

DANUTA ŚWIATŁOŃ

NOWE SPOJRZENIE NA SZTUKĘ

M. Poprzęcka *Inne obrazy. Oko, widzenie, sztuka. Od Albertiego do Duchampa* Wydawnictwo Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008.

Oko, widzenie, sztuka. Kolejność pojęć nie jest przypadkowa; ich współzależność wskazuje kierunek myślenia Marii Poprzęckiej. Autorka rozważa fundamentalne dla sztuki pojęcia, odnosząc się zarazem do myśli artystów, filozofów i historyków sztuki. Jej książka to analiza istotnych aspektów tworzenia i odbioru dzieła sztuki, ale ponadto – i to stanowi o jej oryginalności – zwrócenie uwagi na to, co na pierwszy rzut oka niewidoczne, a więc wymagające szczególnej wnikliwości.

Problemem, który otwiera rozważania autorki na temat doświadczenia sztuki wizualnej, jest wieloznaczeniowość pojęcia oka, która ujawniona zostaje zwłaszcza w rozdziałach *Oko za oko, Grzeszne oko czy Malować tylko to, czego się nigdy nie widziało...* Okazuje się bowiem, że rozumienie pojęcia „oko” rzutuje nie tylko na pojmowanie patrzenia na rzeczywistość, ale przede wszystkim patrzenia na sztukę. Autorka twierdzi, iż „chce bronić osoby widza, także jego cielesności i niesionych przez nią, nie zawsze patrzenie wspomagających uwarunkowań”¹. W procesie postrzegania sztuki ważne jest więc wszystko to, co widza mami, zwodzi czy powoduje niedowidzenie.

Oczy widza patrzą na rzeczywistość, ale mogą również „mówić” coś o samym widzu, stanowić źródło informacji o nim jako o człowieku: „można dawać znak wzrokiem, patrzeć porozumiewawczo, przesywać lub miażdżyć spojrzeniem, spoglądać otwarcie, ale i uciekać wzrokiem,

¹ M. Poprzęcka *Inne obrazy. Oko, widzenie, sztuka. Od Albertiego do Duchampa* Wydawnictwo Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008 s. 7.

wstydliwie lub obłudnie spuszczać oczy. Nawet ruchy powiek są pełne znaczeń².

Sama zdolność widzenia świata zmysłowego jest ważna w odbiorze rzeczywistości, niemniej jednak Poprzęcka zapytuje słowami Gustawa Herlinga-Grudzińskiego: „Czy to wystarczy, by widzieć?”, i jednocześnie odpowiada: „Nie, nie wystarczy”³. Idea Poprzęckiej o poliznaczeniowości oczu narzuca kolejny, zupełnie inny sposób myślenia o nich. *Oculis corporis*, oczy ciała, skierowane są jedynie na świat zmysłów. By ujrzeć to, co niewidzialne, niedane wprost, nienarzucające się swoją zmysłowością, potrzeba *oculis mentis*, oczu duszy. Dzięki nim możemy odejść od świata zmysłów ku temu, co zmysłami objąć niepodobna. Być może trzeba najpierw zamknąć oczy ciała, aby przejrzeć oczyma duszy. Tak więc nie bez powodu pierwszy rozdział zatytułowany jest *Oko za oko*. Oczy ciała dostrzegają piękno zewnętrzne, ale mogą przesłaniać to, co istotne, rozpraszać umysł i zakłócać kontemplację. Czy zatem trzeba oślepnąć, by zarazem przejrzeć?

Dychotomia oczu, ciała i duszy nie stanowi jednak głównego wątku rozmyślań Poprzęckiej. Wspomina ona o tym, aby podkreślić, iż poza tymi sposobami patrzenia jest coś, co nie podlega podręcznikowym teoriom, potocznym konceptualizacjom widzenia, „co maści klarowny obraz ostrowidzów, wprawia patrzącego w pomieszanie”⁴. Mowa tu o widzeniu przez „zmruczenie oczu” tego, co jawi się teraz jako zmaćcone, nieprzejrzyste, zamazane, niedoskonałe. W ten sposób zawęża się pole widzenia, „eliminuje szczegóły i pozwala uchwycić ogólną dyspozycję obrazu”⁵, co pozwala na dominację umysłu nad doświadczeniem zmysłowym.

Po co szukać takich mętnych, złudnych, ułomnych spojrzeń, skoro powszechnym dążeniem jest jasna, niczym niezakłócona wizja rzeczywistości? Ponieważ „widzenie zostaje pozbawione cech zmiennych przypadkowych, wynikających z cielesnych uwarunkowań, świat widzialny zaś przekształca się w odpowiednio spreparowane, dostępne naszym zmysłom, pole wizualne”⁶. Poprzęcka powtarza za Leonardem: „oko to najdoskonalsza ze wszystkich rzeczy stworzonych przez Boga”⁷, ale jego obecność w ludzkim ciele nie oznacza jeszcze zdolności „patrzenia na sztukę”. Oko nie może być traktowane jako samodzielny aparat optyczny, redukujący widzenie do „czystej wizualizacji”. Parafrazując słowa Williama Blake’a, można by rzec, że nie okiem należy patrzeć, by widzieć, ale poprzez oko, bowiem tylko w ścisłej symbiozie z dyspozycją

² Tamże, s. 5.

³ Tamże.

⁴ Tamże, s. 27.

⁵ Tamże, s. 29.

⁶ Tamże, s. 28.

⁷ Tamże, s. 8.

umysłową widz „nie ma (...) trudności w dochodzeniu sensu tego na co patrzy”⁸. Tylko wnikając w treść dzieła, naprawdę je rozumiemy.

We wstępnej części studium Poprzęcka odnosi się również do teorii o historycznej zmienności widzenia Arthura Danto, Marxa W. Wartofskiego, Heinricha Wölfflina, Władysława Strzemińskiego oraz Marcela Duchampa. Dyskusja ta opiera się na pytaniach, takich jak: Czy zmienia się sposób ludzkiego postrzegania na przestrzeni dziejów? Czy ludzkie spojrzenie jako takie jest faktem kulturowym, kształtowanym przez zmiany historyczne? Czy zmiana ta dotyczy tego, „co” oko widzi, czy „jak” widzi? Czy zmiany w widzeniu rzutują na zmiany w sztuce? Czy to raczej sztuka wpływa na nasze widzenie?⁹ Kluczowe dla tego dyskursu jest zrozumienie, jak szeroko pojmować można „patrzenie” na dzieło sztuki, biorąc pod uwagę wszystkie jego uwarunkowania, które wpływają na „czystość” odbioru obrazu. Poprzęckiej nie interesuje „oczywistość” dzieła, ale wszystko to, co w widzeniu je zmienia, mąci, zakłóca, deformuje, powoduje jego „inność”. Gdzie tkwi źródło owej inności? W widzu, który swoją „intymność”, tj. pamięć, niepamięć, wiedzę, emocje, stan umysłu projektuje na dzieło w akcie postrzegania? A może w samym dziele zawierającym odbicia, załamania światła, refleksy, cienie, zamglenia, swą ramę?

Co widzi w Luwrze widz, patrzący na dzieło sztuki ukryte za szybą? Pytanie to pojawia się w rozdziale *Obraz za szybą*, w którym Poprzęcka dokonuje swoistego przewartościowania znaczenia szyby w postrzeganiu obrazu. Szyba, szkło pozornie przezroczyste, stanowi przeszkodę dla widza, bowiem jako płaszczyzna ulokowana przed oglądanym obrazem zamienia się w zwierciadło. Przedmiotem naszej obserwacji staje się zatem nie tylko sama powierzchnia obrazu, ale również to wszystko, co ośmiela się wtargnąć w jego przestrzeń: odbicia spacerujących ludzi, odbłaski lamp, świateł. Przyznać należy, że wizualne odbicia na powierzchni szyby chroniącej dzieło sztuki pociągają swoim ruchem, życiem, zmianą, a najbardziej kusząca dla oka jest nasza twarz¹⁰, która niejako wkracza w obszar obrazu, zatapia się w nim. Autorka wręcz zdaje się sugerować, iż szyba powoduje utratę autonomiczności obrazu, niszczy i zakłóca jego kontemplację¹¹. Jednocześnie zaznacza, że jest szczególnym wyzwaniem dla odbiorcy dzieła, próbą „wyabstrahowania z wizualnego informacyjnego szumu właściwego przesłania”¹². Czyżby dyscyplinowała nasz wzrok, umysł, uczyła wybrnąć z dwuznaczności?

Całkowita eliminacja dodatkowych elementów, które towarzyszą widzowi w procesie postrzegania dzieła sztuki, jest jednak bardzo trud-

⁸ Tamże, s. 7.

⁹ Tamże, s. 14.

¹⁰ Tamże, s. 84.

¹¹ Tamże, s. 83.

¹² Tamże.

na, jeśli w ogóle możliwa... Każda zmiana pozycji patrzenia wprowadza w obraz jeszcze większą ruchomość i dynamizm, a wraz z zanikiem odbić na szybie tracimy z oczu sam obraz. Szyba nie pozwala widzowi dotrzeć do obrazu, zamazując jego bezpośrednią obecność¹³. Wiedział o tym Duchamp, do którego autorka nawiązuje, przywołując jego „Wielką Szybę”. To dzieło nie tylko rozstraja widzenie odbiorcy, ale także rozbija spójność samego obrazu. Szyba nie jest jednak dla autorki przedmiotem krytyki, przeciwnie – zauważa i podkreśla jej walory estetyczne. Patrzenie na sztukę przez szybę „każe dostrzegać i myśleć również o tym, co rozprasza, wytrąca z oczywistości, przeszkadza w dotarciu do istoty rzeczy, nie pozwala spojrzeć twarzą w twarz”¹⁴.

Spojrzenie „twarzą w twarz”, spotkanie „oko w oko” z dziełem – sformułowania te nabierają osobliwości w rozdziale *Obraz patrzy, obraz widzi*. „Moje” patrzące oko nie jest zaskakujące, ale czym jest „patrzące oko obrazu”? Do „patrzących” obrazów Poprzęcka zalicza *Gablotę* Andrzeja Bielawskiego, którą tworzą trzy komponenty: obraz na płótnie, szyba i zwierciadło. To jednak nie tylko „obraz za szybą” zapraszający widza do udziału w procesie twórczym, rodzi się bowiem pytanie, który element dzieła bardziej absorbuje uwagę widza. Płótno stanowiące istotę dzieła czy to, co najbardziej je zakłóca: odbicia płaszczyzny szklano-lustrzanej rzeczywistości poza nim? Widz, wpatrując się w to dzieło, widzi wszystko to, na co „spogląda” samo dzieło przez „swe oczy” – lustro.

Czemu służą dzieła tego rodzaju? Autorka odpowiada, pytając: „Czy to drwina z naszych odbiorczych nawyków, które każą nie dostrzegać tego wszystkiego, co naprawdę widzimy, a co pozostaje w niezgodzie z naszym solennym pojmowaniem dzieła sztuki?”¹⁵. Zdolność widzenia jest największym darem dla człowieka, ale może stać się dla niego również źródłem cierpienia. Regulus, heroiczna postać widniejąca na obrazie Williama Turnera, stanowi dla Poprzęckiej ważny element rozważań podjętych w rozdziale *Patrzeć do bólu*. Wódz Rzymian za dotrzymane przyjacielowi słowo został pozbawiony powiek i wystawiony na działanie promieni słonecznych aż do momentu, gdy światło pozbawiło go wzroku. Widzimy na obrazie postać Regulusa, która rozmyta jest w strugach zalewających ją promieni świetlnych. Regulus traci *oculis corporis* i nie zachowuje *corporis mentis*...

Studium „innych obrazów” Marii Poprzęckiej to próba nakreślenia tego, co nie narzuca się spojrzeniu i nie podporządkowuje go żadnej teorii patrzenia. Autorka zachęca do pytań o to, co ludzi, przeszkadza, mąci, a nawet drażni i irytuje widza podczas wpatrywania się w dzieło sztuki-

¹³ Tamże, s. 101.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ Tamże, s. 105.

ki. Jakby chciała uzmysłwić, że to, co niedopowiedziane, niekształtne, rozmyte, zamglone – pobudza, aktywizuje i ożywia widzenie odbiorcy. Jednocześnie Poprzęcka namawia do niestandardowego, niezwykłego, bardziej refleksyjnego rozumienia sztuki. Co więcej, pokazuje, że konteksty, okoliczności, ruch powodują zachwianie stabilności interpretacyjnej dzieła, czyniąc postrzeganie obrazu nieostrym, niejasnym, niepewnym. Dzieło sztuki nigdy nie może być traktowane jako jednorazowo dane i zakończone, ale raczej dziejące się na naszych oczach.

Czym zatem jest sztuka? Za odpowiedź niech posłużą słowa Hansa Beltinga, kończące tę książkę: „Sztuka jest strojem oblubienicy, lecz oblubienica nie może być rozebrana. Albo jest tylko strój, to znaczy nic, tylko sztuka, albo jest poza sztuką coś jeszcze, dla czego sama sztuka może być tylko strojem”¹⁶.

Danuta Światłoń – e-mail: d.swiatlon@interia.pl

¹⁶ H. Belting *The invisible master piece* London 2001 s. 334, cyt. za: M. Poprzęcka *Inne obrazy...* wyd. cyt. s. 200.