

Gilles Deleuze, Félix Guattari

Percept, afekt i pojęcie

Sztuka i Filozofia 17, 10-26

1999

Artykuł został zdigitalizowany i 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.

PERCEPT, AFEKT I POJĘCIE*

Młody człowiek będzie się uśmiechał na płótnie dopóty, dopóki ono istnieje. Pod skórą tego kobiecego oblicza pulsuje krew, a wiatr porusza gałęzią, grupa ludzi zbiera się do wyjścia. W powieści lub w filmie młody człowiek przestanie się uśmiechać, ale uczyni to ponownie, jeśli sięgniemy do tej czy innej strony, do tego czy innego momentu. Sztuka utrwała i jest jedyną rzeczą na świecie, która utrwała siebie. Utrwała i utrwała siebie w sobie (*quid iuris?*), chociaż faktycznie nie trwa dłużej niż jej nośnik i jej materiały (*quid facit?*), kamień, płótno, chemiczne farby etc. Młoda dziewczyna zachowuje postawę, jaką przyjęła pięć tysięcy lat temu, gest, który nie zależy już od tej, która go uczyniła. Powietrze zachowuje poruszenie, podmuch i światło, jakie je cechowało tego czy innego dnia ostatniego roku i już nie zależy od tego, który wdychał je tego ranka. Jeśli sztuka utrwała, to nie tak jak przemysł, który dodaje jakąś substancję, aby rzecz mogła dłużej trwać. Rzecz już od samego początku stała się niezależna od swojego „modelu”, ale jest niezależna także od innych ewentualnych postaci, które same są rzeczami-artystami, postaciami malarskimi oddychającymi tym powietrzem malarstwa. I jest ona w nie mniejszym stopniu niezależna od aktualnego widza lub słuchacza, którzy doświadczać ją dopiero później, jeśli mają na to siłę. A co się wówczas dzieje się z twórcą? Jest ona niezależna od twórcy dzięki samoustanowieniu tego, co stworzone, które utrwała się samo w sobie. To, co się utrwała, rzecz lub dzieło sztuki, jest *blokiem wrażeń, to znaczy połączeniem perceptów i afektów*.

Percepty nie są już percepcjami, lecz są niezależne od stanu tych, którzy ich doświadcniają; afekty nie są już uczuciami bądź doznaniem, lecz przewyższają siłę tych, którzy się im poddali. Wrażenia, percepty i afekty są *bytami*, które znaczą same przez się i wykraczają poza wszelkie przeżycie. Można powiedzieć, że istnieją pod nieobecność człowieka,

* G. Deleuze, F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris 1991, s. 154–192 (fragmenty). Polski przekład całości przygotowywany do druku w wydawnictwie *słowo/obraz/terytoria* (red.).

ponieważ człowiek, taki, jaki zostaje ujęty w kamieniu, na płótnie lub w ciągu słów, sam jest połączeniem perceptów i afektów. Dzieło sztuki jest bytem wrażeniowym, i niczym innym: istnieje w sobie.

Akordy są afektami. Jednobrzmiące i dysonansowe, akordy dźwiękowe i kolorystyczne są afektami muzycznymi lub malarskimi. Rameau podkreślał identyczność akordu i afektu. Artysta tworzy bloki perceptów i afektów, ale jedyne prawo tworzenia głosi: kompozycja powinna utrzymywać się sama. Artysta powinien sprawić, aby *podtrzymywała samą siebie (tenir debout tout seul)*¹ – oto największa trudność. Czasami potrzeba do tego – z punktu widzenia zakładanego modelu, z punktu widzenia przeżytych percepcji i doznań – znacznej dozy nieprawdopodobieństwa geometrycznego, niedoskonałości fizycznej, anomalii organicznej, jednakże te wzniosłe błędy zostają podniesione do rangi konieczności jedynie wtedy, gdy są wewnętrznymi środkami, niezbędnymi do tego, aby trzymać się prosto (albo siedząc, albo leżąc). Istnieje możliwość malarska, która nie ma niczego wspólnego z możliwością fizyczną i która najbardziej akrobatycznym pozycjom nadaje siłę podtrzymywania samych siebie. Natomiast tak wiele dzieł pretendujących do tego, by być sztuką, nie jest w stanie nawet przez chwilę podtrzymywać samych siebie. Podtrzymywać się (*tenir debout*) nie oznacza: mieć górę i dół, być prostym (gdyż nawet domy są pijane i krzywe), lecz jedynie akt, dzięki któremu stworzony kompleks wrażeń trwa w samym sobie. Pomnik, ale konkretny pomnik, może składać się z kilku kresek lub linii, tak jak poemat Emily Dickinson. Ze szkicu starego, wysłużonego osła, „cóż za cud! stworzony z dwóch pociągnięć, położonych jednak na trwałym gruncie”, gdzie wrażenie świadczy tym lepiej o latach „stałej, uporczywej, wytrwałej pracy”². Tonacja minorowa w muzyce jest tym bardziej zasadniczą próbą, że rzuca muzykowi wyzwanie, by wyrwał ją z jej efemerycznych powiązań i uczynił ją stałą i trwałą, samozachowującą się nawet w pozycjach

¹ *Tenir debout tout seul* oznacza dosłownie: „trzymać się (samemu) prosto/ stać na nogach”, a zatem pozycję pionową; i Deleuze również gra na tym znaczeniu, odwołując się jednak przede wszystkim do znaczenia przenośnego, mającego dwa elementy: opierać się zniszczeniu oraz być spójnym, prawdopodobnym, mieć sens. Zwrot ten, który najlepiej oddawałoby kolokwialne „trzymać się kupy”, przekładamy jako „podtrzymywać samego siebie” lub, gdy występuje bez *tout seul*, jako „podtrzymywać się” (przyp. tłum.).

² E. Wharton, *Les metteurs en scène*, Paris 1989, s. 263. (Chodzi o światowego malarza akademickiego, który zrezygnował z malowania, odkrywszy mały obraz jednego z jego zapoznanych współczesnych: „A ja nie stworzyłem żadnego z moich dzieł, po prostu je przyjąłem...”).

akrobatycznych. Dźwięk musi zostać w takim samym stopniu utrwalony w jego zaniku, jak w jego wytwarzaniu i rozwoju. Pomimo podziwu dla Pissaro i Moneta, Cézanne zarzucał impresjonistom, że optyczne pomieszanie kolorów nie wystarczyło do stworzenia połączenia dostatecznie „silnego i trwałego jak sztuka muzeów”, jak „trwałość krwi” u Rubensa. Jest to tylko sposób mówienia, ponieważ Cézanne nie dodaje niczego, co zachowywałoby impresjonizm, poszukuje innej trwałości, innych podstaw i innych bloków.

Pytanie, czy narkotyki pomagają artyście stworzyć te byty wrażeniowe, czy należą one do wewnętrznych środków, czy rzeczywiście prowadzą nas do „bram percepcji”, czy oddają nas we władzę perceptów i afektów, otrzymuje ogólną odpowiedź o tyle, o ile kompleksy powstałe pod wpływem narkotyków są najczęściej nadzwyczaj słabe, niezdolne, by utwalić same siebie, ulegając zniszczeniu w tym samym czasie, w jakim powstają lub w jakim są rozważane. Można również podziwiać rysunki dziecięce lub raczej się nimi wzruszać; jednak rzadko podtrzymują one siebie, i przypominają obrazy Klee lub Miró tylko wówczas, gdy nie patrzy się na nie zbyt długo. Natomiast obrazy szalonych istnieją dalej, jednakże pod warunkiem, że są wypełnione i nie pozostawiają pustki. Bloki potrzebują jednak pęcherzyków powietrza i pustki, gdyż nawet pustka jest wrażeniem, całe wrażenie łączy się z pustką, łącząc się ze sobą samym, wszystko trwa na ziemi i w powietrzu, i utrwała pustkę, trwa w pustce, utrwalając samo siebie. Płótno może być całkowicie zamalowane, do tego stopnia, że już nawet powietrze nie przechodzi przez nie, jest ono dziełem sztuki tylko wówczas, gdy, jak powiada chiński malarz, pozostawia jednak dostatecznie dużo pustki (choćaby poprzez wielość płaszczyzn), ażeby mogły w niej skakać konie³.

Maluje się, rzeźbi, komponuje, pisze za pomocą wrażeń. Wrażenia jako percepty nie są wrażeniami, które odsyłałyby do przedmiotu (odniesienie): jeśli są one do czegoś podobne, to jest to podobieństwo wytworzone przez ich własne środki, a uśmiech na płótnie powstał jedynie z barw, kresek, cieni i światła. Podobieństwo może pojawić się w dziele sztuki tylko dlatego, że wrażenie odnosi się wyłącznie do materiału: jest perceptem lub afektem samego materiału, uśmiechem z oleju, gestem z terakoty, pędem z metalu, skurczeniem kamienia romańskiego i strzelistością kamienia gotyckiego. A materiał jest tak różnorodny w każdym wypadku (podkład płótna, działanie pędzla lub szczotki, farba w tubie),

³ Zob. F. Cheng, *Vide et plein*, Paris 1979, s. 63 (słowa malarza Huang Pin-Hung).

iż trudno powiedzieć, gdzie faktycznie zaczyna się lub kończy wrażenie; przygotowanie płótna, ślad włosia pędzla i z pewnością wiele innych rzeczy należą oczywiście do wrażenia. Jak wrażenie mogłoby utrwalić się bez materiału, który może trwać, i ów czas, tak krótki, jak tylko może być czas, jest rozważany jako trwanie; przekonamy się, jak płaszczyzna materiału nieodparcie się wznosi i zajmuje płaszczyznę kompozycji samych wrażeń, aż wreszcie staje się jej częścią lub nie daje się od niej odróżnić. W tym sensie powiada się, że malarz jest malarzem, i tylko malarzem, „wraz z tak uchwyconym kolorem, jak gdyby został on wyciśnięty z tuby, wraz z odbiciem każdego włosia pędzla z osobna”, wraz z owym błękitem, który nie jest błękitem wody, lecz „błękitem płynnej farby”. A jednak wrażenie nie jest, przynajmniej *de iure*, tym samym, co materiał. To, co *de iure* się utrwała, nie jest materiałem, stanowiącym jedynie warunek faktyczny, ale to, co się utrwała w samym sobie – tak długo jak warunek ów zostaje spełniony (zanim płótno, barwa lub kamień nie rozpadną się ze starości) – jest perceptem lub afektem. Nawet gdyby materiał trwał tylko przez kilka sekund, zapewniłby wrażeniu możliwość istnienia i trwania w sobie, w *wieczności, która współistnieje z tym krótkim trwaniem*. Dopóki materiał trwa, dopóty wrażenie cieszy się w tych chwilach wiecznością. Wrażenie nie urzeczywistnia się w materiale, toteż materiał nie przekształca się całkowicie we wrażenie, w percept lub afekt. Cała materia staje się ekspresywna. To afekt jest metaliczny, krystaliczny, skamieniały itd., a wrażenie nie jest zabarwione, lecz jest, jak powiada Cézanne, barwiące. Właśnie dlatego ten, kto jest tylko malarzem, jest również czymś więcej niż malarzem, ponieważ „sprawia, że przed nami, przed sztywnym płótnem, ukazuje się” nie podobieństwo, lecz czyste wrażenie „połamanego kwiatu, pociętego, rozoranego i ściśniętego krajobrazu”, zwracając „wodę barw naturze”⁴. Od jednego materiału do drugiego przechodzi się niczym od skrzypiec do pianina, od pędzla do szczotki, od farby olejnej do pastelowej, tylko o tyle, o ile wymaga tego kompleks wrażeń. I niezależnie od tego, jak bardzo jakiś artysta interesuje się nauką, kompleks wrażeń nigdy się nie miesza z „mieszaninami” materiału, które nauka określa w stanach rzeczy, jak o tym świadczy w najwyższym stopniu „mieszanina optyczna” impresjonistów.

⁴ A. Artaud, *Van Gogh, le suicide de la société*, Paris, s. 74, 82: „Jako malarz, i tylko malarz, Van Gogh przyswoił sobie środki czystego malarstwa i poza nie nie wyszedł (...), jest jednak cudowne, że ów malarz, który jest tylko malarzem (...), jest również tym, kto ze wszystkich urodzonych malarzy pozwala najwięcej zapomnieć o tym, że mamy do czynienia z malarstwem (...)”.

Celem sztuki jest oderwanie za pomocą materialnych środków perceptu od percepcji przedmiotu i od stanów podmiotu percypującego, oderwanie afektu od doznań jako przejścia od jednego stanu do drugiego. Oddzielić blok wrażeń, czysty byt wrażeniowy. Potrzeba do tego metody, która zmienia się wraz z każdym autorem i która stanowi część dzieła: wystarczy porównać Prousta i Pessoa, u których poszukiwanie wrażeń jako bytu prowadzi do wynalezienia różnych sposobów postępowania⁵. Pod tym względem pisarze nie są w innej sytuacji niż malarze, muzycy, architekci. Specyficznym materiałem pisarzy są słowa i syntaksa, syntaksa stworzona, która wznosi się nieodparcie w ich dziele i przenika do wrażeń. Ażeby wyjść poza percepcje przeżyte nie wystarczy, rzecz jasna, pamięć, która przywołuje jedynie stare percepcje, ani także pamięć mimowolna, która dodaje reminiscencję jako czynnik zachowujący teraźniejszość. Pamięć występuje w niewielkim stopniu w sztuce (nawet i przede wszystkim u Prousta). Prawdą jest, że każde dzieło sztuki jest *pomnikiem*, ale pomnik nie jest tutaj tym, co przywołuje przeszłość, jest blokiem aktualnych wrażeń, które utrwalenie ich zawdzięczają wyłącznie samym sobie, i nadając zdarzeniu połączenie, dzięki którym jest ono sławione. Działanie pomnika nie jest pamięcią, lecz fabulacją. Nie piszemy za pomocą wspomnień z dzieciństwa, lecz dzięki dziecięcym blokom, które są stawaniem-się-dziecięcym tego, co teraźniejsze. Muzyka jest tym wypełniona. Nie potrzeba do tego pamięci, lecz złożonego materiału, którego nie znajduje się w pamięci, ale w słowach, w dźwiękach: „Pamięci, nienawidzę cię”. Do perceptów lub do afektów dochodzi się jako do bytów autonomicznych i samowystarczalnych, które niczego już nie zawdzięczają tym, którzy ich doznają lub doznali: Combray, takie, jakie nigdy nie zostało przeżyte, jakie nie jest i nie będzie, Combray jako katedra lub pomnik. (...)

Figury estetyczne (i styl, który je tworzy) nie mają niczego wspólnego z retoryką. Są właśnie wrażeniami: perceptami i afektami, krajobrazami i twarzami, wizjami i stawaniem się. Czy jednak to nie za pomocą stawania się definiujemy pojęcie filozoficzne i niemal w tych samych terminach? Figury estetyczne nie są jednak identyczne z postaciami pojęciowymi. Być może jedne przechodzą w drugie, w jednym kierunku lub w drugim, tak jak *Igitur* lub Zaratustra, ale o tyle, o ile istnieją wrażenia pojęć i pojęcia wrażeń. To nie jest to samo stawanie się.

⁵ José Gil poświęca rozdział sposobom postępowania, za pomocą których Pessoa uzyskuje percept, wychodząc od percepcji przeżytych, a zwłaszcza w *L'ode maritime* (*Fernando Pessoa ou la métaphysique des sensations*, Paris 1987, rozdz. II).

Zmysłowe stawanie się jest aktem, poprzez który coś lub ktoś stale staje-się-innym (będąc nadal tym, czym jest), słońcem lub Achabem, podczas gdy stawanie się pojęciowe jest aktem, poprzez który wspólne zdarzenie samo wymyka się temu, czym jest. To ostatnie jest heterogenicznością ujętą w formę absolutną, pierwsze zaś odmiennością wprowadzoną w materię ekspresji. Pomnik nie aktualizuje zdarzenia wirtualnego, ale wciela je lub ucieleśnia; daje mu ciało, życie, świat. W ten właśnie sposób Proust definiował sztukę-pomnik jako życie wychodzące poza to, co przeżyte, jako jego „jakościowe różnice”, jego „światy”, wyznaczające swoje własne granice, swoje oddalenia i przybliżenia, swoje konstelacje, bloki wrażeń, które trzeba popychać, świat-Rembrandt lub świat-Debussy. Te światy nie są ani wirtualne, ani aktualne, lecz możliwe, to, co możliwe jako kategoria estetyczna („coś możliwego, gdyż inaczej uduszę cię”), istnienie tego, co możliwe, podczas gdy zdarzenia są rzeczywistością tego, co wirtualne, formami myślenia-Natury, przelatującymi nad wszystkimi możliwymi światami. Nie oznacza to, że pojęcie poprzedza *de iure* wrażenie: nawet pojęcie wrażenia powinno zostać utworzone wraz z własnymi środkami, a wrażenie istnieje w swoim możliwym świecie, toteż pojęcie nie istnieje koniecznie w swojej absolutnej formie.

Czy wrażenie można przyrównać do pierwotnego mniemania, *Urdoxa* jako fundamentu świata lub nieziennej podstawy? Fenomenologia znajduje wrażenie w perceptywach i afektywach „materialnych *a priori*”, które wychodzą poza przeżyte percepcje i doznania: żółć Van Gogha lub wrodzone wrażenia Cézanne’a. Fenomenologia powinna stać się fenomenologią sztuki – jak mogliśmy się o tym przekonać – ponieważ immanentne podmiotowi transcendentalnemu przeżycie musi się wyrazić w funkcjach transcendentnych, które nie określają tylko doświadczenia w ogóle, lecz przecinają tu i teraz samo przeżycie, i się w nie wcielają, tworząc żywe wrażenia. Byt wrażeniowy, blok perceptu i afektu pojawia się jako jedność lub odwracalność odczuwającego i odczutego, ich ściśle splecenie, takie jak splecenie podawanych sobie rąk: jest to *ciało*, które uwalnia się zarówno od ciała przeżytego, od świata postrzeganego, jak i od intencjonalności jednego i drugiego, za bardzo jeszcze związanej z doświadczeniem – podczas gdy ciało daje nam byt wrażenia. Ciało świata i ciało ciał jako wymieniające się wzajemnie korelaty, idealna odpowiedniość⁶.

⁶ Począwszy od *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, (Paris 1953), Mikel Dufrenne rozwinął swego rodzaju analitykę perceptywnych i afektywnych *a-priori*, które

Interesujący *Karnizm* (*Carnisme*) ożywiający tę ostatnią przemianę fenomenologii i spychający ją w tajemnicę wcielenia (*incarnation*); jest to zarazem pobożne i zmysłowe pojęcie, mieszanina zmysłowości i religii, bez której ciało być może podtrzymywałoby się samo (schodziłoby ono wzdluż kości, jak w figurach Bacona). Pytanie, czy ciało jest odpowiednie dla sztuki można sformułować następująco: czy jest ono w stanie dźwigać percept i afekt, stworzyć byt wrażeniowy, albo też, czy to nie ono powinno być dźwigane i przejść w inne siły życia?

Ciało nie jest wrażeniem, nawet jeśli uczestniczy ono w jego ukazaniu się. Zbyt szybko się pospieszyliśmy, mówiąc że wrażenie ucieleśnia. W malarstwie ciało zostaje stworzone raz za pomocą czerwieni (nakładanie się czerwieni i bieli), raz za pomocą barw złamanych (zestawienie uzupełniających się barw w nierównych proporcjach). Tym, co konstytuuje wrażenie, jest stawanie się-zwierzęcym, roślinnym etc., które wznosi się pod plamami czerwieni, w najpoważniejszej, najdelikatniejszej nagości, niczym obecność obdartego ze skóry zwierzęcia, obranego owocu, Wenus w lustrze; albo które wylania się w stapieniu, wrzeniu, strumieniu barw złamanych jako strefa nierozróżnialności zwierzęcia i człowieka. Być może byłoby to zaburzenie lub chaos, gdyby nie istniał drugi element po to, ażeby podtrzymać ciało. Ciało jest tylko termometrem stawania się. Ciało jest zbyt delikatne. Drugi element jest w mniejszym stopniu kością lub szkieletem niż domem, rusztowaniem. Ciało rozwija się w domu (lub w ekwiwalencie, źródle, zagajniku). Otóż dom zostaje określony jako „powierzchnie”, to znaczy fragmenty różnie zorientowanych płaszczyzn, które dają ciału jego rusztowanie: plan przedni i plan dalszy, powierzchnie poziome, pionowe, lewa, prawa, prosta i krzywa, prostokątne lub krzywe...⁷. Te powierzchnie są murami, ale również podłogami, drzwiami,

gruntowały wrażenie jako związek ciała i świata. Pozostaje blisko Erwina Straussa. Czy jednak istnieje byt wrażeniowy, który przejawiałby się w ciele? Była to droga Merleau-Ponty'ego w *Widzialnym, Niewidzialnym* (przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, R. Lis, I. Lorenc, Warszawa 1996): Dufrenne wysunął wiele zastrzeżeń dotyczących takiej ontologii ciała (*L'oeil et l'oreille*, Paris 1991). Didier Franck podjął ostatnio temat Merleau-Ponty'ego, pokazując decydujące znaczenie ciała u Heideggera i już u Husserla (*Heidegger et le problème de l'espace, Chair et corps*, Paris 1986). Cały ten problem znajduje się w centrum fenomenologii sztuki. Być może niewydana jeszcze książka Foucaulta *Les aveux de la chair* powie nam coś o najogólniejszych źródłach pojęcia ciała i jego znaczeniu u ojców Kościoła.

⁷ Jak pokazuje Georges Didi-Huberman, ciało rodzi „wątpliwość”: jest zbyt blisko chaosu; stąd konieczność komplementarności „czerwieni” i „ściany”, co jest już centralnym tematem *La peinture incarnée* podjętej i rozwiniętej w *Devant l'image*, Paris 1990.

oknami, drzwiami-oknami balkonowymi, lustrami, które dają właśnie wrażeniu moc utrwalenia siebie w autonomicznych *ramach*. Są to ścianki bloku wrażeń. I zapewne istnieją dwie oznaki geniuszu wielkich malarzy, ale również ich skromności: szacunek, niemal przerażenie, z jakim podchodzą do barw i się nimi zajmują; troska, z jaką dokonują połączenia powierzchni i płaszczyzn, od którego zależy typ głębi. Bez tego szacunku i bez tej troski malarstwo jest niczym, pozbawione pracy, myślenia. Trudność nie polega bynajmniej na połączeniu rąk, lecz płaszczyzn. Utworzyć występ z łączących się płaszczyzn, lub, przeciwnie, przerwać je i przeciąć. Dwa problemy, architektura płaszczyzn i reżim farb, często się ze sobą mieszają. Połączenie płaszczyzn poziomych i pionowych u Cézanne'a: „płaszczyzny w kolorach, płaszczyzny! Kolorowe miejsce lub dusza połączonych płaszczyzn...”. Nie istnieją dwaj wielcy malarze, lub nawet dwa wielkie dzieła, działający w ten sam sposób. Istnieją jednak skłonności malarza: na przykład u Giacomettiego, znikające płaszczyzny poziome różnią się od prawej i od lewej, i, jak się wydaje, zbiegają się w rzeczy (ciało małego jabłka), wprowadzając niczym szczypce, które wyciągnęłyby ją do tyłu i spowodowały jej zniknięcie, gdyby jej nie przytrzymała i w ostatniej chwili nie zatrzymała pionowa płaszczyzna – widać tylko jej bardzo cienką linię – dając jej trwałe istnienie, niczym długa szpilka, która przez nią przechodzi i nadaje jej nitkowaty kształt. Dom ma coś ze stawania się. Jest życiem, „nieorganicznym życiem rzeczy”. To właśnie połączenie płaszczyzn rozciągniętych w tysiącu kierunkach określa na wszelkie możliwe sposoby dom-wrażenie. Sam dom (lub jego ekwiwalent) jest skończonym połączeniem kolorowych płaszczyzn.

Trzecim elementem jest świat, kosmos. I nie tylko otwarty dom obcuje z krajobrazem, poprzez okno lub lustro, ale nawet najbardziej zamknięty dom jest otwarty na świat. Dom Moneta jest nieustannie chwytny przez roślinne siły wybujałego, rozhukanego ogrodu, kosmosu róż. Świat-kosmos nie jest ciałem. Nie jest również powierzchniami, łączącymi się fragmentami płaszczyzn, różnie ukierunkowanymi płaszczyznami, aczkolwiek nieskończone łączenie wszystkich płaszczyzn może je konstituować. Na granicy świat jawi się jako czysta powierzchnia, jedna wielka płaszczyzna, barwna pustka, jednobarwna nieskończoność. Drzwi balkonowe otwierają się już tylko, tak jak u Matisse'a, na czarną powierzchnię. Ciało lub raczej figura nie zamieszkuje już miejsca, domu, lecz świat, który podtrzymuje dom (stawanie się). *Jest to jak gdyby przejście od skończoności do nieskończoności, lecz również od terytorium*

do deterytorializacji. Jest to właśnie chwila nieskończoności: nieskończoności nieskończenie różnych. U Van Gogha, u Gauguina, a dzisiaj u Bacona, widać, jak pojawia się bezpośrednie napięcie między ciałem i czystą powierzchnią, między strumieniami złamanych barw i nieskończoną strefą czystej homogenicznej, jaskrawej i nasyconej barwy („zamiast malować pospolitą ścianę lichego apartamentu, maluję nieskończoność, robię proste podłoże najbogatszego, najintensywniejszego błękitu (...)”)⁸. Prawdą jest, że jednobarwna powierzchnia jest czymś innym niż podłoże. I gdy malarz chce rozpocząć od zera, konstruując percept jako minimum wobec pustki lub zbliżając go do maksimum pojęcia, stosuje jednobarwność oderwaną od jakiegokolwiek domu lub jakiegokolwiek ciała. Zwłaszcza błękit przyjmuje nieskończoność i przekształca percept w „kosmiczną zmysłowość” lub w to, co jest najbardziej pojęciowe w naturze, albo najbardziej „propozycjonalne”, barwę pod nieobecność człowieka, człowieka, który stał się barwą; jeśli jednak błękit (lub czerni albo biel) jest doskonale identyczny w obrazie lub w wielu obrazach, to właśnie malarz staje się niebieski – „Yves, jednobarwny” – zgodnie z czystym afektem, który wypycha świat w pustkę i niczego już nie pozostawia malarzowi *par excellence* do zrobienia⁹.

Pustka zabarwiona lub raczej barwiąca jest już siłą. Większość wielkich monochromów współczesnego malarstwa nie musi się już odwoływać do małych bukietów ściennych, lecz stanowi subtelne, niedostrzegalne (a jednak konstytuujące percepty) zmiany, albo dlatego, że są one odcięte lub obramowane z jednej strony przez wstążkę, taśmę, kawałek o innej barwie lub o innym odcieniu, które zmieniają intensywność jednobarwnej powierzchni poprzez sąsiedztwo lub oddalenie, albo dlatego, że z barwy

⁸ Van Gogh, list do Theo, *Correspondance complète*, III, Paris, s. 165 (w wydaniu polskim – *Listy do brata*, Warszawa 1964 – nie udało się znaleźć tego fragmentu – przyp. tłum.) Złamane barwy i ich związek z czystą płaszczyzną stanowią częsty temat korespondencji. Podobnie Gauguin, list do Schuffeneckera, 8 października 1888, *Lettres*, Paris, s. 140: „Zrobiłem swój portret dla Vincenta (...). Jest to, jak sądzę, jedna z moich najlepszych rzeczy: absolutnie niezrozumiała (na przykład), tak bardzo jest abstrakcyjna (...). Rysunek jest zupełnie osobliwy, całkowita abstrakcja (...). Barwa jest całkowicie nienaturalna; proszę sobie wyobrazić gliniany garnek zniekształcony przez silny ogień. Wszystkie czerwienie, fioleto rozrywane przez błyski ognia niczym żar oślepiający oczy, siedziba duchowych walk malarza. Całość na chromowym podłożu pokryta dziecięcymi bukietami. Pokój czystej, młodej dziewczyny”. Według Van Gogha jest to idea „arbitralnego kolorysty”.

⁹ Zob. *Artstudio*, nr 16, „Monochromes” (o Kleinie, artykuły Geneviève Monnier i Denysa Riouta; oraz o „aktualnych przemianach monochromatycznego” artykuł Pierre’a Sterckxa).

na barwę, przedstawiają niemal wirtualne, linearne lub cyrkularne figury, albo dlatego, że są przedziurawione lub pęknięte: jeszcze raz są to problemy połączenia, ale znacznie szersze. Krótko mówiąc, jednobarwna powierzchnia drga, kurczy się, pęka, ponieważ jest nośnikiem niewyraźnie postrzeganych sił. I przede wszystkim malarstwo abstrakcyjne dokonało rzeczy następującej: przywołało siły, wypełniło powierzchnię sił, które ono ze sobą niesie, ukazuje niewidzialne siły w nich samych, wzniosło figury, które mają wygląd geometrycznych, ale są już tylko siłami, siłą grawitacji, ciężkości, obrotu, wiru, wybuchu, ekspansji, kielkowania, siłą czasu (tak jak można powiedzieć o muzyce, że pozwala ona, wraz z Messiaen'em, usłyszeć dźwiękową siłę czasu lub literatury, że wraz z Proustem czyni czytelną i zrozumiałą nieczytelną siłę czasu). Czyż nie jest to definicja samego perceptu: uczynić odczuwalnymi nieodczuwalne siły, które wypełniają świat, i które na nas oddziałują, pozwalają się nam stawać? Właśnie to Mondrian osiąga poprzez różnice między bokami kwadratu, Kandinsky poprzez linearne „napięcia”, Kupka zaś poprzez płaszczyzny zgięte wokół punktu. Z dawnych czasów dochodzi do nas to, co Worringer nazwał nordycką linią gotycką, abstrakcyjną i nieskończoną, linią świata, która tworzy wstęgi i rzemienie, koła i turbiny, całą „żywą geometrię”, „*poddającą siły matematyczne intuicji*”, tworzącą potężne życie nieorganiczne. Wieczny przedmiot malarstwa: malować siły, tak jak Tintoretto.

Być może odnajdujemy również dom i ciała? Właśnie dlatego nieskończona powierzchnia jest często tym, na co otwiera się okno lub drzwi; albo ściana samego domu lub grunt. Van Gogh i Gauguin pokryli powierzchnię małymi bukietami kwiatów, ażeby przekształcić ją w tapetę, na której się zaznacza twarz o złamanych barwach. I rzeczywiście dom nie chroni nas przed siłami kosmicznymi, co najwyżej przefiltrowuje je, selekcjonuje. Niekiedy czyni je siłami przychylnymi: malarstwo nigdy nie ukazało siły archimedesowej, siły parcia wody na powabne ciało unoszące się w domowej wannie, tak jak się to udało Bonnardowi w *Le Nu au bain*. Ale przez uchylone lub zamknięte drzwi mogą również przeniknąć siły zgubne: są to siły kosmiczne, za których sprawą powstają strefy nierozróżnialności o złamanych barwach twarzy, uderzając ją, rozdrapując, wszędzie rozpuszczając. I są to strefy nierozróżnialności, które ujawniają siły ukryte na powierzchni (Bacon). Istnieje pełna komplementarność, uścisk sił jako percepty i stawania się jako afekty. Linia abstrakcyjnej siły jest według Worringera bogata w motywy animalistyczne. Siłom kosmicznym i kosmogenetycznym

odpowiada stawanie się-zwierzęcem, roślinnym, molekularnym: aż ciało zniknie na powierzchni lub wniknie ponownie w mur, albo, odwrotnie, aż powierzchnia się zegnije i zwinie w strefę nierozróżnialności ciała. Krótko mówiąc, byt wrażeniowy nie jest ciałem, lecz kompleksem złożonym z nie-ludzkich sił kosmosu, nie-ludzkiego stawania się człowieka i z dwuznacznego domu, który je wymienia i wzajemnie dopasowuje, każe im wirować niczym wiatrom. Ciało jest tylko wywołującym, który znika w tym, co sam ukazuje: w kompleksie wrażeń. Tak jak całe malarstwo, malarstwo abstrakcyjne jest wrażeniem, niczym innym jak tylko wrażeniem. U Mondriana to właśnie pokój staje się bytem wrażeniowym, dzieląc poprzez barwne kawałki pustą, nieskończoną płaszczyznę, która, na odwrót, nadaje mu nieskończoną otwartość. U Kandinsky'ego domy są jednym ze źródeł abstrakcji składającej się w mniejszym stopniu z figur geometrycznych niż z dynamicznych tras i linii błędów, „dróg idących” dookoła. U Kupki to przede wszystkim z ciała malarz wycina wstążki lub barwne kawałki, dające w pustce krzywe, wypełniające ją płaszczyzny, stając się wrażeniami kosmogenetycznymi. Czy jest to wrażenie duchowe albo już żywe pojęcie: pokój, dom, świat? Sztuka abstrakcyjna, a następnie sztuka pojęciowa poruszają bezpośrednio kwestię, która nawiedza całe malarstwo – jego związku z pojęciem, jego związku z funkcją. (...)

Kompozycja, kompozycja jest jedyną definicją sztuki. Kompozycja jest estetyczna, a to, co nie zostaje skomponowane, nie jest dziełem sztuki. Nie można jednak łączyć kompozycji technicznej, pracy na materiale, która często odwołuje się do nauki (matematyka, fizyka, chemia, anatomia), z kompozycją estetyczną, która jest pracą na wrażeniach. Jedynie ta ostatnia zasługuje w pełni na miano kompozycji, i nigdy dzieło sztuki nie zostaje stworzone przez technikę lub dla techniki. Technika obejmuje z pewnością wiele rzeczy, indywidualizowanych w zależności od artysty lub dzieła: słowa i syntaksa w literaturze; nie tylko płótno w malarstwie, lecz jego przygotowanie, pigmenty, ich mieszanina, metody perspektywy; albo dwanaście tonów muzyki zachodniej, instrumenty, skala dźwięku, wysokości dźwięku... I stosunek między dwiema płaszczyznami, płaszczyzna kompozycji technicznej oraz płaszczyzna kompozycji estetycznej nieustannie się historycznie zmienia. Rozważmy dwa przeciwstawne stany w malarstwie olejnym: w jednym przypadku obraz zostaje przygotowany przez biały podkład z kredy, na którym rysuje się i zmywa rysunek (szkic), wreszcie nakłada się farbę, cienie i światła. W innym wypadku podkład staje się coraz bardziej gruby, gęsty i chłonny,

toteż zabarwia się przy zmywaniu, a praca przebiega na grubej warstwie farb o brązowej gamie barw, przy czym „poprawki” zastępują szkic: malarz maluje na farbach, następnie farba przy farbie, tak że barwy zostają coraz bardziej zaakcentowane, architektura zostaje zapewniona przez „kontrast uzupełniających się barw i zgodność barw analogicznych” (Van Gogh); właśnie poprzez barwę, i w niej, znajdujemy architekturę, nawet jeśli należy zrezygnować z akcentów, ażeby ponownie stworzyć wielkie zabarwiające jednostki. Prawdą jest, że Xavier de Langlais widzi w całości w tym drugim wypadku długotrwały upadek, który prowadzi ku temu, co efemeryczne, a nie do przywrócenia architektury: obraz zaciemnia się, matowieje i szybko się kruszy¹⁰. I ta uwaga stawia niewątpliwie, przynajmniej negatywnie, kwestię postępu w sztuce, ponieważ Langlais ocenia, że upadek zaczyna się już po Van Eycku (mniej więcej tak, jak niektórzy twierdzą, że rozwój muzyki skończył się wraz ze śpiewem gregoriańskim lub filozofii wraz ze św. Tomaszem). Jest to jednak uwaga techniczna, dotycząca jedynie materiału: pomijając to, że trwanie materiału jest bardzo względne, wrażenie należy do innego porządku i posiada istnienie samo w sobie, dopóki materiał trwa. Związek wrażenia z materiałem powinien więc być oceniany w granicach jakiegokolwiek trwania materiału. Jeśli istnieje rozwój w sztuce, to dlatego, że sztuka może żyć tylko wtedy, gdy tworzy nowe percepty i nowe afekty jako objazdy, powroty, linie podziału, zmiany poziomów i stopni... Z tego punktu widzenia rozróżnienie między dwoma stanami malarstwa olejnego uzyskuje zupełnie inny aspekt, estetyczny, a nie techniczny – rozróżnienie to nie daje się oczywiście sprowadzić do „tego, co przedstawiające lub nieprzedstawiające”, ponieważ żadna sztuka, żadne wrażenie, nigdy nie były przedstawieniowe.

W pierwszym wypadku *wrażenie urzeczywistnia się w materiale* i nie istnieje poza tym urzeczywistnieniem. Można by powiedzieć, że wrażenie (kompleks wrażeń) jest rzutowane na odpowiednio przygotowaną techniczną płaszczyznę kompozycji w taki sposób, że estetyczna płaszczyzna kompozycji ją pokrywa. Materiał powinien więc sam obejmować mechanizmy perspektywy, dzięki którym rzutowane wrażenie nie urzeczywistnia się jedynie przez pokrycie obrazu, ale odpowiednio do głębi. Sztuka ma wówczas pozór transcendencji, który nie wyraża się w przedstawianej rzeczy, lecz w paradygmatycznym charakterze

¹⁰ X. de Langlais, *La technique de la peinture à l'huile*, Paris 1973 (oraz Goethe, *Zur Farbenlehre*, § 902–909).

rzutowania i w „symbolicznym” charakterze perspektywy. Figura jest niczym fabulacja według Bergsona: ma religijne źródło. Gdy jednak staje się estetyczna, jej wrażeniowa transcendencja przeciwstawia się niejawnie lub otwarcie nadzmysłowej transcendencji religii.

W drugim wypadku to już nie wrażenie urzeczywistnia się w materiale, *a raczej materiał przekształca się we wrażenie*. Oczywiście, wrażenie nie istnieje już poza tym przekształcaniem się, a płaszczyzna kompozycji technicznej nie ma więcej autonomii niż w pierwszym wypadku: nigdy nie znaczy dla niej samej. Można by jednak teraz powiedzieć, że *wznosi się* ona do estetycznej płaszczyzny kompozycji i nadaje jej, jak powiada Damisch, własną grubość, niezależną od jakiejkolwiek perspektywy i głębi. Jest to chwila, w której figury sztuki uwalniają się od pozornej transcendencji lub od paradygmatycznego modelu, i wyznają swój niewinny ateizm, swój poganizm. I niewątpliwie między tymi dwoma wypadkami, tymi dwoma stanami wrażenia, tymi dwoma biegunami techniki, stale dochodzi do przejść, połączeń i współistnień (na przykład praca przy grubo nałożonej farbie u Tycjana lub Rubensa): są to w większym stopniu abstrakcyjne bieguny niż rzeczywiście odrębne ruchy. Jest więc faktem, że współczesne malarstwo, nawet gdy poprzestaje na oleju i kleju, zwraca się coraz bardziej ku drugiemu biegunowi, i pozwala materiałowi wznieść się ku „grubości” estetycznej płaszczyzny kompozycji, i w nią przejść. Właśnie dlatego jest tak bardzo fałszywa definicja wrażenia w malarstwie współczesnym przez uwzględnienie jedynie czystej wizualnej płaskości: błąd bierze się być może z tego, że grubość nie musi być znaczna lub głęboka. O Mondrianie można było powiedzieć, że był malarzem grubości; i gdy Seurat określa malarstwo jako „sztukę pogłębiania powierzchni”, opiera się wyłącznie na wklęsłościach i wzniesieniach papieru Cansona. Jest to malarstwo, które nie ma już głębi, ponieważ wyłania się „spód”: powierzchnia daje się pogłębiać lub płaszczyzna kompozycji uzyskuje grubość w tej mierze, w jakiej materiał się wznosi, niezależnie od głębi lub perspektywy, niezależnie od cieni, a nawet od chromatycznego porządku barwy (arbitralny kolorysta). Już nie pokrywamy, wznosimy, gromadzimy, układamy, przecinamy, podnosimy, zginamy. Jest to awans ziemi, a rzeźbiarstwo może się stać płaskie, ponieważ płaszczyzna układa się warstwami. Nie maluje się już „na”, lecz „pod”. Sztuka abstrakcyjna za bardzo rozwinęła te nowe moce tekstury, to wznoszenie się ziemi wraz z Dubuffetem; i również abstrakcyjny ekspresjonizm, *minimal art*, pracująca z impregnacją, włóknami, blaszkami lub stosująca tarlatan bądź tiul, w taki sposób, że malarz może malować, będąc za swoim obrazem, i w stanie ślepoty. Wraz z Hantai

zgięcia ukrywają przed wzrokiem malarza to, co oferują, po tym jak zostały rozwinięte, wzrokowi widza. W każdym razie we wszystkich swoich stanach malarstwo jest myśleniem: widzenie dokonuje się w myśleniu, a oko w jeszcze większym stopniu myśli niż słucha.

Hubert Damisch uczynił z grubości płaszczyzny rzeczywiste pojęcie, pokazując, że „splatanie mogłoby dobrze wypełnić w malarstwie współczesnym zadanie podobne do tego, jakie postawiono przed perspektywą”. Co nie jest charakterystyczne tylko dla malarstwa, ponieważ to samo rozróżnienie Damisch znajduje na poziomie płaszczyzny architektonicznej, gdy na przykład Scarpa odrzuca ruch rzutowania oraz mechanizmy perspektywy, ażeby wpisać bryły w grubość samej płaszczyzny. I od literatury aż po muzykę wyłania się materialna grubość, której nie da się zredukować do żadnej formalnej głębi. Jest to charakterystyczna cecha współczesnej literatury, gdy słowa i syntaksa wchodzi na płaszczyznę kompozycji i ją pogłębiają, zamiast dokonać jej perspektywizacji. I muzyka, gdy rezygnuje z rzutu, jak również z perspektyw narzuconych przez wysokość, strój i chromatyzm, ażeby nadać dźwięcznej płaszczyźnie szczególną grubość, o której świadczą bardzo różne elementy: ewolucja etiud na pianino, które przestają być jedynie ćwiczeniami technicznymi, by stać się „etiudami kompozycyjnymi” (w znaczeniu szerszym, nadanym przez Debussy’ego); decydujące znaczenie, jakie orkiestracja uzyskuje u Berlioza; wznoszenie się barwy dźwięku u Strawińskiego i u Bouleza; rozprzestrzenianie się afektów perkusyjnych wraz z metalem, skórami bębnow, drewnem, i połączenie ich z instrumentami dętymi, tworzącymi w ten sposób nierozdzielne bloki materiału (Varèse); nowe określenie perceptu w zależności od szumu, jego surowego i złożonego dźwięku (Cage); nie tylko rozszerzenie chromatyzmu na inne składniki niż wysokość, ale tendencja do niechromatycznego pojawienia się dźwięku w nieskończonym kontinuum (muzyka elektroniczna lub elektroakustyczna).

Istnieje tylko jedna płaszczyzna, w tym sensie, w jakim sztuka nie posiada żadnej innej płaszczyzny niż płaszczyzna kompozycji estetycznej: płaszczyzna techniczna zostaje bowiem koniecznie przykryta lub wchłonięta przez estetyczną płaszczyznę kompozycji. Właśnie pod tym warunkiem materiał staje się ekspresywny; kompleks wrażeń urzeczywistnia się w materiale albo też materiał przechodzi w kompleks, ale zawsze w taki sposób, że znajduje się na swoście estetycznej płaszczyźnie kompozycji. W sztuce występują oczywiście problemy techniczne, i nauka może przyczynić się do ich rozwiązania; powstają one jednak w zależności od problemów związanych z kompozycją estetyczną, dotyczących komplek-

sów wrażeń i płaszczyzny, do jakiej się koniecznie odnoszą wraz z ich materiałami. Każde wrażenie jest problemem, nawet jeśli jedyną na to odpowiedzią jest milczenie. Problem w sztuce polega zawsze na wymyśleniu, jaki pomnik wznieść na takiej czy innej płaszczyźnie, albo jaką płaszczyznę rozciągnąć pod takim czy innym pomnikiem – jak również na obu tych rzeczach naraz: w ten sposób u Klee mamy „pomnik w granicach żyznego kraju” i „pomnik w żyznym kraju”. Czyż nie istnieje równie wiele różnorodnych płaszczyzn, co światów, autorów, a nawet dzieł? Faktycznie, światy występujące zarówno w wielu sztukach, jak i w obrębie jednej z nich, mogą wypływać z siebie lub się wzajemnie obejmować i tworzyć konstelacje uniwersum, niezależnie od jakiegokolwiek pochodzenia, ale również rozpraszać się w gwiazdnych pyłach lub różnych gwiazdnych systemach, w jakościowych oddaleniach, które nie są już oddaleniami przestrzennymi lub czasowymi. Światy łączą się ze sobą lub od siebie oddzielają właśnie na ich liniach perspektywicznych, toteż płaszczyzna może być jedyną, a światy równocześnie wielorakie i do siebie nieredukowalne.

Wszystko rozgrywa się (włącznie z techniką) między kompleksami wrażeń a estetyczną płaszczyzną kompozycji. Ta ostatnia nie przychodzi wcześniej, nie jest bowiem świadomie utworzona ani przyjęta z góry, nie ma nic wspólnego z programem, ale tym bardziej nie pojawia się później, aczkolwiek jej uświadomienie dokonuje się stopniowo, a często pojawia się później. Miasto nie pojawia się po domu, ani kosmos po terytorium. Uniwersum nie pojawia się po figurze, lecz figura jest *skłonnością świata*. Przeszliśmy od złożonego wrażenia do płaszczyzny kompozycji, po to jednak, by uznać ich ściśle współistnienie lub ich komplementarność, tak że jedno nie może się rozwijać bez drugiego. Wrażenie skomponowane, składające się z perceptów i afektów, deterytorializuje system mniemania, który połączył percepcje i doznania dominujące w jakimś środowisku naturalnym, historycznym i społecznym. Wrażenie skomponowane reterytorializuje się jednak na płaszczyźnie kompozycji, ponieważ wznosi na niej swoje domy, ponieważ ukazuje się na niej w powkładanych w siebie ramach lub w połączonych powierzchniach, obejmujących swoje składniki, krajobrazy, które stają się czystymi perceptami, postacie, które stają się czystymi afektami, a równocześnie płaszczyzna kompozycji dokonuje wyższej deterytorializacji wrażenia, swego rodzaju pozbawienia go ram, otwierającego je i rozdzierającego na nieskończony kosmos. Tak jak u Pessoa wrażenie nie zajmuje miejsca na płaszczyźnie, nie rozszerzając go, nie rozciągając go na całą ziemię i nie uwalniając wszystkich objętych przez nią wrażeń: otworzyć lub rozedrzeć, *dorównać nieskończonemu*.

Być może istotą sztuki jest przebieganie przez to, co skończone, ażeby odnaleźć, przywrócić nieskończoność.

To, co definiuje myślenie, trzy wielkie formy myślenia, sztukę, naukę i filozofię, jest właśnie nieustannym stawianiem czoła chaosowi, wyznaczaniem płaszczyzny, naciąganiem płaszczyzny na chaos. Filozofia chce jednak ocalić to, co nieskończone, dając mu spójność: wyznacza płaszczyznę immanencji, która pod wpływem postaci pojęciowych niesie w nieskończoność zdarzenia lub spójne pojęcia. Natomiast nauka rezygnuje z tego, co nieskończone, aby uzyskać odniesienie: wyznacza płaszczyznę jedynie nieokreślonych rzędnych, która pod wpływem obserwatorów cząstkowych określa każdorazowo stany rzeczy, funkcje lub twierdzenia referencjalne. Sztuka chce stworzyć to, co skończone, które przywracałoby nieskończone: wyznacza płaszczyznę kompozycji, która pod wpływem figur estetycznych dźwiga z kolei pomniki lub skomponowane wrażenia. Damisch poddał właśnie analizie obraz Klee *Równe nieskończone*. Nie jest to z pewnością alegoria, ale gest malowania, który podaje się za malarstwo. Wydaje się nam, że brązowe plamy tańczące na brzegu i przemierzające płótno są nieskończonym przejściem chaosu; wysiew punktów na płótnie, rozdzielony przeciekami, jest skończonym, skomponowanym wrażeniem, ale otwiera się na płaszczyznę kompozycji, która oferuje nam to, co nieskończone, $= \infty$. Nie uważamy jednak, że sztuka jest poniekąd syntezą nauki i filozofii, drogi skończonej i drogi nieskończonej. Trzy drogi są każdorazowo specyficzne, w równej mierze proste, różnią się naturą płaszczyzny i tego, co ją zajmuje. Myślenie oznacza myślenie za pomocą albo pojęć, albo funkcji, albo wrażeń, a jedna z tych form myślenia nie jest lepsza od drugiej, ani nie jest „myśleniem” pełniejszym, doskonalszym, bardziej syntetycznym. Ramy sztuki nie są rzędnymi naukowymi, a tym bardziej wrażenia nie są pojęciami lub odwrotnie. Dwie ostatnie próby przybliżenia sztuki do filozofii, to sztuka abstrakcyjna i sztuka konceptualna; nie zastępują one jednak wrażenia pojęciem, tworzą wrażenia, a nie pojęcia. Sztuka abstrakcyjna usiłuje jedynie oczyścić wrażenie, zdematerializować je, napinając architektoniczną płaszczyznę kompozycji, na której staje się ono czystym bytem duchowym, jaśniejącą materią myślącą i myślaną, już nie wrażeniem morza lub drzewa, lecz wrażeniem pojęcia morza lub pojęcia drzewa. Sztuka konceptualna poprzez uogólnienie usiłuje dokonać przeciwstawnej dematerializacji, wznosząc płaszczyznę dostatecznie zneutralizowanej kompozycji (katalog, który łączy dzieła nie pokazane, ziemię przykrytą swoją mapą, pozbawione architektury przestrzenie, którym odebrano dawne

przeznaczenie, „flat-bed” płaszczyznę), ażeby wszystko nabrało tu wartości dającego się w nieskończoność odtwarzać wrażenia: rzeczy, obrazy lub klisze, twierdzenia – rzecz, jej fotografia na tej samej skali i w tym samym miejscu, jej definicja zaczerpnięta ze słownika. Nie jest jednak pewne, że w ten sposób docieramy w tym ostatnim wypadku do wrażenia lub pojęcia, ponieważ płaszczyzna kompozycji zmierza do tego, by stać się „informatywną”, i ponieważ wrażenie zależy od prostego „mniemania” widza, do którego należy ewentualnie „materializowanie” lub nie, to znaczy decydowanie, czy jest to jeszcze sztuka, czy też nie. Tyle wysiłku, by w nieskończoności odnaleźć potoczne percepcje i doznania, i sprowadzić pojęcie do *doxa* ciała społecznego lub wielkiej amerykańskiej metropolii.

Trzy formy myślenia krzyżują się, splatają, ale bez syntezy lub utożsamienia. Filozofia ukazuje zdarzenia za pomocą swych pojęć, sztuka wznosi pomniki za pomocą swych wrażeń, nauka konstruuje stany rzeczy za pomocą swych funkcji. Między płaszczyznami może powstać bogata tkanka odpowiedniości. Sieć ma jednak swoje punkty kulminacyjne tam, gdzie wrażenie staje się samo wrażeniem pojęcia lub funkcji, pojęciem, pojęciem funkcji lub wrażenia, funkcją, funkcją wrażenia lub pojęcia. I jeden z elementów nie pojawia się bez drugiego, toteż drugi nie może być jeszcze przyszły, jeszcze nieokreślony lub nieznany. Każdy element stworzony na płaszczyźnie odwołuje się do innych elementów heterogenicznych, które należy stworzyć na innych płaszczyznach: myślenie jako heterogeneza. Prawdą jest, że te punkty kulminacyjne zawierają dwa skrajne niebezpieczeństwa: albo prowadzą nas do mniemania, którego chcemy się pozbyć, albo wtrącają nas w chaos, któremu chcemy stawić czoła.

Z języka francuskiego przełożył
Paweł Pieniążek