, nie prowadzi więc do odnowienia *Identitätsphilosophie*. To nie za sprawą dedukcji [*Deduktion*] pędzel malarski może rozwikłać problem rozdzielania na podmiot i przedmiot. Raczej jego „wywoływacze”⁷⁹ dostarczają co najwyżej śladu, ekspozycji w kantowskim tego słowa rozumieniu⁸⁰ – a rezultatem jest zawsze niepełne i co najwyżej przypuszczalne zachowanie jego otwarcia na świat. Ślad ten pojawia się w ramach niczym nieokreślonej gry pomiędzy widzialnym i niewidzialnym, widzialnym i jego wyobrażeniowym „sobowtorem”. I jeśli prowadzi to do załamania procesu de-estetyzacji sztuki⁸¹, to również podważa wszelką próbę odnalezienia w malarstwie ostatecznego rozwiązania:

„Idea malarstwa powszechnego, idea scalenia malarstwa w jedno, idea malarstwa w pełni urzeczywistnionego jest wypruta z sensu”⁸².

XIV

Merleau-Ponty powoli, acz nieustępliwie, „dekonstruuje” jego pojęcie, przekształca klasycyzm na podstawie takiej metafizyki spojrzenia, która podporządkowałaby wszelką myśl pojęciu widzenia. W tym rozumieniu mówi o „metafizyce” w drugim sensie – wychodzi poza proste dane, by śleodzić promieniowanie widzialnego, nie przekraczając go jednak w kierunku

⁷⁶ Ibidem, s. 120.

⁷⁷ „Sztuka jest metafizycznym symbolem. Jest niczym wykorzenienie ciała poza siebie samo...” – por. M. Lefeuve, *Merleau-Ponty au delà de la phénoménologie*, op. cit., s. 363.

⁷⁸ M. Merleau-Ponty, „Oko i umysł”, op. cit., s. 22.

⁷⁹ M. Merleau-Ponty, *Widzialne i niewidzialne*, op. cit., s. 39.

⁸⁰ „Ponieważ jednak pojęcie, tak, jak jest dane, może zawierać wiele przedstawień niejasnych, które pomijamy przy rozbiórze, choć w zastosowaniu stale ich używamy, przeto dokładność rozbioru mego pojęcia jest zawsze wątpliwa i tylko przez rozmaicie dobrane przykłady można ją uczynić tylko pewną przypuszczalnie, ale nigdy apodyktycznie. Zamiast wyrażenia «definicja» użyłbym chętniej słowa «ekspozycja» [wytluszczenie], które zawsze jeszcze pozostaje ostrożne i przy którym krytyk może jej ważność dopuścić w pewnym stopniu, a przecież mieć co do jej dokładności pewną wątpliwość” (por. I. Kant, *Krytyka czystego rozumu*, przekł. R. Ingarden, Wydawnictwo Antyk, Kęty 2001, s. 549 [A 729 B 757]; przyp. tłum.).

⁸¹ Pojęcie „de-estetyzacji” odnaleźć można w pismach krytycznych Harolda Rosenberga, por. np. „De-aestheticization”, w: *The De-finition of Art*, Horizon Press, New York 1972. Tutaj termin ten stosowany jest w bardziej dosłownym sensie, w kontekście pewnej historii, co kazałoby ponownie przemyśleć jego użycie przez Rosenberga, który nadaje mu pozytywny wydźwięk w odniesieniu do opisywanego wcześniej Kosutha.

⁸² M. Merleau-Ponty, „Oko i umysł”, op. cit., s. 65.

pojęcia. W nakreślonym sensie „metafizyka” bezustannie realizuje wzajemne wprowadzanie, zapytywanie, unaocznianie mówienia i myślenia, pędzla malarza, jak i śladu spojrzenia oka przez grę różnic w tym, co widzialne. Nieuniknione i nieskończone odszyfrowywanie, którego nie można sprowadzić do żadnej nauki czy *Wissenschaftlehre*, którego nie obejmie, nie ugruntuje, nie zweryfikuje ani nie usprawiedliwi jakakolwiek teoria, idea bądź intencja. W tym sensie wszyscy w sposób nieunikniony jesteśmy istotami metafizycznymi, jednak nie jako kolekcjonerzy pojęć, nie w sensie „totalitarnych teoretyków”, jak ujął to Foucault. Wiąże się to raczej z zapytywaniem, które zmusza nas do ponownego przemyślenia naszych pojęć adekwatności oraz całości, jak również z problemu relatywizacji oraz kontekstualizacji:

„Jesteśmy tak bardzo zafascynowani klasyczną ideą adekwatności intelektualnej, że ta niema «myśl» malarstwa pozostawia w nas czasem wrażenie jałowego toku znaczeń, sparaliżowanego lub poronionego słowa. A jeśli się odpowiada, iż żadna myśl nie odrywa się w pełni od podłoża, iż jedynym przywilejem myśli mówiącej jest to, że uczyniła własne podłoże poręcznym, iż figury filozofii i literatury, podobnie jak figury malarstwa, nie dają się naprawdę nikomu opanować, nie tworzą przez kumulację trwałego skarbu (...) iż na koniec nigdy nie jesteśmy w stanie przeprowadzić obiektywnego bilansu ani pomyśleć postępu samego w sobie, a cała historia ludzka okazuje się w pewnym sensie czymś stacjonarnym...”⁸³.

Ten inny rodzaj „metafizyki” – Merleau-Ponty nigdy nie zrezygnował z tego terminu, trzeba jednak pamiętać, iż to użycie, jak sam twierdził, tworzy „nowe zakrzywienie w systemie znaków”, które składają się na myśl klasyczną – jest więc „przeciwieństwem systemu”⁸⁴. Właśnie w tym sensie powinno się rozumieć deklarację z „Oka i umysłu”: „Metafizyką jest każda teoria malarstwa”⁸⁵. Jest nią również każdy obraz malarski, każde mrugnięcie oka, kontynuując radykalne, nieskończone dociekanie, „które wraz z pierwszym spojrzeniem pyta rzeczy”, wiążąc widzialne z niewidzialnym, rozpoczynające się jako pierwszy znak, kreślony na płótnie, wraz z pierwszym „rebusem” artysty, i jako *theoria* od samego początku zapobiega zamiarowi dotarcia do rzeczy w ich prostocie – delirium klasycyzmu. Zaslugą Merleau-Ponty’ego jest uświadomienie, że to rozpoznanie nie tyle położyło kres racjonalności czy filozofii w ogólności, nie przyczyniło się również do końca metafizyki, ile w radykalny sposób je zmieniło. W tym świetle:

„Metafizyka nie jest wiedzą, która by miała wieńczyć gmach wiedzy, lecz dogłębnym obeznaniem z czymkolwiek, co zagraża tym obszarom wiedzy, oraz przenikliwą świadomością ich wartości”⁸⁶.

Przekład Piotr Schollenberger

⁸³ Ibidem, s. 66.

⁸⁴ M. Merleau-Ponty, „The Metaphysical in man”, w: idem, *Sense and Non-Sense*, przekł. H.L. Dreyfuss, Northwestern University Press, Evanston 1964, s. 95.

⁸⁵ M. Merleau-Ponty, „Oko i umysł”, op. cit., s. 36.

⁸⁶ M. Merleau-Ponty, „The metaphysical in man”, op. cit., s. 96.